

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie

und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung

Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz

GMTH Proceedings
<https://doi.org/10.31751/proceedings>

17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung, Graz 2017
<https://doi.org/10.31751/p.v.2>

Herausgeber:
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, D-28209 Bremen, floriedler@aol.com
Univ.Prof. Dr. Markus Neuwirth, Weststraße 13a, D-52222 Stolberg, markusneuwirth@web.de

Verantwortlicher Herausgeber dieses Bandes: Univ.Prof. Dr. Christian Utz, christian.utz@kug.ac.at

PDF-Satz: Dieter Kleinrath

Publikationsrichtlinien / Guidelines: <https://www.gmth.de/proceedings/publication.aspx>

ISSN (Online) 2701-9500
ISBN 978-3-9822858-0-1

© 2021 the authors

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Dr. Stefan Prey
Clauertstr. 62
14163 Berlin
info@gmth.de



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.

Inhalt

Vorwort	7
1. Analyzing Popular Music	
<i>Christopher Doll</i> Figuring Out Forensic Musicology <i>Stairway to Heaven, Taurus, and a Brief History of the Drooping Schema</i>	17
<i>Krystoffer Dreps</i> Transkriptive Höranalyse von Geräuschmusik im Gehörbildungsunterricht Ein Erfahrungsbericht zur Anwendung von Klangfeld-Transkriptionen auf die Musik Amon Tobins und Helmut Lachenmanns	33
<i>Bryan Hayslett</i> Implications for the Performance of the Music of Lee Hyla	57
2. Theorie und Praxis der Improvisation	
<i>Pierre Funck</i> Die Mouton-Maschine Ein algorithmischer Blick auf <i>stacked canons</i> in der Oberquart	67
<i>Derek Remeš</i> Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik Henry Challans <i>380 Basses et chants donnés</i> (1960)	85
<i>Roberta Vidic</i> Carl Czerny, <i>Fantasie als Potpourri</i> Eine Gattungsanalyse	107

3. Transfers zwischen Populärer Musik und Kunstmusik

Hartmut Fladt

»– vergiß also das sogenannte *populare* nicht«

Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Musik 129

Markus Roth

Doppelt hören

Eine populäre Chanson im Spiegel ihrer Bearbeitungen 143

Arne Lüthke

À 4, à 5, à 6 – und wer spielt was?

Zur Organisation instrumentaler Mehrstimmigkeit in Michael Praetorius’

Terpsichore (1612) und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617)..... 169

Sonja Stojak

Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von
Michael Praetorius und Johann Hermann Schein

Am Beispiel ausgewählter Couranten 183

Daniel Serrano

»Tritt oder Passus«

Rhythmisch-metrische Modelle in Tänzen aus Michael Praetorius’

Terpsichore und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* 197

Ralph Bernardy

Vergeistigte Tanzmusik

Zur innovativen Metrik in Johann Jakob Frobergers Sarabanden 211

Stefan Fuchs

Zwischen Zitat und Stilkopie

Rolf Wilhelms Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas* 229

Elke Reichel

Klassikadaptionen in Rock, Pop und Filmmusik

Ihr analytisches Potential für den schulischen Musikunterricht 247

4. Freie Beiträge

Wendelin Bitzan

Die Übersteigerung der Sonatenform

Zu Nikolaj Metners Klaviersonate e-Moll op. 25/2 259

Kilian Sprau

»... an inborn architectural sense...«

Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse

am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas 275

Eva-Maria Houben, Martin Ebeling

Tonsatz: Ein Weg zu eigenen Vokal- und Instrumentalsätzen

Künstlerische und pädagogische Praxis in der Lehramtsausbildung 315

Vorwort

Die Auseinandersetzung mit populärer Musik hat in der deutschsprachigen Musiktheorie noch eine relativ junge Geschichte. Es erschien daher dringlich diesen Forschungsbereich, der sich in der internationalen Musikforschung insgesamt zu einem immer prominenteren und unersetzlichen Gebiet entwickelt hat, auch zu einem musiktheoretisch akzentuierten Kongressthema zu machen. Dass dies – aufgrund der kurzfristigen Planung sehr spontan – an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Kunstuniversität Graz)* möglich war, verdankt der Herausgeber dem wohlwollenden Entgegenkommen von André Doebling, der 2016 die Leitung des renommierten *Instituts für Jazzforschung* unserer Universität übernommen hat und dem gleich eingangs für seine entgegenkommende Kollegialität und die vielen produktiven Diskussionen herzlich gedankt sei.

Es ergab sich so als Koinzidenz eine außerordentliche erfreuliche Zusammenarbeit zweier Fachgesellschaften, die gemeinsam vom 17. bis 19. November 2017 in den Räumen der *Kunstuniversität Graz* den Kongress *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers* veranstalteten: der *Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM)*, die 2017 in Graz bereits ihre 27. Arbeitstagung abhielt, und der *Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)*, deren 17. Jahreskongress begangen wurde (bereits der achte Kongress der GMTH hatte im Jahr 2008 in Graz stattgefunden, damals unter dem gewissermaßen verwandten Thema *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*). In einem offenen Dialog konnten wir das Kongressthema so entwickeln, dass es historisch und methodisch breit ausgeweitet und damit für viele Fach- und Interessensgebiete offen war. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich die aktuellen Diskussionen beider Fachbereiche im Call for Papers zusammenführen ließen, und die beeindruckende Anzahl an Einreichungen – von 112 eingereichten Beiträgen wurden 78 für eine Präsentation beim Kongress ausgewählt, davon mussten sieben Beiträge abgesagt werden – sprechen für eine große Schnittmenge an gemeinsamen Methoden und Forschungsfragen, die allesamt Grenzbereiche umspannen: Analyse und Performance, Kunst- und Populärmusik unterschiedlichster Zeiten und Genres inklusive des Jazz, Satztechnik und Sound, geographische ›Verkehrswege‹ und Genretransfers, Improvisation und Verschriftlichung, didaktische Problemstellungen. Die gezielt breite Formulierung des Kongressthemas führte zu vielfältigen Synergien und der beeindruckenden Zahl von 239 Teilnehmer*innen, darunter eine

besonders hohe Anzahl von Studierenden, die erstmals kostenlos an einem Jahreskongress der GMTH bzw. einer Arbeitstagung der GfPM teilnehmen konnten. Anziehungskraft entfalteten gewiss auch die Namen und Themen der renommierten Keynote Speaker Nicole Biamonte (*McGill University Montreal*), Hartmut Fladt (*Universität der Künste Berlin*), Martin Pfeleiderer (*Hochschule für Musik Weimar*) und Catherine Tackley (*University of Liverpool*).

Zwar wurde populäre Musik auch auf bisherigen Kongressen der GMTH immer wieder thematisiert, zuletzt unter anderem bei den Kongressen in Mainz (2009) und Hannover (2016) und auch in den auf den Grazer Kongress folgenden Veranstaltungen in Bremen (2018) und Zürich (2019) fand sich eine (wenn auch weiterhin überschaubare) Zahl von Beiträgen zu Themengebieten der populären Musik. Auch wurden in der Zeitschrift der GMTH (*ZGMTH*) einzelne Aufsätze zum Themenkreis publiziert, in letzter Zeit mit einer gewissen Regelmäßigkeit.¹ Eine differenzierte Methodendiskussion und eine (im Grazer Kongress besonders ins Auge gefasste) Ausweitung des thematisierten Repertoires – wie sie etwa der jüngst erschienene *Routledge Companion to Popular Music Analysis* (2019) leistet² – wird man aber in der deutschsprachigen Musiktheorie – insbesondere auch im Vergleich zur Situation in den anglophonen Ländern – bislang kaum finden.

Umgekehrt war im Rahmen von GfPM-Veranstaltungen und -Publikationen seit einiger Zeit eine wiederholte Umkreisung theoretischer und analytischer Methoden festzustellen (unter anderem bei der Arbeitstagung der GfPM 2010 zu »*Black Box Pop. Analysen populärer Musik*«, publiziert in den *Beiträgen zur Populärmusikforschung* 38, 2012, oder den von der GfPM veranstalteten International Summer Schools »*Methods of Popular Music Analysis*« 2011 und 2015). In einigen Bereichen der Populärmusikforschung wurden und werden hingegen musiktheoretische Methoden, womit zumeist musikalische Strukturanalyse gemeint ist, weiterhin als kaum adäquat angesehen, bevorzugt wird dagegen häufig ein soziologischer Forschungsansatz, der die soziale und politische Funktion populärer Musik, ihre Distribution oder ihre medialen und semantischen Dimensionen ins Zentrum rückt. Die Musiktheorie wiederum hat mit einem jahrzehnte- oder gar jahrhundertealten Vorurteil zu kämpfen, das die meiste populäre Musik als musiktheoretisch (und langezeit auch musikhistorisch) nicht erforschenswert ansah

1 Vgl. Dreyer/Horn 2017, Huschner 2017, Werner 2018 sowie die umfangreichen Buchrezensionen Just 2018 und Alt/Gálvez 2020. Tobias Werners Aufsatz wurde mit einem zweiten Preis beim 8. Aufsatz-Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie 2018 ausgezeichnet.

2 Scotto/Smith/Brackett 2019, vgl. die Rezension in Alt/Gálvez 2020.

und ihr insbesondere das Kriterium struktureller Komplexität absprach, das von Bach bis Ferneyhough als ein – freilich zu kurz greifender – Leitgedanke musik-historischer Dynamik galt.

Heute ist es offensichtlich, dass beide Vor-Urteile problematisch sind: Zum einen ist Musiktheorie nicht auf musikalische Strukturanalyse zu reduzieren. Obwohl sich viele von uns zweifellos weiterhin sehr für musikalische Strukturen im Sinne von kompositorischer ›Machart‹ interessieren, ist dieses Interesse doch längst ausgeweitet worden auf die Dimensionen der Interpretation und Rezeption und auf die Frage, wie sie mit jenen der Komposition oder Produktion korrespondieren – und ein solcher geweiteter Horizont ist mit auf gesellschaftliche Kontextualisierung zielenden Methoden keineswegs unvereinbar. Im Grunde stehen bereits viele bekannte Musiktheoretiker der Vergangenheit, so etwa Hugo Riemann, Heinrich Schenker und Ernst Kurth, für eine Ausweitung musiktheoretischen Denkens in den Bereich des musikalischen Klangs und ›Vollzugs‹, freilich mit den bekannten ideologischen Begrenzungen, die für ihre Theoriebildungen charakteristisch waren. Zum anderen ist klar, dass ›Komplexität‹ in populärer Musik allerorten zu finden ist, wobei, wie in vielen Musikformen, auch hier gerade Komplexitätsreduktion eine verbreitete und historisch höchst wirksame Innovationsstrategie bildete: In der Geschichte des Jazz findet sich im Modal Jazz bei Miles Davies, John Coltrane, Lennie Tristano, Herbie Hancock und anderen – früher als im Minimalismus Terry Rileys oder Steve Reichs – eine Reduktion harmonischer Komplexität als Gegenentwurf zur überkomplexen Struktur des Bebop, die sich historisch als äußerst folgenreich erwies. Wichtiger noch scheint mir aber zu betonen, dass populäre Musik ganz wesentlich von der Entwicklung und Überschreitung von *Modellen* lebt, die nicht unwesentlich die so zentrale Einordnung und Verschiebung von Genres beeinflussen und mitunter auch für die soziale Anerkennung und Wirkung dieser Genres entscheidend sein können. Statt soziologische und musiktheoretische Analyse also als einander ausschließende Zugänge aufzufassen, scheint es viel sinnvoller, die (musikanalytisch fassbaren und musiktheoretisch systematisierbaren) Kompositions- und Produktionsweisen in Jazz, Pop, Rock, Hip-Hop, Electronic Dance Music etc. auf ihre sozialen Codes zu beziehen, beide Dimensionen also ineinander zu denken. Gerade die deutschsprachige Musiktheorie kann dazu vor dem Hintergrund der in den letzten Jahrzehnten stark prosperierenden Satzmodell-Forschung gewiss vieles beitragen. Die *Popular Music Interest Group* unserer amerikanischen Schwestergesellschaft, der *Society for Music Theory*, hat 2017, wenige Tage vor dem Beginn des Grazer Kongresses, Drew Nobiles Aufsatz »Harmonic Function in Rock Mu-

sic: A Syntactical Approach« mit dem Adam Krims Award ausgezeichnet, ein Text, der exemplarisch dieses Potenzial der Musiktheorie demonstriert.³

Eine Veröffentlichung von acht ausgewählten Beiträgen des Grazer Kongresses 2017 erfolgte bereits im Herbst 2018 im Rahmen des von Ralf von Appen und André Doehring herausgegebenen Bandes 44 der *Beiträge zur Populärmusikforschung* unter dem Titel *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte*.⁴ Dass hier nun erst zwei Jahre später der vorliegende Band den Anteil der GMTH an der Veröffentlichung der Kongressbeiträge mit immerhin 17 weiteren Aufsätzen einbringt, hat vielfältige Gründe, wozu vor allem die langwierigen Vorbereitungen der neuen Open Access Publikationsreihe *GMTH Proceedings* zählen. Umso größer ist die Freude, dass die hier veröffentlichten Beiträge bereits wenige Monate nach Eröffnung dieser Reihe mit dem Band *GMTH Proceedings 2016*, dem Bericht des Hannover'schen Kongresses, erscheinen können. Mit insgesamt 60 Audio- und sechs Videobeispielen nutzen viele Beiträge die besonderen Vorteile des Open Access Mediums. Zu betonen ist auch, dass mit diesem Band erstmals ein Kongressbericht der GMTH erscheint, dessen Beiträge alle erfolgreich eine Peer Review durchlaufen haben, die insgesamt in hervorragender Weise zur Sicherung der Qualität und zur Erleichterung redaktioneller Prozesse beitragen hat.

Die Gliederung der Beiträge in vier Kapitel folgt weitgehend den Sektionen des Kongresses, wobei von den Kongressbeiträgen zur Sektion 3 (»Verkehrswege afroamerikanischer Musik«) leider keine Beiträge zur Publikation eingereicht wurden.⁵ (Nur zwei Beiträge wurden im Sinne einer besseren inhaltlichen Kohärenz für die Publikation in andere Kapitel »verschoben«.) Das erste Kapitel (»Analyzing Popular Music«) wird von einem brillanten Beitrag Christopher Dolls eröffnet, der anhand eines Plagiatsprozesses in den USA das heikle Thema von Autorschaft, Originalität und der modellhaften Kompositionsweise im Rock thematisiert. Krystoffer Dreps stellt innovative Methoden der Höranalyse anhand von stark geräuschhaft gefärbten »Klangfeldern« bei Amon Tobin und Helmut Lachenmann vor und Bryan Hayslett entwickelt eine aufführungsorientierte Analysemethode für die von Rock, Punk und Jazz beeinflusste Musik des amerikanischen Komponisten Lee Hyla (1952–2014), ausgehend von Fred Lerdahls und Ray

3 Nobile 2016. Vgl. <https://smtpmig.hcommons.org/tag/adam-krims>.

4 Appen/Doehring 2018.

5 Zwei Beiträge von Fabian Bade und Dietmar Elflein, die beim Kongress in dieser Sektion präsentiert wurden, finden sich in der Publikation Appen/Doehring 2018.

Jackendoffs generativer Theorie tonaler Musik und von Bruce Hayes' Theorie metrischer Betonungen.

Im zweiten Kapitel (»Theorie und Praxis der Improvisation«) steht zwar kaum ›populäre Musik‹ im engeren Sinn im Zentrum, allerdings kann in diesem Bereich, wie es im Call for Papers zum Kongress hieß, von einer besonders breiten Schnittmenge zwischen populären und der ›Kunstwelt‹ zugeordneten Praktiken und Genres ausgegangen werden. Ausgesprochen prägnant und zugänglich veranschaulicht Pierre Funck dabei algorithmische Untersuchungen zur Kanonimprovisation anhand von graphischen Darstellungen kontrapunktischer Strukturen, die von den Forschungen zum Strettakanon bei Stefan Prey und Immanuel Ott ausgehen. Derek Remeš zeigt anhand eines 1960 erschienenen Partimento-Lehrbuches von Henry Challan, wie prägend die Praxis der Partimento-Improvisation seit dem frühen 19. Jahrhundert in Frankreich war und wie sie die Stilistik ganzer Generationen insbesondere von Organisten-Komponisten beeinflusste. Roberta Vidic ergründet am Beispiel von Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* (1829), unter welchen Bedingungen sich das Fantasieren am Klavier im 19. Jahrhundert ausgehend von der Freien Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs im Kontext der zunehmend populären Gattung des Potpourri entfalten konnte.

Das dritte Kapitel (»Transfers zwischen Populärer Musik und Kunstmusik«) wird durch einen locker gehaltenen Beitrag Hartmut Fladts eröffnet, der in die Vielfalt, Faszinosa und Abgründe der Begegnungen zwischen ›Kunstmusik‹ und dem Populären einführt. Dass soziale und politische Faktoren für solche musikalischen Grenzüberschreitungen (und natürlich für die Definition und Konsolidierung der überschrittenen Grenzen) eine Schlüsselrolle spiel(t)en, wird anhand einer Hörreise durch insgesamt 22 Musikbeispiele eindrücklich erfahrbar. Die folgenden Beiträge dokumentieren bis in minutiöse Details hinein Übertragungs- und Transferprozesse bei der Verwandlung populärer Genres, Melodien und Modelle in Parodiemessen von Alexander Agricola, Josquin Desprez und Jacob Obrecht (Markus Roth), in Tanzsammlungen aus den 1610er Jahren von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein (Panel mit drei Beiträgen von Arne Lütke, Sonja Stojak und Daniel Serrano) sowie in der bemerkenswerten Metrik von Johann Jakob Frobergers Sarabanden (Ralph Bernardy). Handelt es sich hier um grundlegende, historisch ausgesprochen folgenreiche Stilisierungen und Transformationen populärer Musikpraktiken, so ist es kein Geheimnis, dass umgekehrt musikalisch Populäres in vielfältiger Weise mit etablierten und erprobten Repertoires, Formeln und Modellen der Kunstmusik verknüpft ist, wie Stefan Fuchs bei

Rolf Wilhelms Musik zu den Filmen Loriots und Elke Reichel bei Klassikadaptionen in Rock, Pop und Filmmusik eingehend nachweisen.

Der Band wird mit dem vierten Kapitel abgeschlossen, das drei Aufsätze aus der Sektion »Freie Beiträge« enthält. Wendelin Bitzan stellt (im Kontext eines zwischenzeitlich abgeschlossenen Dissertationsprojekts) die ungewöhnliche »Übersteigerung« der Sonatenform in der Klaviersonate op. 25/2 des weiterhin noch wenig erforschten russischen Komponisten Nikolaj Metner dar. Kilian Sprau legt einen weiteren Beitrag zur florierenden musiktheoretischen Interpretations- und Performanceforschung vor, hier mit dem Versuch, den Geheimnissen von Maria Callas' unvergleichlicher Belcanto-Praxis mittels qualitativer wie quantitativer Methoden auf die Spur zu kommen. Schließlich dokumentieren Eva-Maria Houben und Martin Ebeling ein Projekt an der *Technischen Universität Dortmund*, bei dem im Rahmen der Lehramtsausbildung aus dem Satzlehreunterricht heraus Wege zum eigenen Komponieren gesucht wurden, wobei die Prozesse auch aus Sicht von Kreativitätsforschung und Musikpsychologie ausgewertet werden.

Verbunden mit der Hoffnung, dass die Beiträge dieser *GMTH Proceedings 2017* Anstoß für eine weiter intensiviertere Beschäftigung mit Aspekten und Dimensionen des Populären in der aktuellen Musiktheorie nach sich ziehen mögen, möchte ich abschließend allen danken, die am Zustandekommen dieses Bandes Anteil hatten: zuallererst den Autor*innen, denen für ihre Geduld und ihre schnelle und flexible Zusammenarbeit gedankt sei, den Gutachter*innen und den Reihenherausgebern für ihre fachliche Beratung und Expertise, Dieter Kleinrath für die wie immer sorgfältige Layoutierung und Herstellung der PDF-Fassungen und Maxwell Phillips für das Lektorat der englischen Texte und Abstracts. Schließlich ist auch hier noch einmal dem Grazer Kongressteam (André Doehring, Eva Krisper, Thomas Wozonig, Martina Tozzi und Gertraud Steinberger) sehr herzlich für die reibungslose Organisation der Großveranstaltung zu danken, ebenso dem im Jahr 2017 amtierenden Vizerektorat für Forschung der *Kunstuniversität Graz* (Vizerektorin Barbara Boisits, Malik Sharif), den beiden Gesellschaften GMTH und GfPM, dem *Zentrum für Genderforschung* der Universität sowie den öffentlichen Institutionen (Land Steiermark, Stadt Graz) für die finanzielle Unterstützung des Kongresses. Eine abschließende redaktionelle Vorbemerkung: Auf einen Einzelnachweis des Aufrufdatums von Weblinks wird in diesem Band verzichtet. Alle Weblinks wurden zum 18.12.2020 zuletzt geprüft.

Christian Utz

Literatur

- Alt, Max / José Gálvez (2020), »Ciro Scotto / Kenneth Smith / John Brackett (Hg.), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, New York: Routledge 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/1, 193–205. <https://doi.org/10.31751/1033>
- Appen, Ralf von / André Doehring (Hg.) (2018), *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte*, Bielefeld: transcript.
- Dreyer, Hubertus / Pascal Horn (2017), »Schnittstellen zwischen *performance* und Analyse von Popmusik. Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album *Wish You Were Here* und Jordan Rudess' Coverversion von Genesis' *Dance on a Volcano*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 133–159. <https://doi.org/10.31751/888>
- Huschner, Roland (2017), »Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 161–187. <https://doi.org/10.31751/900>
- Just, Steffen (2018), »Jan Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik* (Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden: Springer 2016«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2, 231–238. <https://doi.org/10.31751/976>
- Nobile, Drew (2016), »Harmonic Function in Rock Music: A Syntactical Approach«, *Journal of Music Theory* 60/2, 149–180. <https://doi.org/10.1215/00222909-3651838>
- Scotto, Ciro / Kenneth Smith / John Brackett (Hg.) (2019), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, New York: Routledge.
- Werner, Tobias (2018), »Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song *Around the World* der Red Hot Chili Peppers«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2, 193–208. <https://doi.org/10.31751/988>

© 2021 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Utz, Christian (2021), »Vorwort«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 7–13. <https://doi.org/10.31751/p.38>

eingereicht / submitted: 11/09/2020

angenommen / accepted: 11/09/2020

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

1. Analyzing Popular Music

Christopher Doll

Figuring Out Forensic Musicology

Stairway to Heaven, Taurus, and a Brief History of the Drooping Schema

ABSTRACT: In light of the growing prevalence of multimillion-dollar musical copyright infringement litigation, music theorists seem positioned to use their esoteric training for a decidedly practical purpose: as an informed presence within “forensic musicology,” the practice of evaluating “substantial similarities” (the legal term) between musical works. This article examines a recent example of such litigation, “Skidmore v. Zeppelin et al.,” involving the accusation that the opening of Led Zeppelin’s *Stairway to Heaven* (1971) is based on *Taurus* (1968) by the band Spirit. The “substantial similarity” in question involves the opening acoustic-guitar descents, a partial lamento bass figure sinking from tonic A down to F (the dominant E appearing in an upper voice), a version of rock’s “drooping” schema. After discussing relevant details of the case, I briefly outline some of the history of rock’s drooping figure across multiple prominent recordings in the years immediately before Led Zeppelin’s record. My aim is not to solve the issues of “Skidmore v. Zeppelin et al.” but rather to shed light on what the issues in fact are in this particular case, and what role music scholars have played in their determination. In the end, I advocate that music theorists make a concerted effort to involve themselves in forensic musicology, to the benefit not only of the lawsuits but also of the profession of music theory itself, an academic discipline historically isolated from even its closest musicological siblings, let alone the general public.

Angesichts der zunehmenden Häufigkeit von Rechtsstreiten über musikalische Urheberrechtsverletzungen, bei denen es um Millionenbeträge geht, scheinen Musiktheoretiker*innen gute Voraussetzungen mitzubringen, ihre esoterische Ausbildung für einen ausgesprochen praktischen Zweck einsetzen zu können, nämlich in Form sachlicher Expertise innerhalb einer “forensischen Musikforschung”, die “grundlegende Ähnlichkeiten” (*substantial similarities*, so der juristische Terminus) zwischen musikalischen Werken einschätzt. Dieser Artikel befasst sich mit einem kürzlichen derartigen Fall, “Skidmore v. Zeppelin et al.,” der aus dem Vorwurf entstand, dass der Beginn von Led Zeppelins *Stairway to Heaven* (1971) auf jenem von *Taurus* (1968) der Band Spirit beruhe. Die “grundlegende Ähnlichkeit” hierbei umfasst die absteigende Harmoniefolge der eröffnenden akustischen Gitarre, ein Ausschnitt aus einer Lamentobassfigur von der Tonika A fallend bis zum F (die Dominante E erscheint in einer oberen Stimme), eine Variante des *Drooping*-Modells im Rock. Nach einer Diskussion relevanter Details des Rechtsstreits, stelle ich kurz einen Abschnitt aus der Geschichte der *Drooping*-Figur im Rock vor, als Querschnitt berühmter Aufnahmen in den Jahren unmittelbar vor Led Zeppelins Platte. Mein Ziel ist es dabei nicht, den Rechtsstreit “Skidmore v. Zeppelin et al.” zu lösen, sondern vielmehr die entscheidenden Aspekte dieses Falls zu erhellen und die Rolle, die Musikologen in ihrer Bestimmung eingenommen haben. Abschließend argumentiere ich dafür, dass Musik-

theoretiker*innen verstärkte Anstrengungen unternehmen sollten, um sich im Bereich der forensischen Musikforschung einzubringen, zum Wohle nicht nur der Gerichtsverfahren, sondern auch der Musiktheorie selbst, einer akademischen Disziplin, die in historischer Sicht selbst von ihren engsten Geschwisterfächern isoliert war, von der allgemeinen Öffentlichkeit gar nicht zu reden.

Schlagworte/Keywords: bass lines; Bassmodelle; copyright infringement; forensische Musikforschung; forensic musicology; Harmonik; harmony; Led Zeppelin; popular music; Populäre Musik; Urheberrechtsverletzung

Introduction

In light of the growing prevalence of multimillion-dollar musical copyright infringement litigation, music theorists seem positioned to use their esoteric training for a decidedly practical purpose: as an informed presence within “forensic musicology,” the practice of evaluating purported similarities between musical works. Unfortunately, the precise terms of this consequential activity are nowhere clearly defined and have received only occasional attention from the musicological disciplines.¹ This article attempts to navigate this gap by paying close attention to one recent case, “Skidmore v. Zeppelin et al.,” in the hope of casting light on the two songs’ relevant schematic background as well as on some more general considerations about the methods of forensic musicology. In the end, I advocate that music theorists make a concerted effort to keep abreast of, and involve themselves in, forensic musicology, to the benefit not only of the lawsuits, but also of the profession of music theory itself. (What follows is an academic article by a music scholar; I am not a lawyer, and my opinions on legal matters are those of a layperson.)

Just the Facts

On 31 May 2014, a legal complaint was filed against the surviving members of the British rock band Led Zeppelin concerning their famous 1971 song *Stairway to Heaven*. The colorful complaint (using some of the iconic font associated with Zeppelin) claimed copyright infringement and the “Falsification of Rock n’ Roll

1 Some exceptions aside – Reynolds 1992, Laroche 2011, Stewart 2014, Leo 2016, May 2016, Leo 2019 – music scholarship has barely acknowledged the existence of forensic musicology.

History.”² The suing plaintiff was Michael Skidmore, working on behalf of the Randy Craig Wolfe Trust.

Randy Wolfe, better known as Randy California, was the songwriter of *Taurus*, a track recorded in late 1967 and released in 1968 by the now mostly forgotten American band Spirit, of which Wolfe was a founding member. Stories about Zeppelin’s appropriation of the guitar part of *Taurus* had circulated for decades,³ and Wolfe had acknowledged the similarities, but was either not bothered enough or felt too intimidated (as his former band members have since claimed) to sue. Wolfe’s death in 1997 left a trust in its wake, and Michael Skidmore became its trustee in 2009. Skidmore brought the suit five years later.

As is typical in American copyright infringement lawsuits, the plaintiff faced three big legal hurdles. The first was proving ownership of the copyright. This was not a given in this case. Wolfe’s publishing contract with Hollenbeck Music suggested that *Taurus* had actually been written as “work made for hire,” a legal term that would mean the copyright holder was actually the publishing company, Hollenbeck, and not the songwriter. In that situation, Wolfe’s estate would have no standing to bring the suit in the first place (although it would possibly open up the potential for a different suit against Zeppelin brought by Hollenbeck).

The second hurdle was establishing access. The evidence here was circumstantial. Zeppelin had played a few of the same gigs as Spirit (at least three) in the late 1960s, two of these at festivals with many other rock acts, but the third being Zeppelin’s very first American performance on 26 December 1968, at which the British band was a last-minute opening addition to the billed opener Spirit and headliner Vanilla Fudge. However, no hard evidence or eye-witness accounts proving that the song *Taurus* specifically was played at any of these shows were presented by the prosecution. Later, during the jury trial, Zeppelin guitarist Jimmy Page admitted under oath that he owned a copy of the 1968 album on which *Taurus* appeared, but he said this was among tens of thousands of albums he

2 Skidmore v. Zeppelin et al. 2014, 1. This is but one of hundreds of distinct, public-record court documents available from various online sources; see especially <https://www.courtlistener.com/docket/4152899/michael-skidmore-v-led-zeppelin>. These documents serve as the principal factual sources for my article. See also the summary in Greene 2017.

3 See, for instance, Huxley 1995, 37.

owned, and he did not remember ever having heard the song. Zeppelin singer Robert Plant also denied ever having heard *Taurus* prior to 2015.⁴

The third hurdle was proving the two songs were “substantially similar.”⁵ Following precedent, a judge was to determine whether *Taurus* met an “extrinsic test,” proving that it and *Stairway to Heaven* feature an “objective similarity of expression.” Alternatively, the plaintiff could prove “striking similarity,” a higher standard that would eliminate the need to offer any evidence of access at all.

In April 2016, nearly two years after the initial complaint was filed, United States District Judge R. Gary Klausner filed a written order that rejected arguments by the defendants and sided with the plaintiff on all three issues.⁶ First, Wolfe’s trust was indeed the copyright holder of *Taurus* and thus had standing to sue. Second, Led Zeppelin did have access to the earlier song. And, third, and most pertinent to this discussion, the songs met the extrinsic test for substantial similarity (although not *striking* similarity). Among the defendants’ arguments, Judge Klausner was not swayed by the claim that Wolfe was not the copyright holder because of his work-made-for-hire status with the publisher Hollenbeck; the judge found credible the plaintiff’s evidence that the song *Taurus* had been written and performed in 1966 or early 1967, before Wolfe signed his contract with Hollenbeck, and since copyright ownership by law is automatically assigned at the moment of creation, regardless of when or whether one registers a copyright with the Library of Congress, Wolfe was indeed the copyright holder. (There is more to this story because of the issue of copyright renewal, but this is the gist of it.)

Another technical argument made by the defendants and rejected by Judge Klausner was laches, meaning that there was an unreasonable delay in bringing the copyright infringement lawsuit itself – 43 years after the initial release of *Stairway to Heaven*, well beyond the three-year retrospective statute of limitations. Judge Klausner rejected this argument based on the fact that *Stairway to Heaven* had been released in a remastered version in 2014, and “each infringing act starts a new limitations period.”⁷ So, the 2014 lawsuit indeed fell with the

4 Skidmore v. Zeppelin et al. 2016c, §5.

5 Skidmore v. Zeppelin et al. 2016d, Section VII.

6 Skidmore v. Zeppelin et al. 2016d.

7 Ibid., Section V, B.

stated three-year period. I have to assume this is the reason that Skidmore waited 17 years after Wolfe's death (2 January 1997) to bring the suit.

Having ruled in favor of proceeding to trial, Judge Klausner convened a jury, so that the next step in determining substantial similarity, the 'intrinsic test', could be performed. This is how the U.S. Ninth Circuit (where the case was tried) works: the judge can determine whether the initial, objective, "extrinsic" test has been met, and if the works pass that measure of substantial similarity, then a jury is needed to perform the ensuing "intrinsic test," which is the "subjective assessment" of the "concept and feel" of the two works.⁸ That intrinsic test, among other technicalities, also needs to be passed in order for the final verdict to favor the suing plaintiff.

In June 2016, after six days of trial, the jury ruled in favor of the defendants, Led Zeppelin. The jury did not even make it to the intrinsic test, the subjective assessment. The jury did not agree with the judge's earlier decision that the songs passed even the extrinsic test. The whole process stopped at that point. A drawn-out appeal was likewise decided in favor of Led Zeppelin on 9 March 2020.

Forensic Musicology

Why was the court's objective measure of substantial similarity, the extrinsic test, decided one way by the judge and later the other way by the jury? There's no easy answer to this question. Public court documents do not include a jury's rationale, merely its overall votes. Yet it is clear in Judge Klausner's earlier written order, and I would guess also in the jury's unwritten decision, that the deciding factors lay primarily in the information provided by the competing musical experts. The plaintiff offered written reports by three musical experts: Alexander Stewart, PhD (Professor at the University of Vermont), Erik Johnson (Adjunct Faculty at the University of the Arts in Philadelphia), and Brian Bricklin (producer/engineer). The defendants submitted written reports by two musical experts: Lawrence Ferrara, PhD (Professor at New York University) and Rob Mathes (arranger/producer). These reports, examples of "forensic musicology," comprise evaluations of the alleged resemblances, written with the goal of distinguishing original, schematic, and appropriated features, and communicating these findings

8 Ibid., Section VII, C, 2.

to lay parties in a formal setting. In the American adversarial judicial system, experts are retained by the plaintiff and defendant, so it is expected that there will be contradictory expert reports.⁹ Judge Klausner's written order makes substantial reference to the reports by these experts. When the jury was convened, some of these experts additionally testified in court, and their testimony undoubtedly weighed heavily on the jury. Unfortunately, I have not secured a recording or transcript of this testimony; I have only obtained bits and pieces conveyed through an assortment of disparate secondary sources. I do, however, possess some of the material from the written expert reports, and what I have read regarding the in-person testimony is aligned with those written documents.

Before getting into some of the details of these written reports, I must address the judge's limits on the musical features under consideration for determining substantial similarity in this case. Klausner ruled that the copyright for *Taurus* applied only to the sheet music originally deposited in 1968 at the Library of Congress, because he determined that the song's copyright was governed by the law in effect at the time of its creation. That law was the American copyright act of 1909. Sound recordings were not protected under American copyright law until 1972.

A major consequence of this evidentiary ruling is that questions of similarity could not take into account "unprotected performance elements."¹⁰ This includes anything and everything that was not actually written down on that original transcription, precluding consideration of even basic tempo and instrumentation in this case. Hence, the correlations in the production techniques, the shared celestial titular imagery, the parallel roles of Led Zeppelin's recorders and Spirit's harpsichord, even the central role of the acoustic guitar itself were all ruled inadmissible. The jury was never played the full recording of *Taurus*; rather, excerpts of the *Taurus* sheet music were apparently played from recordings made for the trial or performed live in the courtroom using an acoustic guitar or electric piano. Full recordings of *Stairway of Heaven* were played for the jury, as well as home demos presenting the song at various stages in its development. The inability of the plaintiff to attempt to show substantial similarity between *Stair-*

9 A similarly partisan take on the purported similarities in this case can be found in an unsolicited amici curiae brief of fourteen music professors siding with Zeppelin. See *Skidmore v. Zeppelin et al.* 2019.

10 *Skidmore v. Zeppelin et al.* 2016d, Section VII, C, 1.

way of *Heaven* and full recordings of *Taurus* – studio or live – was the centerpiece of the plaintiff’s appeal. Judge Klausner wrote:

Once all the unprotected performance elements are stripped away, the only remaining similarity is the core, repeated A-minor descending chromatic bass line structure [...] lasting 13 seconds and separated by a bridge of either seven or eight measures. Moreover, the similarity appears in the first two minutes of each song, arguably the most recognizable and important segments of the respective works. Finally, [quoting Stewart’s expert report,] “[n]early [sic] 80% of the pitches of the first eighteen notes match, along with their rhythms and metric placement. The harmonic setting of these ‘A’ sections feature [sic] the same chords during the first three measures and an unusual variation on the traditional chromatic descending bass line in the fourth measure.”

Defendants argue that the descending chromatic bass line is a centuries-old, common musical element not entitled to protection, and, therefore, Plaintiff has failed to satisfy the extrinsic test. The Court [i.e., the judge] disagrees. While it is true that a descending chromatic four-chord progression is a common convention that abounds in the music industry, the similarities here transcend this core structure.¹¹

The wording here is a little confusing, because the judge uses the term “core” in two different ways, once as the thing he deems a sufficiently original idea that has possibly been appropriated (“the only remaining similarity is the core [...] bass line structure”), and the other time as a schema that is augmented by more specific similarities between the songs (“the similarities here transcend this core structure”). He also seems to at least nominally violate his own evidentiary ruling by referring to specific lengths of time (“lasting 13 seconds”), which of course is based on the recording of *Taurus* rather than merely its deposited sheet music. A more significant problem lies in the statistic about the near-80% note-match between the songs, an assertion in one of the plaintiff’s expert reports and cited by the judge in his determination that the songs passed the extrinsic test for substantial similarity. This issue will require looking closely at the pitch content of both songs.

Example 1 offers the pertinent section of the 1968 deposit copy of *Taurus* held by the Library of Congress. Judge Klausner ruled this musical notation as the only material under protection. Table 1 re-renders the relevant portion of a declaration by Alexander Stewart, the lead musical expert for the plaintiff.¹² The original caption for this example reads “Acoustic guitar themes in ‘Taurus’ and

11 Skidmore v. Zeppelin et al. 2016d, Section VII, C, 2.

12 Skidmore v. Zeppelin et al. 2016b, Example 1.

‘Stairway to Heaven.’” The numbers across the top indicate a half-note pulse relative to the *Taurus* deposit copy, in groupings of four. Tones fall either in the first half of each pulsing segment or the second half, and the bass notes are separated into a lower level for each song. It is clear from a comparison of Example 1 with the top of Table 1 that the latter is not based on the former; rather, the transcription of *Taurus* in Stewart’s chart is clearly based on the acoustic-guitar part in the full recording (which I will discuss momentarily). In his analysis accompanying Table 1, Stewart opines:

With two slight re-orderings, swapping CE for EC, 14 of the first 18 eighth-note positions or slots (78%) contain the same pitches. Since these pitches, C and E, are both present in T[aurus] (on the second and fourth beats) and they are chord tones in A minor they are virtually interchangeable.¹³

This is the near-80% argument that the judge found compelling and deemed suitable to cite in his own determination regarding the extrinsic test. Yet since this analysis is plainly based on a transcription of the full recording of *Taurus* rather than on its deposit copy, the judge’s citation of the near-80% statistic represents another departure from his own evidentiary ruling.



Example 1: Excerpt from 1968 Deposit Copy of *Taurus*, 22 December 1967, Library of Congress

	1	2	3	4	1	2	3	4	1	
TAURUS	C	ECB	C	ECB	C	ECB	C	ECB	C	
	A	A	G#	G#	G	G	F#	F#	F	
HEAVEN	C	E	A	B	E	C	B	C	E	C
	A		G#		G		F#	D	A	F#
										F

Table 1: Alexander Stewart, “Acoustic guitar themes in ‘Taurus’ and ‘Stairway to Heaven’”; Plaintiff Chart of *Taurus*¹⁴

¹³ Ibid., §15.

¹⁴ Skidmore v. Zeppelin et al. 2016b, Example 1.

Example 2 offers my own staff-transcriptions of the recording of each song, in analogous eighth-note settings (even though the *Taurus* deposit copy is notated in quarter notes). The accompanying Audio Example 1 presents both recordings simultaneously, adjusted only slightly for tempo and rubato. In each song, the guitar pattern involves slight changes as it repeats, as one would expect in a semi-improvisational setting; Example 2 specifically transcribes the first four bars of each guitar part. I created my transcription of *Taurus* after Stewart made his chart, but I had not yet seen his chart when I made my transcriptions, so these were made independently; there are differences throughout between my and Stewart's work, but these are relatively small. My own analysis of pitches (not pitch classes) articulated at the same positions in each guitar part is indicated by circles; parentheses indicate notes an octave off. Over the entire first four measures, I count ten matching pitches, and twelve matching pitch-classes; both are lower than Stewart's 14/18 finding. (To get 14, Stewart assumes octave equivalence, and also twice reorders C and E because as "chord tones in A minor they are virtually interchangeable.")

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled "Stairway acoustic guitar", shows a transcription of the first four bars of the guitar riff for "Stairway to Heaven" in 4/4 time. The lower staff, labeled "Taurus acoustic guitar", shows a transcription of the first four bars of the guitar riff for "Taurus" in 4/4 time. Both staves use a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes eighth and quarter notes, rests, and chord symbols.

Example 2: Led Zeppelin, *Stairway to Heaven* and Spirit, *Taurus*; Doll Transcriptions and Analysis

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/39/attachments/p17-02_audio_01.mp3

Audio Example 1: a. Spirit, *Taurus* (*Spirit*, Columbia Records, CD 480965 2, Track 4, 0:39–1:19, originally 1968, acoustic guitar riff), b. Led Zeppelin, *Stairway to Heaven* (*IV*, Atlantic Records, CD 19129-2, 0:00–0:31, originally 1968, acoustic guitar riff), c. *Taurus* and *Stairway to Heaven* played simultaneously

Downplaying these resemblances, the defendants' musical experts pointed out that the repetition of the A section contrasting with a longer B section, resulting in AABA (a fact mentioned by the judge), is not original but schematic (my word, not theirs). Likewise, they heavily emphasized the ubiquity of the chromatic des-

cent (a “minor line cliché”).¹⁵ Lawrence Ferrara, the main defense expert, offered several examples of chromatic descents, among them: *Dido’s Lament*, *Chim Chim Cher-ee*, *A Taste of Honey*, *Michelle*, *Walkin’ My Baby Back Home*, *Spring is Near*, *Cry Me a River*, *What are You Doing the Rest of Your Life*, *More*, *Music to Watch Girls By*, *How Insensitive*, *Night and Day*, *One Note Samba*, *Summer Rain*, and *Meaning of the Blues*. The chromatic descent is thus incontrovertibly schematic, and one cannot copyright a schema.

Yet my understanding of the judge’s ultimate argument for substantial similarity hinges not on any single schematic resemblance, but rather on the particular *combination* of multiple generic features. Add together the generic form of AA-BA, with the chromatic descent, plus the key of A Minor, and you are on your way to proving similarity that might be considered substantial, if not exactly striking. On top of this, consider the unusual doubly long lower submediant F, plus a turnaround measure that fails to emphasize the dominant E, and you have passed the extrinsic test. Judge Klausner did not cite these two highly unusual features in his own argument, but to me, these are the most compelling parts of the comparison, and it is to these details that the remainder of this essay will dedicate itself.

The Drooping Schema

In my book *Hearing Harmony*, I identify the chromatic lamento pattern by the name the “drooping schema,” or the “droop,” written as $1-^{\uparrow}7-^{\downarrow}7-^{\uparrow}6-^{\downarrow}6-5$.¹⁶ (This notation employs up and down arrows independent of mode, obviating analytical commitment to major, minor, mixolydian, or any other scale or mode.) In *Taurus* and *Stairway*, the dominant scale degree 5 is not stated independently of the tonic 1, but it does occur as the chordal fifth of the tonic if the pattern is restated, as it often does if sometimes after a brief delay. *Taurus* and *Stairway* both repeat the pattern.

A typical case of the drooping $1-^{\uparrow}7-^{\downarrow}7-^{\uparrow}6-^{\downarrow}6-5$ schema in the rock era is The Beatles’ *Michelle* (1965), one of the songs on the list of chromatic descents offered by defense expert Ferrara (Tab. 2a, Audio Ex. 2a). The song opens with an in-

¹⁵ Skidmore v. Zeppelin et al. 2016a, §12.

¹⁶ Doll 2017, 157–159. See also Everett 2008.

strumental drooping pattern played on Paul McCartney's acoustic guitar, with two chords per bar until a slowdown at the lower submediant. But it then proceeds to a V chord for a full measure, does not repeat, and is in F instead of A. (It also does not arpeggiate, although the arpeggiation in *Taurus* lies outside the sheet-music defined boundaries.)

Chim Chim Cher-ee from the film *Mary Poppins* (1964) was also on Ferrara's list, and additionally was cited while Jimmy Page was testifying on the stand (Tab. 2b, Audio Ex. 2b). This song repeats the drooping line, but as part of a phrasal period structure, with prominent 5s at each cadence and a #4 further emphasizing the dominant before the initial half cadence. It is also in the wrong key of C and wrong meter of 3/4.

In my opinion, the best counterexample the defense offered attempting to show how generic the similarities between *Taurus* and *Stairway* are was the Modern Folk Quartet's 1963 recording of *To Catch a Shad* (1963, Tab. 2c, Audio Ex. 2c). This track is set in a slightly sharp *Ab* Minor (as close to A as one could get without actually being in A), and it has many of the same kinds of sonorities resulting from the combination of tonic-triad members held over a chromatic bass. In his live testimony in front of the jury, defendant expert Rob Mathes plucked out the notes to *Taurus* on an acoustic guitar while the recording of *To Catch a Shad* played underneath (another apparent, if seemingly unavoidable, violation of the evidentiary ruling, because of the introduction of timbre into the mix). Adjusted for tuning, I imagine this tactic could have been quite convincing to jury members, especially since the first iteration of the drooping pattern in *To Catch a Shad*, appearing in the instrumental opening, does not descend directly to 5 in the bass; it instead goes to 1, with the 5 as an upper-voice, similar to what happens in both *Taurus* and *Stairway*. However, the lower 6 is not held longer, and in the sung portions of the track, 5 does arrive before 1.

Many other songs have comparable features, including The Beach Boys' *Surfer Girl* (1963), Lou Johnson's *(There's) Always Something There to Remind Me* (1964), Bob Dylan's *Ballad of a Thin Man* (1965), The Left Banke's *Walk Away Renée* (1966), Frankie Valli's *Can't Take My Eyes Off of You* (1967), Jethro Tull's *We Used to Know* (1969), and David Bowie's *Wild Eyed Boy from Freecloud* (1969). Yet of all the examples I have come across of the drooping pattern in the rock era, and even in pre-rock precedents, *Taurus* and *Stairway* are structurally closer to one another than they are to any of the other cases. I have not found any other example where the descent lingers doubly long on the lower 6 and also does not wind up on an obvious 5 before proceeding to 1.

a.

$$\begin{array}{c} 1 - \uparrow 7 \quad | \quad \uparrow 7 - \uparrow 6 \quad | \quad \uparrow 6 \quad | \quad 5 \\ \text{F - E} \quad | \quad \text{E}^\flat - \text{D} \quad | \quad \text{D}^\flat \quad | \quad \text{C} \end{array}$$

b.

$$\begin{array}{c} 1 - \uparrow 7 \quad | \quad \uparrow 7 - \uparrow 6 \quad | \quad \uparrow 6 - 5 \quad | \quad \sharp 4 - 5 \quad || \quad 1 - \uparrow 7 \quad | \quad \uparrow 7 - \uparrow 6 \quad | \quad \uparrow 6 - 5 \quad | \quad 5 - 1 \\ \text{C - B} \quad | \quad \text{B}^\flat - \text{A} \quad | \quad \text{A}^\flat - \text{G} \quad | \quad \text{F}^\sharp - \text{G} \quad || \quad \text{C - B} \quad | \quad \text{B}^\flat - \text{A} \quad | \quad \text{A}^\flat - \text{G} \quad | \quad \text{G - C} \end{array}$$

c.

$$\begin{array}{c} 1 - \uparrow 7 \quad | \quad \uparrow 7 - \uparrow 6 \quad | \quad \uparrow 6 - 1 \\ \text{A}^\flat - \text{G} \quad | \quad \text{G}^\flat - \text{F} \quad | \quad \text{F}^\flat - \text{A}^\flat \end{array}$$

Table 2: Other Examples of the Drooping Schema, $1-\uparrow 7-\uparrow 7-\uparrow 6-\uparrow 6-5$: a. The Beatles, *My Michelle* (1965, guitar intro), b. Mary Poppins, *Chim Chim Cher-ee* (1964, verse and chorus), c. Modern Folk Quartet, *To Catch a Shad* (1963, instrumental iterations)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/39/attachments/p17-02_audio_02.mp3

Audio Example 2: a. The Beatles, *My Michelle* (*Rubber Soul*, Parlophone 1987, CDP 7 64660 2, Track 7, 0:00–0:10, originally 1965, guitar intro), b. Mary Poppins, *Chim Chim Cher-ee* (*Original Motion Picture Soundtrack*, Walt Disney Records 1989, CD-016, Track 14, 0:06–0:22, originally 1964, verse and chorus), c. The Modern Folk Quartet, *To Catch a Shad* (*The Modern Folk Quartet*, Warner Bros. 2013, CD, WQCP-1414, Track 9, 0:00–0:15, originally 1963, instrumental iterations) (see Table 2)

One brief but necessary point of clarification regards the exact nature of the schema in question. Table 3 (left column) lists six additional popular tracks, from around the same time period, that also feature chromatic descents in A. Notice that Led Zeppelin’s own, earlier, *Babe, I’m Gonna Leave You* (1969) falls into this category, a song Zeppelin falsely credited on the first Zeppelin album as “traditional arranged by Page,” but in later pressings properly credited partially to Anne Bredon who wrote the song circa 1960 (although this original did not feature a chromatic bass at all). The descents in all these tracks in the left column of Table 3 are not quite the same as the full drooping schema. Instead of descending from scale-degree 1 to the leading tone, they go from 1 down to the subtonic, skipping over the leading tone entirely: $1-\uparrow 7-\uparrow 6-\uparrow 6-5$. Hence the pattern is one note short of the droop, and so I call it the “drop.”¹⁷ (One fewer “o”.) In the rock era, the shorter dropping schema is probably even more common than the longer

¹⁷ Doll 2017, 159–162.

drooping schema, and deserves to be acknowledged as a separate entity rather than conflated into one category as they sometimes are.¹⁸ The right column of Table 3 offers additional high-profile examples of the drop from that same time period, but not in A. Yet even with all these descending examples set aside, it should be clear by this point that pertinent, if not exactly analogous, comparisons to *Taurus* and *Stairway* are still plentiful in 1960s repertory.

in A	not in A
The Animals, <i>House of the Rising Sun</i> (1964)	Chicago, <i>25 or 6 to 4</i> (1970)
Donovan, <i>Hampstead Incident</i> (1966)	Bob Dylan, <i>It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)</i> (1965)
The Beatles, <i>Lucy in the Sky with Diamonds</i> (1967)	The Yardbirds, <i>For Your Love</i> (1965)
The Beatles, <i>While My Guitar Gently Weeps</i> (1968)	The Lovin' Spoonful, <i>Summer in the City</i> (1966)
Led Zeppelin, <i>Babe, I'm Gonna Leave You</i> (1969)	Paul Revere and the Raiders, <i>(I'm Not Your) Steppin' Stone</i> (1966)
	The Beatles, <i>Magical Mystery Tour</i> (1967)
	The Beatles, <i>Dear Prudence</i> (1968)
	Nilsson, <i>One</i> (1968)

Table 3: contemporary examples of the dropping schema 1-⁺7-⁺6-⁺6-5

Verdict

I personally understand the judge's and the jury's divergent decisions regarding substantial similarity in this case, which is one reason why I find this situation so fascinating – it seems to me right down the middle, especially in light of Led Zeppelin's highly checkered past of unabashed appropriation.¹⁹ Such a split decision does seem problematic, though, when it comes at the ostensibly objective, extrinsic stage. If this is objective, there would not seem to be much room left for the subjective, intrinsic test, which is still a legal test and would not delve into matters of, say, aesthetic value. I must state unequivocally that the legal decision before us has absolutely nothing to do with valuing one song over the other. Many musical commentators I have read or heard speak about this case have been quick to point out the Zeppelin song is much better than the Spirit one, as if

¹⁸ The drop and droop are mixed together, for instance, in Ross 2010, 53.

¹⁹ See, for example, Headlam 1995.

this absolved Zeppelin of any alleged wrongdoing even if they did borrow protected material. That accurate aesthetic assessment is ethically immaterial; the ends cannot justify the means.

At any rate, my aim in this article has been not to solve the issues of “*Skidmore v. Zeppelin et al.*” but rather to shed light on what the issues in fact are in this high-profile case, and what role music theory has played in their determination. As I have gathered from my current research into past and present lawsuits, the fundamental issues identified here turn out to be regulars: (1) defining the work and its protected aspects (and sticking to these definitions!); (2) assessing the accuracy of existing transcriptions, or making more accurate new ones; (3) defining the metrics of similarity; and (4) distinguishing between original, schematic, and appropriated features.

Stepping back from this particular case, I wish to assert that forensic musicology in general, instead of only occasionally receiving attention from the academic musicological disciplines, is something all theorists should be versed in, if not actually practicing. Who better to have informed opinions about such matters? To boot, it is perhaps the most immediately consequential activity one could imagine a music scholar undertaking, with ramifications not only for the legacy of valued artists but also for the possibilities of future artists, whose work will undoubtedly be shaped by the legal constraints of the courts’ decisions. We have already seen an obvious effect of court rulings on the practice of sampling in the world of hip hop: long gone are the sample-heavy collage works of the 1980s and ‘90s, from the likes of John Oswald, Public Enemy, and others. Taking notice of forensic musicology not only makes for good scholarly citizens, it comes with benefits for the academic musicological disciplines as well, particularly music theory, a profession historically isolated from even its closest musicological siblings, let alone the general public. Social utility is never a bad thing for an academic to provide. Regardless of how one feels about this particular case, my hope is that theorists can contribute more to the conversation about it, and about the seemingly endless line of substantially similar cases in front of us.

References

- Doll, Christopher. 2017. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Everett, Walter. 2008. “Pitch Down the Middle.” In *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays*, edited by Walter Everett. Second edition. New York: Routledge, 111–174.

- Greene, Joseph A. 2017. "Skidmore v. Led Zeppelin: Extraordinary Circumstances and the Perpetual Statute of Limitations in Copyright Infringement." *Maine Law Review* 69/2: 308–326.
- Headlam, Dave. 1995. "Does the Song Remain the Same? Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin." In *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. Rochester: University of Rochester Press, 313–363.
- Huxley, Martin. 1995. Liner Notes for *Psychodelia: The Long Strange Trip*. Compact Disc. Friedman/Fairfax.
- Laroche, Guillaume. 2011. "Striking Similarities: Toward a Quantitative Measure of Melodic Copyright Infringement." *Intégral* 25: 39–88.
- Leo, Katherine. 2016. "Blurred Lines: Musical Expertise in the History of American Copyright Litigation." PhD diss., Ohio State University.
- Leo, Katherine. 2019. "Musical Expertise and the 'Ordinary' Listener in Federal Copyright Law." *Music and Politics* 13/1. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0013.108>
- May, Chris. 2016. "Jurisprudence V Musicology: Riffs from the Land Down Under." *Music and Letters* 97/4: 622–646.
- Reynolds, M. Fletcher. 1992. "Selle V. Gibb and the Forensic Analysis of Plagiarism." *College Music Symposium* 32: 55–78.
- Ross, Alex. 2010. *Listen to This*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2014. Docket No. 2: 14-cv-03089 (May 31). Court Docket.
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2016a. Case CV 15-3462 RGK-AGRx (February 10). "Declaration of Lawrence Ferrara, PhD."
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2016b. Case CV 15-3462 RGK-AGRx (March 7). "Declaration of Alexander Stewart, PhD."
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2016c. Case CV 15-3462 RGK-AGRx (March 28). "Declaration of Robert Anthony Plant in Support of Motion for Summary Judgment or, in the Alternative, Partial Summary Judgment."
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2016d. Case CV 15-3462 RGK-AGRx (April 8). "Civil Minutes – General."
- Skidmore v. Zeppelin et al. 2019. Case: 16-56287, Docket Entry 103-2 (July 1). "Amici Curiae Brief of Musicologists in Support of Defendants-Appellees at En Banc Rehearing."
- Stewart, Alexander. 2014. "'Been Caught Stealing': A Musicologist's Perspective on Unlicensed Sampling Disputes." *University of Missouri Kansas City Law Review* 83/2: 340–361.

Christopher Doll

© 2021 Christopher Doll (dollchristopher@yahoo.com)

Rutgers, The State University of New Jersey

Doll, Christopher (2021), »Figuring Out Forensic Musicology. *Stairway to Heaven, Taurus*, and a Brief History of the Drooping Schema«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 17–32. <https://doi.org/10.31751/p.39>

eingereicht / submitted: 06/08/2018

angenommen / accepted: 25/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Krystoffer Dreps

Transkriptive Höranalyse von Geräuschmusik im Gehörbildungsunterricht

Ein Erfahrungsbericht zur Anwendung von Klangfeld-Transkriptionen auf die Musik Amon Tobins und Helmut Lachenmanns¹

ABSTRACT: Ein Großteil zeitgenössischer Musik und insbesondere solche, die sich nicht primär auf Tonhöhenrelationen stützt, findet zu wenig Platz im Gehörbildungsunterricht an Musik(hoch)schulen. Das liegt möglicherweise auch daran, dass es kaum methodische Zugänge oder Hilfestellungen dazu gibt. In diesem Artikel wird die Klangfeld-Transkriptionsmethode vorgestellt, mit der Musik zum Unterrichtsthema werden kann, die mit Geräuschen und anderen nicht tonhöhenbasierten Klangtexturen arbeitet. Die Methode geht davon aus, dass die Studierenden das Gehörte als akusmatisch rezipieren, dass sie also die Hervorbringung oder Erstellung der Klänge nicht auf Anhieb nachvollziehen können. Sie verbindet verschiedene Ansätze zum Umgang mit elektroakustischer Musik, *musique concrète instrumentale* und elektronischer Popmusik im Kontext des Transkribierens. Nach einer kurzen Übersicht über Lehrwerke zur Gehörbildung sowie einem Abriss verschiedener Analyseansätze zu nicht-notierter Musik werden drei Ausschnitte von Werken Amon Tobins und Helmut Lachenmanns mit Hilfe der Klangfeld-Transkriptionsmethode erläutert und abschließend auf ihr Potenzial hin ausgewertet.

A large part of contemporary music, especially music which is not primarily based on pitch, seems to be missing from current ear training classes in German music academies and music schools. One possible reason for this shortcoming could be the lack of methodological access or support. This article introduces the method of sound-field transcription, which makes music with a high degree of foley, noise, or other non-pitched features accessible for teaching in music

1 Der im Titel gewählte Terminus ›Geräuschmusik‹ bezieht sich hier auf diverse Stilistiken, insbesondere elektroakustische Musik, *musique concrète instrumentale* und elektronische Popmusik, und bezeichnet allgemein eine musikalische Klangwelt, die primär den akustischen Aspekt vor den der Tonhöhenbeziehungen stellt, letztere eventuell sogar überflüssig macht. Der Einbezug von Kompositionen Helmut Lachenmanns unter Verwendung des Begriffs ›akusmatische Musik‹ träge nicht den Kern. Zwar mag die Musik Lachenmanns einem Großteil der Studierenden allenfalls rudimentär bekannt sein und daher für ein im weiteren Sinn akusmatisches Hörerlebnis sorgen. Es existieren jedoch Partituren. In diesem Artikel wird der Begriff des Akusmatischen deshalb stets für jene Musik verwendet, deren Hervorbringung für eine bestimmte Hörschaft nicht spontan nachvollziehbar ist.

classes. The method assumes that students receive aural material primarily acoustically, not being able to identify the creation or production of the sounds at first hearing. It combines various approaches from different musical genres such as electroacoustic music, *musique concrète instrumentale*, and popular electronic music on the basis of musical transcriptions. After a short outline of ear training textbooks and various analytical approaches to non-notated music, three excerpts from works by Amon Tobin and Helmut Lachenmann are explicated by the method of sound-field transcription. By conclusion, these analyses are evaluated for their potential.

Schlagworte/Keywords: Amon Tobin; ear training; electronic music; elektronische Musik; Gehörbildung; Helmut Lachenmann; Höranalyse; listening analysis; transcription; Transkription

»Imitate, assimilate, create, innovate«²

Akustische Aspekte in der Gehörbildung

Deutschsprachige Gehörbildungslehren

Allgemein befasst sich die deutschsprachige Literatur zur Gehörbildung, so scheint es, zuvorderst mit Problemen von tonalen Tonhöhenrelationen in verschiedenen Schwierigkeitsstufen, deren ausführliche Behandlung in der Regel in einer gewissen Diktatfähigkeit der Studierenden münden soll und welche die besonders Fleißigen darüber hinaus auch im Bereich atonaler Hörbeispiele herausfordert.³ Gehörbildung erinnert hier ein wenig an eine Fitnessübung, welche nur selten den Bogen zurück zu musikalischen Zusammenhängen spannt.⁴ Als Beispiele seien die Lehrbücher von Volker Bendig, Monika Quistorp, Lars Edlund oder Roland Mackamul genannt,⁵ im Bereich Populärmusik jene von Sigi Busch oder Tom van der Geld. Solche Herangehensweisen erweisen sich jedoch gerade für Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als problematisch.

Zwar gibt es auch Lehrbücher, die allgemein musikalische Zusammenhänge beim Hören in den Vordergrund stellen. Dazu zählen die beiden *Orlando*-Bände von John Leigh⁶ oder die zweibändige Gehörbildung von Ulrich Kaiser⁷ sowie das

2 Jazztrompeter Clark Terry, zit. nach Sikora 2003, 427.

3 Vgl. Kaiser 2005, 197.

4 Unbestritten bedarf es in dieser Disziplin auch eines wiederholenden und vertiefenden Übens.

5 Vgl. dazu auch Kaiser 2005, 199 f.

6 Leigh 2009/13. Vgl. Rokahr 2010, 110.

7 Kaiser 1998.

Kapitel »Hören« aus Frank Sikoras *Neue Jazzharmonielehre*.⁸ Kaiser erwähnt einen Vortrag, in dem Irene Matz berichtete, wie sie Studierende »Klangskizzen« von Musikbeispielen aus der Neuen Musik formulieren ließ, um sich anschließend dem Gehörten über das Nachimprovisieren zu nähern. Dadurch würden mehrere Prozesse angestoßen: Ausprobieren, Selbermachen, Vergleichen sowie Einblicke in die Notationskunde.⁹ Dieser Hinweis bleibt jedoch, versteckt auf knapp zwei Seiten in einem fast 500 Seiten umfassenden Lehrwerk zur Gehörbildung, Kaisers einziger zur Neuen Musik.

Im Bereich der Populärmusik ist die Auswahl an allgemeinen Unterrichtsmethoden für die Gehörbildung überschaubar und der Fokus richtet sich auch hier eindeutig auf Tonhöhenbeziehungen. Dabei wird das Thema »Sound« als Analysegegenstand in der Populärmusikforschung schon seit längerem kontrovers diskutiert.¹⁰

In der Einleitung seines Aufsatzes »Höranalyse zeitgenössischer Musik, Wege zum kreativen Hören?« beschreibt Benjamin Lang 2013 eine auch heute noch aktuelle Situation in Bezug auf »methodisch-didaktische Ansätze zum höranalytischen Verfassen und Reflektieren der Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts im Rahmen des Gehörbildungsunterrichts in der Grundausbildung an Musikhochschulen«: Es herrsche ein Mangel an solchen Ansätzen.¹¹ Während didaktische Vorgehensweisen für andere Musikepochen teils auf der Hand lägen, sieht Lang eine wesentliche Problematik für zeitgenössische Musik in der Vielfalt verschiedener »Kompositionstechniken und Individualstile«, die sich zunächst kaum »in allgemeingültig lehrbare musikalische Parameter« übertragen ließen.¹² Er fordert daher, »Begrifflichkeiten zur Annäherung an die (Neue) Musik« zu finden, um vergleichenden Erkenntnissen über musikalische Sinnzusammenhänge näherzukommen.¹³ Lang betont, dass eine spezifische Lehrmethode, die auf bestimmte zeitgenössische Techniken eingeht, nicht sinnvoll sei, denn sie stehe im Gegensatz zu einem eher ganzheitlichen Ansatz, den er selbst proklamiert. Sein methodischer Zugang dient vorwiegend dem Erfassen

8 Sikora 2003, 368–469.

9 Kaiser 1998, 128.

10 Vgl. Tagg 1982, Auslander 2004, Schönberger 2006, Helms/Phleps 2012, Butler 2014. Der Begriff »Sound« wird im weiteren Verlauf des Textes als Synonym für Klang und Klangfarbe in der Musik verwendet.

11 Lang 2013, 91.

12 Ebd.

13 Ebd., 92.

einer übergeordneten Kategorie, aus einem Hörausschnitt wird auf den weiteren möglichen Verlauf des Satzes, auf ein komplettes Stück oder gar auf mehr oder weniger deutliche Verbindungen zwischen verschiedenen Komponisten verschiedener Dekaden geschlossen. Es geht daher auch um Vergleiche und Vergleichbarkeit. Völlig neu ist diese Methode indes nicht. Hartmut Fladt entwarf bereits 1998 im zweiten Band der Gehörbildung von Ulrich Kaiser eine Konzeption von Formenanalyse, in der er die Notwendigkeit von Grundbegriffen betonte und Musikbeispiele aus unterschiedlichen Epochen und Stilen analysierte.¹⁴ Lang überführt nun diese Methodik in den Kontext zeitgenössischer Musik.

Zum allgemeinen Umgang mit akusmatischer Musik

Neben den bereits genannten Quellen existieren Aufsätze, die mit Vorschlägen zur Handhabung bestimmter Klangphänomene direkt oder indirekt Berührungspunkte für den Gehörbildungsunterricht herstellen. Helmut Lachenmann stellte bereits 1966 eine schematische Übersicht über verschiedene »Klangtypen in der Neuen Musik« vor, die zwar »spekulativ« und als »Provisorien« angelegt waren, sich für den Einsatz im Unterricht jedoch als sehr fruchtbar erwiesen haben.¹⁵ Lachenmann betont die »Befreiung des akustischen Aspekts«¹⁶ in der Neuen Musik und rahmt seinen Versuch einer Typologie definitorisch folgendermaßen ein:

Zur Definition eines akustisch vorgestellten Klangs sind gewiß Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke und Dauer unentbehrlich, darunter besonders die Klangfarbe als Summe und Resultat verschieden hoher und verschieden lauter natürlicher oder künstlicher Teiltöne. Genau so wichtig aber wie diese vier Bestimmungen ist die Unterscheidung zwischen Klang als Zustand einerseits und Klang als Prozeß andererseits, anders gesagt: Klang als beliebig lange, in ihrer Dauer von außen her zu begrenzende Gleichzeitigkeit, und Klang als zeitlich aus sich selbst heraus begrenzter charakteristischer Verlauf.¹⁷

Daraus leitet Lachenmann verschiedene Klangtypen der Neuen Musik ab, die sich jedoch nicht auf Geräuschmusik beschränken, sondern ebenso für tonhöhenbezogene Musik verwendet werden können. Zur Veranschaulichung nutzt der Komponist graphische Schemata.¹⁸

14 Kaiser 1998, Bd. 2, 408–475. Fladt gelingt hier etwas, was in der Didaktik des Hörens von Populärmusik bisher nicht gelungen ist: Er zeigt neue Perspektiven auf das Hören von Populärmusik auf.

15 Lachenmann 1996, 20. Vgl. auch Kocher 2013, 196 f.

16 Lachenmann 1996, 1.

17 Ebd.

18 Ebd., 3–8, 10–12, 15–16, 18. Vgl. auch Kocher 2013, 196 f.

Die Visualisierung von Klang ist auch im Bereich der Analyse elektroakustischer Musik, insbesondere bei Pierre Couprie und Denis Smalley, ein zentrales Hilfsmittel für analytische Zwecke. Couprie behandelt verschiedene Möglichkeiten graphischer Repräsentation (ikonische Repräsentation, Erweiterung eines Sonograms durch eigene Notizen, Hüllkurvenvorlagen) in didaktischen Kontexten sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten.¹⁹ In einem aktuellen Aufsatz stellt Couprie verschiedene Werkzeuge zur graphischen Repräsentation elektroakustischer Musik vor,²⁰ die sich aufgrund ihrer hochwertigen graphisch-digitalen Aufbereitung – welche notwendig, aber zeitaufwendig ist – meines Erachtens jedoch allenfalls bedingt im Gehörbildungsunterricht anwenden lassen.

Denis Smalley entwickelt eine Darstellungsform mit Hilfe von Symbolen und deren graphisch-räumlicher Anordnung. Seine *spectromorphology* sieht Klangspektrum und Klangveränderung als Einheit: »Spectromorphology is not a compositional theory or method, but a descriptive tool based on aural perception. It is intended to aid listening, and seeks to help explain what can be apprehended in over four decades of electroacoustic repertory.«²¹ Sein vielbeachteter Aufsatz stellt die Grundlagen der Idee zur graphischen Repräsentation elektroakustischer Klangphänomene sehr ausführlich vor, nimmt aber nur vereinzelt Bezug zu didaktischen Fragestellungen.

Erik Nyström stellt ein Modell zur Qualifizierung und Unterscheidung von »textural processes as the root of organisation, causality and gesture in electroacoustic music«²² vor. Interessant sind hier die von ihm benannten Parameter, die eine Textur ausmachen können (temporal, spectral, dynamic, panoramic/circumspatial, distribution [centres and peripheries], density, spatiotemporal contours [angularity – curvature], entropy²³), sowie die graphische Skizze zu einem Aus-

19 Vgl. Couprie 2004, 111 f.

20 Vgl. Couprie 2018. Allerdings sei an dieser Stelle auch auf das Programm iAnalyze hingewiesen. Mit etwas Übung lassen sich hier anschauliche und gut modifizierbare Präsentationen von Klangausschnitten oder Stücken erstellen, die Partiturausschnitte, Hüllkurven oder sonstige Notizen miteinbeziehen

21 Vgl. Smalley 1997, 107 f.

22 Nyström 2009, 45.

23 Ebd., 47.

schnitt aus Nyströms Komposition *Multiverse*.²⁴ Diese Vorschläge zur Darstellungsweise und Parametrisierung elektroakustischer Klänge werden weiter unten erneut aufgegriffen.

Mark J. Butler befasst sich mit prozessorientierten Analysen von Electronic Dance Music (EDM). Mit Hilfe von Interviews mit verschiedenen Protagonisten der Szene zeigt er auf, wie die Künstler ihre Performances erarbeiten, welche Prozesse vorab durchlaufen werden und welchen Stellenwert Improvisation und Publikumsinteraktionen in diesem Kontext haben. Butler recherchiert außerdem zu den technologischen Voraussetzungen für Produktion und Performances von EDM, insbesondere aber auch im Kontext von »sonic organization. I seek to imagine these technologies as principles of design affording certain kinds of performative interaction.«²⁵

Nahezu allen oben genannten Quellen fehlt ein direkter Bezug zur Handhabung der verschiedenen Hörwerkzeuge in didaktischen Kontexten. Ausführlich fragt allerdings Philippe Kocher in seinem »Versuch einer Anleitung zum reduzierten Hören« nach den Koordinaten des Hörens elektroakustischer Musik und macht ebenfalls auf die Wichtigkeit von angemessenen Begrifflichkeiten aufmerksam,²⁶ da in dieser Musik »Schriftlichkeit« weit hinter einem »rein perzeptive[n] Zugang« rangiere.²⁷ Inspiriert von Ansätzen Pierre Schaeffers, stellt Kocher zunächst verschiedene Hörhaltungen vor:

- Ursachenhören (>Klang als Verweis<);
- semantisches Hören (Bedeutungssuche);
- reduziertes Hören (nach Schaeffer bedeutet dies, den Fokus auf Eigenschaften des Klingenden unter Ausschluss jeder realen oder symbolischen Assoziation zu legen).²⁸

Anschließend schlägt Kocher verschiedene Begriffskategorien vor, mit denen höranalytisch gearbeitet werden kann: Assoziationen, Gesten und Ereignisse, Metaphern, Klangfarbe, technischer Jargon, Klangtypologien (nach Lachenmann, Schaeff-

24 Ebd., 55.

25 Butler 2014, 175.

26 Vgl. Kocher 2013, 162.

27 Ebd., 157 f.

28 Vgl. ebd., 159 f.

fer, sowie Spektromorphologie nach Smalley), musiktheoretische Begriffe.²⁹ Es folgen spezifisch elektroakustische Hörübungen: Erkennen und Unterscheiden von Frequenzspektren und Wellenformen, Lautstärken (Pegel), Klangfarben (Synthese) und zudem Richtungshören bzw. das Erlernen von Raumwahrnehmung. Kocher spricht von einer »Vorlage [...] zur Strukturierung des Unterrichts oder des Selbststudiums der Höranalyse elektroakustischer Musik.«³⁰ Diese Anregungen Kochers greife ich auch im folgenden Abschnitt auf und zeige Erweiterungsmöglichkeiten.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass nur wenige anwendungsbezogene Beiträge zu Geräuschmusik im Gehörbildungsunterricht existieren. Bezüge zur Musik nach 1945 sind generell in deutschsprachigen Gehörbildungslehrwerken selten auf Anhieb zu finden. Zwar gibt es bereits einige Aufsätze zum analytischen Umgang mit elektroakustischer Musik und damit verbundenen Darstellungsformen, jedoch keinen aus popularmusikalischer Perspektive. Letztere befasst sich zwar intensiv mit dem Faktor ›Sound‹ als Analysegegenstand, kann aber keine Vorschläge zu Anwendungsmöglichkeiten, etwa für den Gehörbildungsunterricht, vorweisen.³¹ Auch aus den diversen Aufsätzen zur Visualisierung von Klangereignissen in der elektroakustischen Musik weisen nur wenige Impulse in Richtung einer Didaktik des Hörens.

Zur Praxis des Akusmatischen im Gehörbildungsunterricht

Vorüberlegungen

Ausgangspunkt für die folgende Darstellung war das Bedürfnis des Autors, Literatur abseits von harmonischen, rhythmischen oder ähnlichen Relationen in den Unterricht mit einzubeziehen. Daneben stand der akusmatische Aspekt im Vordergrund. In Anlehnung an Kochers »Anleitung« stelle ich nun meine Erfahrungen im Zusammenhang einer selbst entwickelten Methode vor, die einige der oben genannten Aspekte mit einbezieht.³² Am Beginn stand zunächst die Überle-

29 Vgl. ebd., 162–191.

30 Ebd., 205.

31 Vgl. auch Huschner 2017, 164–170.

32 Die vorgestellte Methode ähnelt in einigen Zügen stark der Kochers, wurde aber zunächst vollkommen unabhängig und ohne Kenntnis von dessen Ansatz entwickelt.

gung, wie Studierende der Populärmusik Transkriptionen von elektronischer Musik anfertigen könnten. Daraus entwickelte sich eine Versuchsreihe mit Studierenden verschiedener Hochschulen und Studienschwerpunkten, in der die genannten Ansätze in Form einer Transkription dargestellt werden sollten. In der populärmusikalischen Ausbildung, insbesondere im Jazz, wird häufig auf das Transkribieren als Lernmethode zurückgegriffen: »Transkription [...] bedeutet [...] abhören, notieren, analysieren [...], üben. [Transkriptionen] sind die wohl umfassendste und effektivste Form der Gehörbildung.«³³

Sikora bezieht sich damit u. a. auf die erforderliche intensive Beschäftigung mit dem analysierten Hörbeispiel. Anders als bei Diktaten im Unterricht eröffnet das Transkribieren ein eigenständiges Erarbeiten von Passagen etc., da diese im Regelfall allein und dadurch in individuellem (Lern-/Arbeits-)Tempo angefertigt werden. Das erlaubt eine länger andauernde, intensive Beschäftigung mit dem Stoff. Diese ›Effektivität‹ des lernenden Hörens wurde zum Anlass genommen, das Transkribieren als methodische Grundlage für das genannte Anliegen zu wählen, wobei jedoch eine prinzipielle Änderung der Notationsart notwendig war.

Dies soll hier zunächst durch den Anfang von Amon Tobins *Surge* (2011) illustriert werden (Audiobsp. 1). Liest man beim Hören die Transkription (Bsp. 1), stößt man bald auf Hindernisse.

The image shows a musical score for guitar and bass. The top system is labeled 'Gitarre' and 'E-Bass'. The guitar part is in treble clef with a 4/4 time signature, starting with a tempo marking of ♩=85. The bass part is in bass clef. The score consists of two systems of music, each with a guitar staff and a bass staff. The first system has five measures, and the second system has five measures. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals.

Beispiel 1: Amon Tobin, *Surge*, Beginn, Transkription des Autors

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Amon Tobin, *Surge*, Beginn (*ISAM*, ZEN 168, 2011, © Ninja Tune, Track 4, 0:00–0:23)

33 Sikora 2003, 427 f. Couprie weist auf Transkription als einen »pre-analytical step« hin, bemerkt aber auch: »transcription remains a primarily descriptive tool« (2018, 8).

Die herkömmliche Transkriptionsmethode, welche Melodieverlauf, Harmonik, Rhythmik und Form im Notensystem darstellt, kann diesem Ausschnitt von *Surge* kaum Rechnung tragen. Eine solche übliche Transkription umfasst in der Regel Tonhöhen, Notenwerte, ggf. Gesangstext sowie Hinweise auf Instrumentation, Ausführung und ggf. Form. Dabei fehlt nun allerdings eine entscheidende Eigenschaft dieser Musik: der ›Sound‹. Damit ist nicht nur das instrumentale Timbre gemeint, sondern auch technische Parameter wie Frequenzspektren, Verzerrung usw., kurz: alle weiteren Parameter der Musik, die zu deren Erleben und Hervorbringung notwendig sind und den Klang charakteristisch machen. Es wird sofort hörbar, dass diese Elemente dem Hörerlebnis immanent, aber den grundlegenden ›Klangwurzeln‹ später hinzugefügt wurden: Eine E-Gitarre klingt zum Beispiel nicht per se verzerrt, der Verzerrer muss zugeschaltet werden. Erst die klanglich sich voneinander unterscheidenden Elemente verleihen diesem Abschnitt seine künstlerische Aussagekraft. Jeder Ton unterscheidet sich vor allem durch die spezifische Klanggestaltung von den übrigen und enthält jeweils individuelle Merkmale, die ihn ausmachen. Es handelt sich bei *Surge* um eine rhythmisierte Klangmontage. Eine Ergänzung der Transkription, die solche Dimensionen berücksichtigt, könnte nun etwa so aussehen (Bsp. 2).

In dieser Version wurden zunächst die vermuteten Klangquellen indiziert, dann die einzelnen Noten durch entsprechende Tonhöhenvariationen ergänzt (Bendings, Vibrato) und anschließend wird ihre Klangcharakteristik skizziert (Geräuschanteil im Klang, Verzerrungsgrad, Filtertypen). In einem weiteren Schritt wurden die Klangquellen des Hintergrunds andeutungsweise beschrieben und rhythmisch eingegliedert. Auch hier wird über die Klangquellen eher spekuliert, zu einer definitiven Einordnung fehlt eine entsprechende Quelle.

Neben *Surge* gibt es eine Vielzahl an Stücken von Amon Tobin, die sich noch deutlich schwieriger in ein Raster aus Tonhöhen und Rhythmen transkribieren lassen. Hier wird schnell deutlich, dass Sound als ein wesentliches Merkmal von Tobins Personalstil und der sogenannten Intelligent Dance Music³⁴ insgesamt gelten kann und mit einer gängigen Transkriptionsmethodik³⁵ nur unzureichend beschreibbar ist.

34 Vgl. <https://musicmap.info>; vgl. auch Butler 2014, 21 und Künstler*innen wie Tipper, Björk, Daedalus, Thom Yorke, Eskmo, Caribou oder Alison Wonderland.

35 Vgl. Sikora 2003, 428–435.

Krystoffer Dreps

♩=85

Gitarre
Retro-Amp
Sound

E-Bass
mehrere Osz.

X 1

X 2

d n h d n h d n h

d n h d n (h) d n h

(bitcrushed)

Atmosphäre-Synth

kl. Blechtrommeln

"Messer schärfen"
"Hubschrauber"

d n h d n h d

gr. elektrifizierte
Trommeln

"Messer schärfen"

Atmo-Synth

"reversed Rascheln"

Beispiel 2: Amon Tobin, *Surge*, Beginn, erweiterte Transkription des Autors (n: noise, hoher Geräuschanteil; h: Hochpassfilter, heller Klang; d: distortion, hoher Verzerrungsgrad)

Während dem Sound ganz allgemein in der Populärmusik eine große künstlerische Bedeutung zukommt – bei einer in der Regel relativ überschaubaren Instrumentierung mit Drums, Bass, Gitarre, Keyboards, Gesang –, wird er in der elektronischen Musik³⁶ zum zentralen Merkmal schlechthin. Zwar gibt es auch hier übergeordnete Kategorien wie Rhythmus, Harmonik und Tonhöhenbeziehungen,

36 Gemeint ist mit diesem Begriff die Populärmusik, die primär mit elektronischen Instrumenten oder deren Emulationen am Computer produziert wurde.

Verbindungen zu akustischen Instrumenten bestehen jedoch häufig eher assoziativ (z. B. »Bass«: Kontrabass? E-Bassgitarre? Synthesizer? etc.). Bei Künstlern wie Tobin gibt es zudem eine Vielzahl von Beispielen, in denen harmonische oder tonhöhenbezogene, teils sogar rhythmische Elemente nur noch als blasse Paraphrase – wenn überhaupt – vorkommen.³⁷

Für den dargestellten Versuch, klangbildende Parameter gezielt zu transkribieren, bieten sich Beispiele wie oben und darüber hinausgehende an. Hier besteht ein direkter Anknüpfungspunkt an die Analyse elektroakustischer Musik, die ebenfalls erweiterte Formen der Transkription erfordert, denn »die Trennung von Tonhöhe als primärer und Klangfarbe als sekundärer Information ist [...] ein Konzept der traditionellen Musik und besonders für nicht-tonhöhenorganisierte oder geräuschhafte Klänge unzweckmäßig.«³⁸ Auch in der elektronischen Populärmusik gibt es neben Beats, harmonischen und melodischen Parts ganze Formabschnitte, die zum Teil ähnliche Klanggewebe entwickeln wie in der elektroakustischen Musik. »Electro-acoustic sound-shapes and qualities frequently do not indicate known sources. Gone are the familiar articulations of instruments and vocal utterance; gone is the stability of note and interval [...].«³⁹

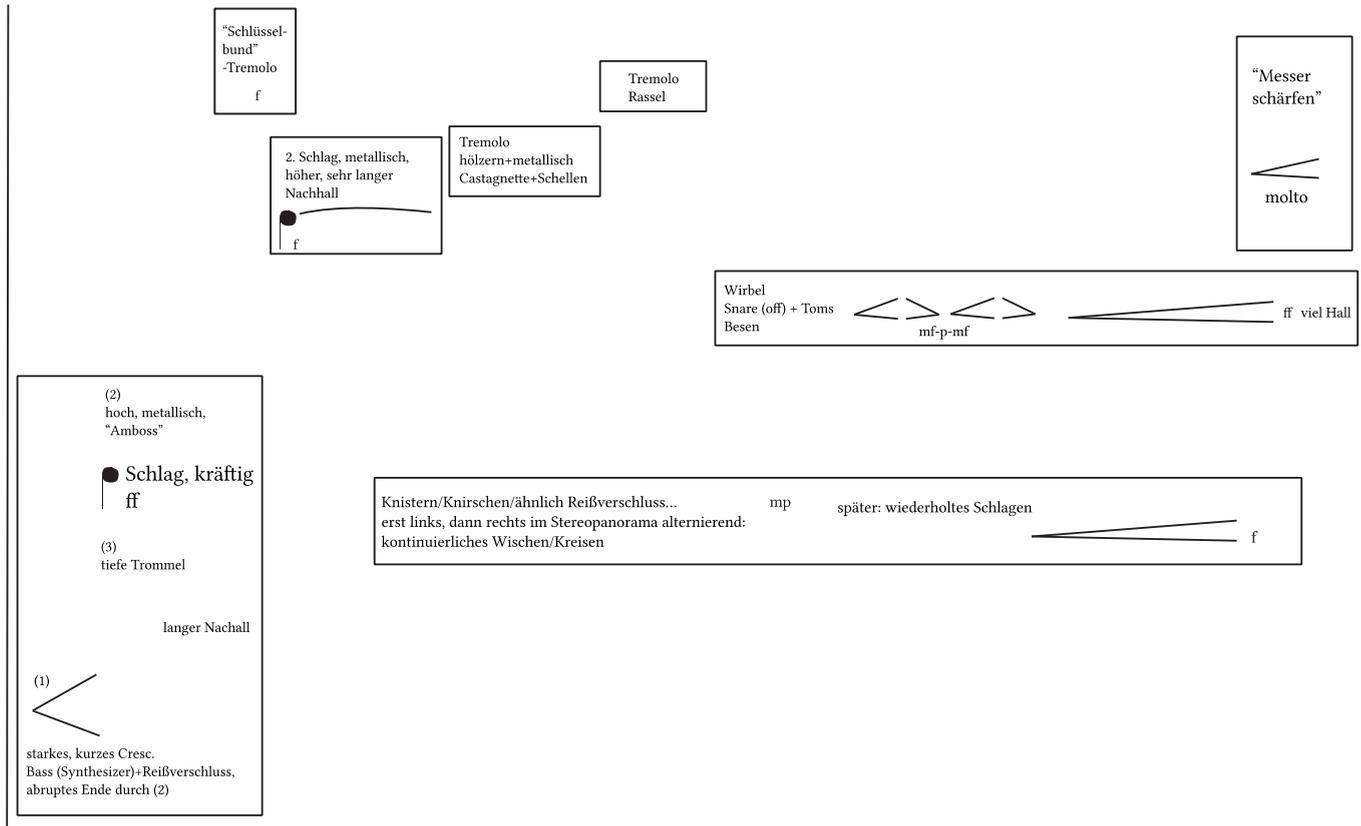
Transkription mit Hilfe von Klangfeldern

Wie also lassen sich solche Klangstrukturen transkribieren? Das Konzept der Klangfelder verbindet einige der oben genannten methodischen Ansätze und bündelt sie in einer Transkription. Teils unabhängig vom Genre können bestimmte Begrifflichkeiten verwendet, Hörhaltungen eingenommen, graphische Darstellungsformen genutzt und Klangtypologien eingesetzt werden. Ein Klangfeld ist demnach eine Sammelbox für diverse Herangehensweisen des Hörens und des Beschreibens von Klang; ein Notizzettel, der sowohl singuläre als auch kontextuelle Klangereignisse auf mehrfache Weise beschreibt. Die Transkription eines Studenten eines Ausschnittes von Tobins *Foley Room* (2007) soll dies verdeutlichen (Abb. 1/Audiobsp. 2).

37 Zum Beispiel in Tobins Musik zum Videospiel *inFAMOUS* für Playstation 3. Vgl. Dreps 2018, 373–380.

38 Kocher 2013, 166.

39 Smalley 1997, 107.



00'28''

Abbildung 1: Amon Tobin, *Foley Room*, Klangfeld-Transkription eines Studenten (2017)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: Amon Tobin, *Foley Room* (*Foley Room*, ZEN 121, © Ninja Tune, 2007, Track 7, 02:33–03:05)

Die einzelnen Kästchen in dieser Graphik bezeichne ich als ›Klangfelder‹. Jedes repräsentiert ein einzelnes Klangereignis. Nachdem diese in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge auf der horizontalen Achse lokalisiert und, entsprechend ihrer ungefähren Dauer, skaliert wurden, können sie (meist) anschließend auch auf der vertikalen Achse auf einer Skala von ›hell‹ (oben) bis ›dunkel‹ (unten) geordnet werden.⁴⁰ Man kann sich nun der Beschreibung des Klangs auf verschiedene Arten – Hörperspektiven – hypothetisch nähern: graphisch-visuell, frei-assoziativ, Klangkörper- oder Material-assoziierend (›Geige‹, ›metallisch‹), gestisch oder Motorik-assoziierend (welche Bewegung müsste zur Klangerzeugung ausgeführt werden?) sowie unter Einbezug konventioneller musikalischer Parameter wie Dynamik, Artikulation oder Rhythmik. Besonders für die elektronische Musik kommen noch die Aspekte ›Wellenform‹ (bei Synthesizern, LFO-Prozessen) und ›virtuelle Räumlichkeit‹ hinzu.⁴¹ Die bei Kocher bereits vorgestellten Hörhaltungen werden hier gemischt. Außerdem werden dessen Vorschläge zu höranalytischen Begriffskategorien wieder aufgegriffen, allerdings Hörperspektiven genannt. Der Hörer lauscht von verschiedenen Standpunkten oder Blickwinkeln aus.⁴²

Der Blick auf Tobins *Foley Room* zeigt, dass sich die einzelnen Klangereignisse in ihren Beschreibungen sowohl quantitativ als auch qualitativ unterscheiden können. Das akusmatische Erlebnis beim Hören tritt hier deutlich hervor, was vor allem an den verschiedenen Stadien der ›Klangmontage‹⁴³ und der damit verbundenen Verfremdung des Klangobjekts liegt. Die Klangereignisse sind zwar gut zu lokalisieren, im Detail bieten sie jedoch für Nicht-Experten zum Teil nur eine überschaubare Menge an Anknüpfungspunkten. Weiter unten wird allerdings gezeigt, warum dies für die Verwertbarkeit im Unterricht kein Nachteil sein muss.

Der Transkriptionsansatz lässt sich in Teilen auch auf die *musique concrète instrumentale* anwenden. Viele Studierende kennen diese Musik und ihre kompositionstechnischen Grundlagen zu Beginn ihres Studiums (und häufig auch an dessen Ende) nicht, und sie haben beim erstmaligen Hören hier ebenso wie bei elektroakustischer Musik zunächst nur wenige Anknüpfungsmöglichkeiten. Ein

40 Eine weitere Orientierung im Layout ist eine Anordnung wie in einer klassischen oder auch einer Pop-Partitur. Die Höhe der Kästchen hat hier keine weitere Bedeutung als die, genügend Platz zur Beschreibung zu schaffen.

41 Vgl. auch Nyström 2009, 47.

42 Dreps 2018, 375 f., 379. Vgl. Kocher 2013, 162–170.

43 Frisius 2016.

Klangfeld-Transkriptionsversuch eines Studenten zu einem Ausschnitt aus *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71) von Helmut Lachenmann sieht folgendermaßen aus (Abb. 2/Audiobsp. 3).

Das erste Klangfeld links verdeutlicht hier verschiedene Hörperspektiven:

In (2) stellt »tick, tock« eine freie onomatopoetische Assoziation des Klangs dar. Es gibt Hinweise zum verwendeten Material (Holz) sowie ein graphisch arrangiertes Aufgreifen herkömmlicher Notationsweisen (die beiden Viertelnoten auf unterschiedlichen Positionen). Bei (1) gibt es nähere Vermutungen zu den instrumentalen Klangfarben und es wird der Versuch einer Notation mit den dafür nötigen Parametern (Notenwerte, Dynamik, Spieltechnik) unternommen. Das dritte Klangelement (3) scheint wieder weniger greifbar zu sein und wird daher assoziativ und dynamisch beschrieben sowie durch seine Häufigkeit und sein Vorkommen im Raum eingegrenzt.

Es fällt auf, dass hier drei unterschiedliche Klangereignisse in einem einzigen Klangfeld notiert werden. Ihre Vereinzelnung erschien dem Studenten nicht sinnvoll, es wurde der Kontext als ein einziges Ereignis wahrgenommen. Daher erhielt dieses Klangfeld die Typisierung »Strukturklang« nach Lachenmann.⁴⁴ Dieser setzt sich immer aus mehreren anderen Klangtypen zusammen. In diesem Fall sind das (1) Impulsklang, (2) Farbklang und (3) mehrere Impulsklänge, die wiederum einen Texturklang ergeben.

Der Einbezug von Lachenmanns Klangtypen ermöglicht einerseits eine weitere, genauere Deskription einzelner Ereignisse und andererseits eine kontextuelle Bezugnahme. Dieser Aspekt birgt bereits ein interpretierendes Moment in sich, da solche Klangtypen gerade in Lachenmanns eigenen Kompositionen nicht nur als Einzel-, sondern viel häufiger als Mischklänge aus unterschiedlichen Klangerzeugern und -ebenen verstanden werden können (und sicherlich sollen). Insbesondere der sogenannte Strukturklang bezeichnet ein »Gesamtbild, das sich aus einer charakteristischen Anordnung von Details ergibt.«⁴⁵ Die Etikettierung durch Klangtypen lässt sich daher sowohl auf Einzelereignisse als auch (und vor allem) auf die kontextuelle Dimension anwenden und erfordert neben einem Detailfokus gleichzeitig auch ein Verständnis für Zusammenhänge. Daraus ergeben sich im Übrigen immer wieder auch Diskussionen über die Genauigkeit der Begriffe bzw. deren Abgrenzung.

44 Vgl. Lachenmann 1996, 17–20.

45 Kocher 2013, 197.

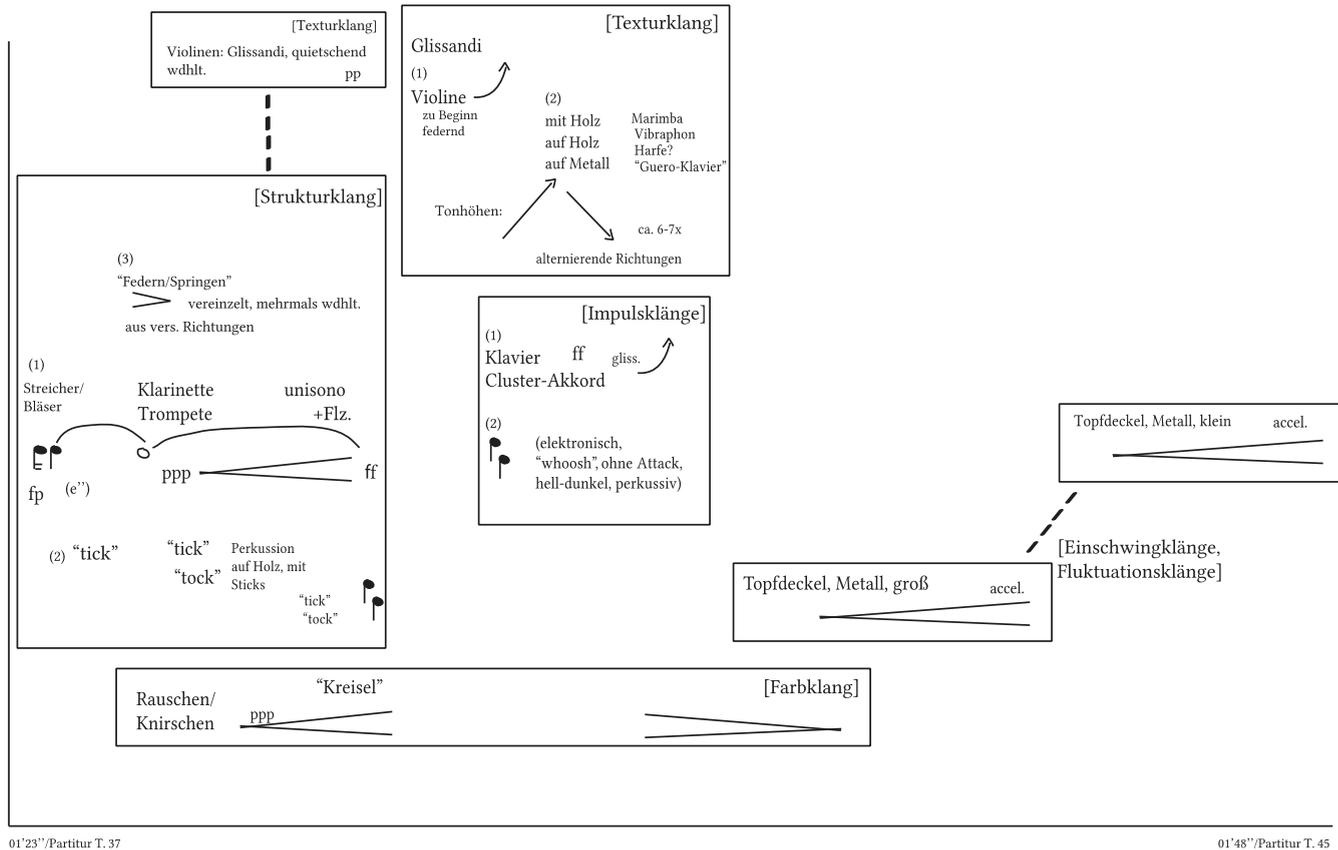


Abbildung 2: Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), T. 37–45, Klangfeld-Transkription eines Studenten (2017)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/40/attachments/p17-03_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), T. 37–45 (*Helmut Lachenmann: Concertini, Kontrakadenz*, Ensemble Modern Orchestra/Markus Stenz, EMSACD-001, EM Medien 2007, Track 2, 01:22–01:52)

Zusammengefasst bietet eine nach solchen Kriterien erstellte »Klangfeld-Transkription« eine bestimmte räumliche Anordnung von Klangfeldern unterschiedlicher Ausdehnung, die als deskriptive, heterogene Stellvertreter für Klangereigniselemente eine visuelle Übersicht über eine Passage eines Stückes geben (Abb. 3).

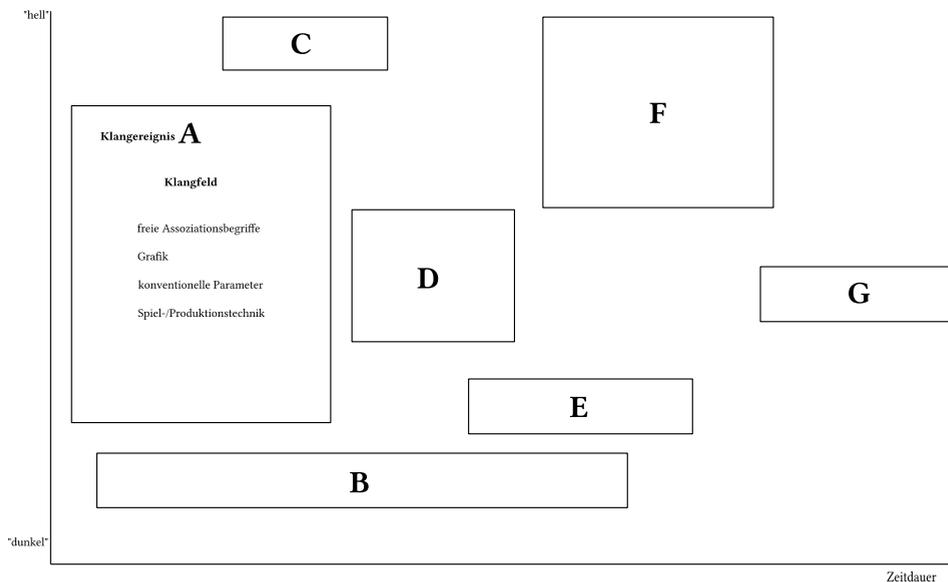


Abbildung 3: Klangfeld-Transkription, Schema

Im Rahmen des Gehörbildungsunterrichts war der Prozess hin zu diesen Ergebnissen folgender: Zunächst wurden die einzelnen Klangereignisse festgehalten und für jedes Ereignis wurde ein Klangfeld im Koordinatensystem erstellt. Anschließend folgte ein ausführliches Detail-Hören zu jedem Klangfeld, wobei währenddessen möglichst viele Hörperspektiven eingenommen wurden, um das Klangereignis ausführlich zu beschreiben. Dies war der zeitaufwändigste Teil des Prozesses. Zum Schluss wurden alle Klangfelder so skizziert, dass die Transkription auch für uninformierte Leser*innen übersichtlich und lesbar war (Abb. 4).

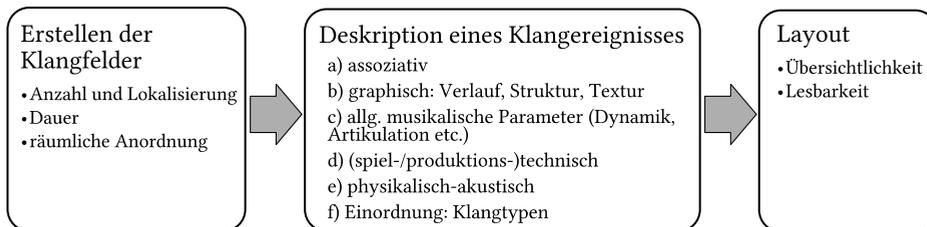


Abbildung 4: Arbeitsprozess zum Erstellen einer Klangfeld-Transkription

Die Ergebnisse können bis zu einem gewissen Punkt sehr individuell sein. Das leitet zu der Frage, inwiefern bei dieser Methode Genauigkeit oder Richtigkeit als Faktoren eine Rolle spielen (sollen oder müssen) und welche Aspekte oder Arten von Musik über die bloße Beschäftigung mit Geräuschmusik hinaus mit ihr erfasst werden können.

Diskussion und Ausblick

Eine Klangfeld-Transkription ist zunächst eine »aural score«, eine »non-codified notation«. ⁴⁶ Diese sollte kein Selbstzweck sein im Sinne einer bloßen Neunotierung einer Komposition. Ich verstehe sie als didaktisches Instrument, um sich noch tiefer mit einem Stückausschnitt zu beschäftigen. »We need to be able to discuss musical experiences, to describe the features we hear and explain how they work in the context of the music«. ⁴⁷

Deskriptive Notizen zum Akustischen werden besonders dann verwertbar und für den Unterricht sinnvoll, wenn sie neben dem frei Assoziativen ein gewisses Maß an Genauigkeit hinsichtlich der musikalisch-technischen Gestaltung eines Klangereignisses erreichen. Wie bereits erwähnt, dient das Material einer Klangfeld-Transkription auch einer genaueren Kenntnis der Herstellung von Klängen und von deren musikalisch-formalen Einbindung in einen Kontext. Damit lässt sich ein praktischer Bezug zu anderen Fächern eines Musikstudiums schaffen, etwa zur Komposition, Improvisation, Partiturlinienkunde, zum instrumentalen Hauptfach, den Grundlagen der Akustik oder zur Musikgeschichte. Insbesondere Beispiele der *musique concrète instrumentale* erlauben durch die Gegenüberstellung von Originalpartituren und Klangbeispielen ein Beurteilen von »angemessenen« und »weniger angemessenen« Beschreibungen der Erzeugung eines Klangs. Beispiele elektroakustischer und elektronischer Musik sind aus dieser Perspektive komplizierter, ermöglichen aber durch ein Erlernen physikalischer Grundlagen der Akustik ebenfalls eine gewisse Objektivität. ⁴⁸

Ein im Gehörbildungsunterricht mögliches weitergehendes Verfahren ist das Imitieren von einzelnen Klangphänomenen auf einem Instrument. Dadurch las-

46 Cox 2006, 6, sowie 120.

47 Smalley 1997, 107.

48 Vgl. Kocher 2013, 167.

sen sich direkte Vergleiche zwischen Gespieltem und Gehörtem ziehen, die wiederum Teil des Unterrichts werden können – Exaktheit von Beschreibung und Rekonstruktion auf dem Instrument wäre hierbei ein mögliches Thema. Im Vordergrund steht insgesamt jedoch weniger eine genaue Reproduzierbarkeit, sondern ein eher grundsätzliches Verstehen der ›Gemachtheit‹ einzelner Klänge durch physikalisch-elektronische oder digitale Werkzeuge, woraus auch Inspiration für die eigene künstlerische Arbeit entstehen kann.

Eine Klangfeld-Transkription hat daher eher eine ›Trigger‹-Funktion. Auf Basis einer intensiven Beschäftigung mit Klang abseits von Tonhöhenbeziehungen wird ein genaueres ›Erhorchen‹ und Beschreiben geübt und mit Hilfe eines visuell-verschriftlichten Resultats in verschiedene Kontexte instrumentaler, improvisatorischer oder deskriptiv-differenzierender Praktiken eingewoben. Dadurch lassen sich Verknüpfungen betonen, die sowohl ein interpretatorisches Handwerkszeug erweitern als auch die künstlerischen Perspektiven von Studierenden vergrößern. Der ganzheitliche Ansatz der Klangfeld-Transkription gestaltet sich also vor allem über die didaktische Dimension (Abb. 5).



Abbildung 5: Didaktisches Potential der Klangfeld-Transkription

Ich habe diese Transkriptionsmethode mit Studierenden aus unterschiedlichen Hochschulen, Semestern und Studiengängen ausprobieren können. Dazu gehörten Anfänger*innen ohne jegliches Vorwissen, angehende Orchestermusiker*innen, Studierende des Faches Musikproduktion, motivierte Gehörbildungsbesucher*innen, Interessierte und weniger Interessierte. Die Kurse waren inhaltlich teils genreübergreifend (Geräuschmusik), teils wurde die Methode in den üblichen Gehörbildungsunterricht im Pop- oder Klassikbereich integriert, zum Teil sogar mit direkter Gegenüberstellung von zunächst entfernt scheinenden Genres. Nach einer einleitenden Vorstellung des benötigten Handwerkszeugs war die Schwelle zum Mitmachen grundsätzlich niedrig, da nahezu jede*r zunächst frei assoziativ an den Hörausschnitt herangehen konnte. Eine schrittweise Sensibilisierung für Klänge sowie deren Gestaltung und Entstehungsbedingungen er-

folgte durch gezieltes Nachfragen, Einfordern weiterer Aspekte des Hörperspektivenkatalogs und durch häufiges Hören. Nicht zuletzt halfen auch Hinweise auf verschiedene Beiträge auf YouTube.⁴⁹

Die allgemein häufig im Unterricht genutzte Methode des Diktierens lässt sich theoretisch auch hier integrieren, hat jedoch einen entscheidenden Nachteil: Gerade bei größeren Kursen ist es oft kaum möglich, Klangdetails einzufordern, da einzelne Abschnitte je nach Musikanlage, Akustik und Geräuschkulisse im Unterrichtsraum nicht deutlich genug hörbar werden, wodurch man die Aufnahme überproportional häufig erneut abspielen muss. Die Aufgabenstellung sollte daher eher kurze bis sehr kurze Ausschnitte umfassen. Alternativ kann man jedoch auf die weitverbreiteten digitalen Endgeräte der Studierenden setzen und die Audiodatei etwa über die E-Learning-Plattform der Hochschule oder andere Sharing-Möglichkeiten zur Verfügung stellen. Ein kurzer Hinweis, stets die eigenen Kopfhörer mitzubringen (und zur Sicherheit ein Ersatzpaar im Schrank) reichte aus, um die Studierenden mit einer mehrminütigen Höranalysearbeit zu beschäftigen. Im Vordergrund des Unterrichts stand allerdings stets die Diskussion über das Transkribierte und das anschließende Ausprobieren (am Instrument, am Computer mit Hilfe einer Digital Audio Workstation). Daher waren die meisten Aufgaben in diesem Bereich kursvorbereitende ›Hausaufgaben‹, die zur nächsten Sitzung mitgebracht und dort bearbeitet wurden (*Inverted-Classroom-Prinzip*).

Neben den Diskussionen über einzelne zu lokalisierende Klangfelder, die darin enthaltenen Assoziationen und die Vermutungen bezüglich der Klangentstehung, wurde – im Falle Lachenmanns – die Klangfeld-Transkription mit der Partitur verglichen, die Notationsweise des Komponisten analysiert und anschließend das Gehörte auf den entsprechenden Instrumenten ausprobiert. In einigen Fällen entwickelten sich daraus sogar eigenständige Improvisationen, die auch den Studierenden Raum für neue Ideen zur Klangerzeugung auf ihrem Instrument boten. Insbesondere die Notation in Lachenmann-Partituren bot direkte Anknüpfungspunkte an den Tonsatz-Unterricht (z. B. in Form von Satzstudien). Es ergab sich

49 Die Videos zeigten entweder (idiosynkratische) Visualisierungen oder Musiker live bei der Ausführung von Spieltechniken. Diese wurden gerade zu Beginn eines Semesters bzw. einer Arbeitsphase eingesetzt. Vgl. z. B. Helmut Lachenmann, *Mouvement... vor der Erstarrung* (1982–84), Konzertmitschnitt Ensemble Intercontemporain, Matthias Pintscher, Philharmonie de Paris, 11.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GWEuqv-9z3w>, Wired, *Amon Tobin and The Music of »inFamous«*, <https://www.youtube.com/watch?v=yqWvheuVf6w>.

durch das Nachspielen der verschiedenen Klänge und Techniken zudem ein verfeinertes Hören und eine genauere Urteilsfähigkeit bezüglich gewisser Klangeigenschaften.⁵⁰

In den Populärmusik-Studiengängen dienten die Analysen zu Amon Tobin dazu, verschiedene Phänomene aus dem Bereich Musikproduktion zu besprechen und auszuprobieren. Dazu zählte der Einsatz von Filtern, Delays und anderen Effekten, räumliche Gestaltungsoptionen, das – im Falle von Studierenden mit Schwerpunkt Musikproduktion – Nachbauen einzelner Tobin-Klänge und ein damit verbundener Bericht für alle Teilnehmenden oder auch das eigenständige Samplen und Musikalisieren von nicht-instrumentalem Material (z. B. der Klang von ›Stühlerücken‹), sowie dessen produktionstechnische Nachbearbeitung.⁵¹

Die vorgestellte Transkriptionsmethode ist didaktisch oder methodisch ein *work in progress* mit einigen losen Enden. Ein höranalytisches Hybrid aus Ungefährem und Genauem, ist es zunächst ein Experiment mit ›Lücken und Tücken‹. Seine Nomenklatur muss zuerst adaptiert werden, die visuelle Umsetzung bedarf der Übung, insbesondere auf dem Weg zum finalen Layout. Durch die Anbindung an weitere Aktivitäten wie Improvisation etc. ist sie zeitaufwändig und erst nach einigem Üben als ein etwa zwanzigminütiger Einschub in einer 60-Minuten-Einheit unterzubringen. Vor allem aber ist sie auf Einzelheiten aus und mag daher den ›Blick aufs Ganze‹ leicht verlieren. Die Methode ist nicht ›ganzheitlich‹ im Sinne eines Erkennens oder Aufdeckens kompositorisch-großformaler Zusammenhänge, denn es zeigt sich hier vielmehr eine Dichotomie aus ›Lokalem‹ und ›Globalem‹, aus Vereinzelung und ganzheitlich wahrnehmbaren »Soundscapes«. ⁵² Zum Hören und Beschreiben globaler Dimensionen eignen sich eher Ansätze wie sie von Fladt oder Lang vorgestellt wurden. Für wissen-

50 Ein Beispiel: Beim Erzeugen eines »Knirschens« auf der Geige (tonloses Spielen mit Halbflageolettgrieff und Flautato-Bogenstrich (vgl. u. a. *Gran Torso* von Lachenmann) ändert sich die Klangfarbe je nach Bogendruck, Fingerdruck oder Ansatzpunkt auf der Saite deutlich. Das konnte im Laufe eines Semesters von den Studierenden immer genauer identifiziert und beschrieben werden.

51 Zum ›Nachbauen‹ von Klängen oder ganzen Musikstücken im Sinne einer Klangkopie kann man u. a. in Fachzeitschriften wie *Recording* oder *Sound & Recording* Beiträge von Größen der Musikproduktionsbranche nachlesen. Siehe auch die »De/Constructed«-Serie der Zeitschrift auf YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_rGgv2V1ZKU, sowie <https://www.soundandrecording.de/stories/deconstructed-kendrick-lamar-king-kunta>.

52 Vgl. Truax 2008, 6.

schaftliche Zwecke halte ich die Klangfeld-Transkription, wenn überhaupt, für nur bedingt brauchbar.

Die Methode enthält aber auch Potenziale. Das assoziative ›klingt wie‹ hält die Einstiegsschwelle in die Thematik ›Geräuschmusik‹ niedrig. Dadurch wird einem engeren Kontakt mit einer für viele Studierende schwierigen und fernen Klangästhetik Raum gegeben. Ferner erleichtern und verstärken die Vernetzungen mit diversen anderen Unterrichtsfächern diesen Kontakt. Wie hier gezeigt, erlaubt der Ansatz einen nahezu bedingungslosen Umgang mit vollkommen verschiedenen Musikstilen,⁵³ was einerseits speziell für Lehramtsstudierende von Bedeutung sein kann. Andererseits kann eine Verbindung oder Gegenüberstellung von teils entgegengesetzten ›musikalischen Philosophien‹ (das ›U‹ und das ›E‹...)⁵⁴ hergestellt werden. Bereits dieser Umstand ist in Zeiten einer wachsenden Bedeutung von Interdisziplinarität – auch im Curricularen – hervorzuheben.

Vor allem aber halte ich die Methode für pragmatisch, sie ist ein ›hands-on approach‹, ein leicht zu verstehendes Werkzeug, das den Studierenden den Weg hin zur Musik öffnet, ohne bereits vorab eine Vielzahl an Bedingungen oder Einschränkungen durchdeklinieren und überwinden zu müssen. Die Komplexität von akustischen Ereignissen, von geräuschhaften Klängen abseits von Tonhöhenbeziehungen, wird im Verlauf des Erarbeitens, d. h. durch das deskriptive Erfassen-Wollen, die Diskussionen und das Nachahmen, bald durchhörbar und somit wenigstens teilweise bewältigbar. Durch wiederholtes Üben an verschiedenen Beispielen ergibt sich auch hier nach einiger Zeit eine gewisse Grundkenntnis bis hin zur Expertise.

Damit spanne ich den Bogen zurück zu Kochers »Übungen zum reduzierten Hören«: Ich verstehe die in diesem Artikel präsentierte Methode als Ergänzung zu Kochers Übungen, als Erweiterung der Perspektive mit popularmusikalischem Hintergrund und Repertoire. Das Erstellen von Transkriptionen erfordert eine intensive Beschäftigung mit der musikalischen Vorlage, die dadurch auch außerhalb des wöchentlichen Unterrichts als vertiefende und erweiternde Aufgabe zu betrachten ist und sich gerade deshalb didaktisch als hilfreich erweist. Ein niederschwelliger Zugang, der trotzdem nicht auf Komplexität und Kompliziertes ver-

53 Anregungen für weitere Transkriptionen: Musik von Bernd Alois Zimmermann oder Krzysztof Penderecki sowie weitere Beispiele aus dem Artikel »Klangtypen der Neuen Musik« von Helmut Lachenmann, Robert Henke (monolake) oder Eskmo.

54 Vgl. auch Butler 2014, 21 f.

zichtet, ist die Grundvoraussetzung für eine dauerhafte Implementierung von Geräuschkunst im Unterricht. Das Wissen über, das Erkennen von und der eigenständige Umgang mit diversen Herstellungsverfahren von geräuschhaftem Klangmaterial ermöglicht ein Sich-vertraut-Machen mit einer für viele ästhetisch grundsätzlich neuen Musik. Nicht zuletzt die anschließende Integration in andere Fächer der Hochschulausbildung eröffnet möglicherweise ein neues Verhältnis von Gehörbildungsdidaktik zum emanzipierten Akustischen. Der Anspruch ist dabei letztlich ein auch von aktueller Musik geprägter Unterricht, der gerne die Möglichkeiten digitalen Lernens mit einschließen darf.⁵⁵ In diesem Sinne waren die hier dargestellten Versuche und die damit verbundenen didaktischen Schritte bereits Teil eines möglichen Paradigmenwechsels im Gehörbildungsunterricht.

Literatur

- Auslander, Philipp (2004), »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto«, *Contemporary Theatre Review* 14/1, 1–13.
- Butler, Mark J. (2014), *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop Performance*, New York: Oxford University Press.
- Coupré, Pierre (2004), »Graphical Representation. An Analytical and Publication Tool for Electroacoustic Music«, *Organised Sound* 9/1, 109–113. <https://doi.org/10.1017/S1355771804000147>
- Coupré, Pierre (2018), »Methods and Tools for Transcribing Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of the 4th International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR '18, Montreal 2018*, hg. von Sandeep Bhagwati und Jean Bresson, Montreal: Concordia University, 7–16. https://www.tenor-conference.org/proceedings/2018/02_Coupré_tenor18.pdf
- Cox, Cathy (2006), *Listening to Acousmatic Music*, Ph.D., Columbia University, New York.
- Dreps, Krystoffer (2018), »Höranalytische Perspektiven auf die Musik Amon Tobins: Untersuchungen zu Tom Clancy's Splinter Cell: Chaos Theory und inFAMOUS«, in: *Digitale Spiele. Interdisziplinäre Perspektiven zu Diskursfeldern, Inszenierung und Musik*, hg. von Christoph Hust, Bielefeld: transcript, 367–382.
- Frisius, Rudolph (2016), »Musique concrète« [1997], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15057>

55 Siehe dazu u. a. Programme wie iAnalyse, Transcribe!, Sonic Visualiser, Adobe Illustrator, aber auch damit verbundene didaktische Konzepte wie den *inverted classroom*.

- Helms, Dietrich / Thomas Phleps (Hg.) (2012), *Black Box Pop – Analysen populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Huschner, Roland (2017), »Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 161–187. <https://doi.org/10.31751/900>
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse – Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2005), »Zur Gehörbildung in Deutschland«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 197–202. <https://doi.org/10.31751/527>
- Kocher, Philippe (2013), »Versuch einer Anleitung zum reduzierten Hören«, in: *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: Con Brio, 157–206.
- Lachenmann, Helmut (1996), »Klangtypen der Neuen Musik« [1966/93], in: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Lang, Benjamin (2013), »Höranalyse zeitgenössischer Musik, Wege zum kreativen Hören?« in: *Ganz Ohr? Neue Musik in der Gehörbildung*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: Con Brio, 91–139.
- Leigh, John (2009/13), *Orlando. Ein multimediales Gehörbildungsprogramm von John Leigh*, Bd. 1: *Gregorianischer Gesang, Bicinium, Renaissance-Tanz, Kantionalsatz* [2013], Bd. 2: *Trio-sonate, Konzert, Choral, Sinfonie* [2009], Dresden: Fahnauer.
- Nyström, Erik (2009), »Texture and Entropic Processes in Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2009. Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts, De Montfort University Leicester, United Kingdom, 6–8 May 2009*, hg. von Motje Wolf, Leicester: De Montfort University, 45–58.
- Rokahr, Tobias (2010), »John Leigh, Orlando – ein multimediales Gehörbildungsprogramm, Dresden: Fahnauer 2009«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 111–112. <https://doi.org/10.31751/504>
- Schönberger, Martin (2006), »Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels *New York State of Mind*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1, 107–125, <https://doi.org/10.31751/218>
- Sikora, Frank (2003), *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz: Schott.
- Smalley, Dennis (1997), »Spectromorphology. Explaining Sound Shapes«, *Organised Sound* 2/2, 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>
- Tagg, Philipp (1982), »Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice«, *Popular Music* 2, 37–65.
- Truax, Barry (2008), »Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape«, *Organised Sound* 13/2, 103–109. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>

Krystoffer Dreps

© 2021 Krystoffer Dreps (krystoffer@posteo.de)

Musikhochschule Münster, Universität Oldenburg

Dreps, Krystoffer (2021), »Transkriptive Höranalyse von Geräuschk Musik im Gehörbildungsunterricht. Ein Erfahrungsbericht zur Anwendung von Klangfeld-Transkriptionen auf die Musik Amon Tobins und Helmut Lachenmanns«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 33–56.
<https://doi.org/10.31751/p.40>

eingereicht / submitted: 15/12/2018

angenommen / accepted: 07/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Bryan Hayslett

Implications for the Performance of the Music of Lee Hyla

ABSTRACT: Lee Hyla (1952–2014) belonged to a generation of composers whose formative musical experiences included playing in rock bands and listening to rock, punk, jazz, and other nonclassical genres. Hyla is among the most accomplished American composers of his generation, yet his work remains underexamined. His influences, particularly James Brown, Captain Beefheart, Neil Young, and Cecil Taylor, manifest in Hyla's music in a manner that transcends postmodern quotation or mere reference and affect his approach to rhythm, meter, and phrasing. These qualities provide unique interest for the listener and specific challenges for the performer. Through an analysis of *Dream of Innocent III* (1987) for amplified cello, piano, and percussion, I present my analytical framework inspired by Lerdahl and Jackendoff's generative theory of tonal music and Bruce Hayes's metrical stress theory. My analysis, rooted in rhythm and meter, shows performative implications of Hyla's influences as related to phrasing and structure.

Lee Hyla (1952–2014) gehörte zu einer Generation von Komponist*innen, die nachhaltig prägende Einflüsse durch das Spielen in Rock Bands und das Hören von Rock, Punk, Jazz und anderen nicht-klassischen Genres empfangen. Hyla zählt zu den versiertesten Komponisten seiner Generation, doch ist sein Werk kaum erforscht. Die Einflüsse auf seine Musik, u. a. von James Brown, Captain Beefheart, Neil Young und Cecil Taylor, manifestieren sich in seiner Musik in einer Weise, die postmoderne Zitat- oder Verweistechiken überwindet und seinen Zugang zu Rhythmus, Metrum und Phrasierung beeinflusst. Diese Qualitäten sind von einzigartigem Interesse für Hörer*innen und stellen besondere Herausforderungen an die Ausführenden. In der Analyse von *Dream of Innocent III* (1987) für verstärktes Cello, Klavier und Percussion stelle ich mein analytisches Rahmenkonzept vor, das von Lerdahls and Jackendoffs generativer Theorie tonaler Musik und von Bruce Hayes' Theorie metrischer Betonungen inspiriert ist. Meine Analyse basiert auf Rhythmus und Metrum und zeigt die Implikationen der Hyla beeinflussenden Musikformen auf die Performance von Phrasierung und Struktur.

Schlagnworte/Keywords: generative theory of tonal music; Lee Hyla; meter; metrical stress theory; Metrum; Phrasierung; phrasing; rhythm; Rhythmus

Lee Hyla (1952–2014) was an American composer active in New York City, Boston, and Chicago. He was on faculty in the composition departments at New England Conservatory (NEC) (1992–2007) and Northwestern University (2007–2014). Despite his influential teaching career, Hyla and his music have remained largely unstudied, discussed in only a few publications. I learned of his music when I studied cello with one of Hyla's friends and interpreters, cellist Rhonda Rider. I was drawn to the visceral quality and grand gestures, which felt natural even

though I did not immediately understand how they worked. After familiarizing myself with many of Hyla's works and studying the materials in his archive, I learned that nonclassical artists influenced his aesthetic, notably James Brown, Captain Beefheart, Neil Young, and Cecil Taylor. In Hyla's music, their influence manifests itself in temporal structures based on gesture rather than perceptible meter, and the heard structure of events within gestures can be analyzed according to linguistic stress theory.

Nonclassical Influences

In the 1980's, Hyla was one of a small group of emerging composers in the northeastern region of the United States who were influenced by popular music. Hyla, Eric Moe (b. 1954), Mathew Rosenblum (b. 1954), Michael Gandolfi (b. 1956), Steven Mackey (b. 1956), and David Rakowski (b. 1958) were educated in the same schools and knew each other from living in the same cities. Several of them played guitar, piano, or saxophone in bands in high school and college, and rock and jazz were their entry points into music. The performance aesthetic of nonclassical styles impacted their use of timbre, harmony, and instruments. Most notably, their music shares rhythmic and metric characteristics influenced by popular artists.

These six composers were drawn to musical institutions within which they could explore their nonclassical musical interests, primarily NEC, Princeton University, and the State University of New York at Stony Brook. In the early 1970s, Paul Lansky joined the faculty at Princeton and provided an alternative musical approach to Babbitt's serialism. Newly headed by Gunther Schuller, NEC in Boston provided an alternative perspective to Harvard, and the school's stylistically open environment nurtured nonclassical influences alongside third stream music, jazz improvisation, and klezmer. These six composers were separated by one generation from the primary proponents of serialism in the United States in the mid-twentieth century: Milton Babbitt (1916–2011), Roger Sessions (1896–1985), and Earl Kim (1920–1998). Accepting the influence of popular styles was the result of their mentors' reaction against the confines of serialism, and Hyla's generation was encouraged to incorporate influences from popular music, a part of their musical upbringing. Hyla noted that he enjoyed working with Malcolm Peyton at NEC, who "let each [student] write in his own way [...] at a time when 12-tone,

serial music was in style.”¹ These composers were able to embrace their non-traditional musical influences as pedagogy was diversifying in the northeast. Yet they cannot be considered a stylistic school, and each is known for something different: Hyla for chamber music, Gandolfi for orchestral writing, and Rosenblum for microtonality. However, four decades provide the hindsight to understand how their endeavors reflected a certain attitude in American music in the 1970s and 80s, whose implications have yet to be explored.

The salience of meter and rhythm in the music of this group of composers suggests an approach to analysis that prioritizes phrasing and gesture. My analytical framework, geared toward performers, illuminates the structural and performative implications of this music by employing Fred Lerdahl’s and Ray Jackendoff’s generative theory of tonal music (GTTM)² and Bruce Hayes’ metrical stress theory,³ which both draw on theoretical frameworks borrowed from linguistics. GTTM was co-authored in 1983 by composer Lerdahl and linguist Jackendoff, who is also an accomplished clarinetist. The theory describes structures in tonal music according to psychology and perception through the use of Noam Chomsky’s generative linguistic theory. Reinterpreting GTTM with another linguistic theory is a natural extension. My approach to analysis aims to aid in the performance of these works through a greater understanding of structure and phrasing from the perspective of rhythm and meter.

My framework addresses temporal tension, an approach particularly adequate for the music of Hyla. His nonclassical influences of Brown, Beefheart, Young, and Taylor include performance traditions that rely on non-notated alterations to rhythm made by performers. An example is “swinging,” in which consecutive eighth notes are performed unevenly and the degree of unevenness depends on the context and the performer. Hyla’s music specifically captures such temporal alterations and presents them as precise rhythms outside of an even meter. The music of Brown, Beefheart, Young, and Taylor contains small gestures, or contiguous units of music that have unique contour and momentum. The term “gesture” has many definitions, but I use the word here to refer to small groups of notes, heard in their music as “licks” or melodic fragments and as repeated ostinatos in the rhythm section. The shape of each gesture is understood according to the hierarchy of its constituents, and larger-level phrasing is perceived according

1 Church 1988, A-36.

2 Lerdahl/Jackendoff 1983.

3 Hayes 1995.

to the relationship of gestures. My analytical framework illuminates structure through the hierarchical organization of the music according to perceptual salience. All music contains gesture, but the concept is particularly important when analyzing and performing Hyla's music because of the prominence of gesture in the music of nonclassical musicians that influenced him. Structure is therefore more aptly defined according to gesture than in comparison to standard phrase forms. Analysis of Hyla's music benefits from a focus on perception rather than on score-based traditions of classical music. Although gestures in Hyla's influences rely on performance, his music should be performed precisely as written.

Structures in his music rely on the juxtaposition and relationship of gestures. To analyze rhythmic tension communicated through the relative emphasis of notes within each gesture, I examine a hierarchy of perceptual prominence. This emphasis is hierarchical, but different from the periodic beat hierarchy of tonal music. GTTM describes the tonal hierarchy, but the theory assumes a consistent time signature and beat length. Abandoning the assumption of periodic meter and the traditional beat hierarchy, temporal tension must be described in another way. Linguistic stress is hierarchical without a periodic framework. Thus, the concept can be employed when analyzing music without a constant, evenly spaced beat. Metrical stress theory suggests stress in language manifests as linguistic rhythm, and I combine the theory Hayes developed in 1995 with GTTM to create a new analytical framework that describes the relationship of rhythm and meter to structure and phrasing in the music of Hyla.

GTTM

GTTM was published when Hyla and the aforementioned composers were beginning to develop their professional careers. The theory's two pertinent components are *grouping structure*, or the perceptual segmentation of the musical surface into hierarchical groups, and *metrical structure*, or the hierarchy of strong and weak beats. GTTM's grouping structure translates to post-tonal music because the component is based on the psychological perception of rhythms irrespective of any rules of tonality. Metrical structure does not describe post-tonal music and does not apply to Hyla's music. The theory employs *wellformedness rules* that constrain the possible analyses, and *preference rules* that suggest which possible analyses reflect the heard structure.

Grouping structure is hierarchical in nature. Groups of similar size are considered on the same level, and groups must be comprised of adjacent units with

each unit belonging to only one group at each level, except in the case of phrase elision. GTTM's grouping preference rules delineate group boundaries after long durations, where parallels between groups will result, and at changes in register, dynamics, or articulation. Metrical structure is also hierarchical in nature and is composed of beats; each level corresponds to a rhythmic duration. GTTM was intended to be applied to music with beats evenly spaced in time, so this concept does not apply to post-tonal music that does not assume a periodic meter.

To illustrate the development of my analyses, I have chosen an example representative of Hyla's style from *Dream of Innocent III (DOI3)* (1987) for amplified cello, piano, and percussion. The excerpt in Example 1 shows measures 159 to 166 from the cello part, which comes from the middle of the piece. The following discussion begins with GTTM's grouping structure and metrical structure before outlining the issues guiding the incorporation of metrical stress theory.

Grouping structure reflects the auditory perception of rhythms irrespective of the conventions of tonality. Hyla's music can be understood through grouping structure, particularly because the changes that mark boundaries are often extreme. Characteristic features of Hyla's temporal approach evident in this example are additive time signatures, time signature changes between almost every measure, a tempo range, and a notated metrical disruption. These details show the temporal complexity of Hyla's music and exhibit some of the issues that inspired my analysis. GTTM's grouping preference rules guide the analysis in Example 1 (see page 63).

Metrical structure does not apply. Primarily, in GTTM's metrical theory the tactus and immediately larger levels must consist of evenly spaced beats, and an examination of the time signatures in Example 1 reveals the interference. Although $2/4$ and $3/4$ both divide into quarter notes, the $3/4$ in measure 165 and the preceding additive time signature of $3/16+2/4$ in measure 164 cannot be divided into evenly spaced beats larger than a sixteenth-note. In addition, because this music does not conform to the tonal harmonic tradition, several of the preference rules are immediately invalidated that account for cadences, suspensions, and bass lines.

Linguistic Stress

My analytical framework prioritizes perceptual salience over entrainment to a periodic meter. In lieu of a recurring metrical hierarchy, another system of describing and analyzing emphasis is necessary. In language, emphasis manifests as stress. Thus, the issue of emphasis in music without a periodic meter can be approached through a linguistic framework to revise GTTM's wellformedness rules

Example 1: Hyla, *Dream of Innocent III*, mm. 159–166, cello: grouping structure

The image shows a musical score for cello, measures 159 to 166. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 6/8, 3/2, 3/4, 4/4) and complex rhythmic patterns. Above the staff, there are several horizontal brackets of varying lengths, indicating different levels of grouping for the musical phrases. The measures are numbered 159 through 166 at the bottom.

Example 1: Hyla, *Dream of Innocent III*, mm. 159–166, cello: grouping structure

Example 3: Hyla, *Dream of Innocent III*, mm. 159–166, cello: prototype of my analytical framework

This image shows the same musical score as Example 1, but with a large, complex tree diagram overlaid on it. The tree diagram consists of multiple levels of branching lines that connect different parts of the musical phrases, illustrating a hierarchical analytical structure. The measures are numbered 159 through 166 at the bottom.

Example 3: Hyla, *Dream of Innocent III*, mm. 159–166, cello: prototype of my analytical framework

Hyla's music challenges performers to approach temporal structures without a perceptible meter. Most analytical systems prioritize harmony over rhythm, but Hyla's aesthetic depends largely on the rhythm in his music, a factor deeply shaped by the nonclassical influences on his music. Through my analytical approach, performers can address phrasing and form according to temporality. My research can be valuable to the perspective of both the performer and the analyst, and further exploration could reveal how my methodology applies to composers other than Hyla. My analyses also highlight an unstudied connection between music and language by addressing the hierarchy of events through perceptual prominence.

My analytical framework relates several musical features together to aid in parsing the phrasing of music with popular influences and to show how gesture forms the basis of temporal structure in Hyla's music. My methodology ideally applies to many kinds of postmodern music, offering a framework within which to understand the articulation and apprehension of phrase and structure.

References

- Church, Francis. 1988. "Red Sox and Rock Add Zest to Composer's Life." *The Richmond News Leader*, 16 July.
- Hayes, Bruce. 1995. *Metrical Stress Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lieberman, Mark / Alan Prince. 1977. "On Stress and Linguistic Rhythm." *Linguistic Inquiry* 8: 249–336.

© 2021 Bryan Hayslett (bhayslet@mdc.edu)

New World School of the Arts

Hayslett, Bryan (2021), »Implications for the Performance of the Music of Lee Hyla«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 57–64. <https://doi.org/10.31751/p.41>

eingereicht / submitted: 31/07/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

2. Theorie und Praxis der Improvisation

Pierre Funck

Die Mouton-Maschine

Ein algorithmischer Blick auf *stacked canons* in der Oberquart

ABSTRACT: Bei der vierstimmigen Chanson *En venant de Lyon* von Jean Mouton ist nur die unterste Stimme notiert; die restlichen drei Stimmen ergeben sich durch einen sukzessiven Strettakanon (einen sogenannten *stacked canon*) in der Oberquart im Semibrevis-Abstand. Die Dux-Fortschreitungsregeln für diesen Kanontyp (und andere Engführungschanons mit beliebiger Stimmenzahl und beliebigen Einsatzintervallen) können algorithmisch hergeleitet werden. Anhand dieser Fortschreitungsregeln kann ein anderer Algorithmus mit Hilfe eines Zufallsgenerators Kanons erzeugen. In diesem Aufsatz wird der Frage nachgegangen, ob man die für *stacked canons* in der Oberquart algorithmisch generierten Fortschreitungsregeln zu einem für die Improvisation praxistauglichen Regelsystem reduzieren kann. Außerdem wird untersucht, inwiefern *stacked canons* in der Oberquart mit mehr als vier Stimmen möglich und ästhetisch sinnvoll sind.

In the four-part chanson *En venant de Lyon* by Jean Mouton, only the lowest part is notated; the other three parts arise via a so-called stacked canon, with each successive voice entering a semibreve later and a fourth above. The progression rules for the dux voice in this canon type (and in other stretto canons with any number of parts and any interval between the parts) can be derived by an algorithm. Using these progression rules, another algorithm can produce randomly generated canons. For stacked canons at the upper fourth, this article investigates whether one can streamline the algorithmically generated rules into practical rules suitable for improvisation. Furthermore it is examined whether it is possible to generate aesthetically pleasing stacked canons at the fourth with more than four voices.

Schlagworte/Keywords: algorithmic composition; algorithmische Komposition; canon; En venant de Lyon; improvised counterpoint; improvisierter Kontrapunkt; Jean Mouton; Kanon; Renaissance counterpoint; Renaissance-Kontrapunkt; stacked canon; Strettakanon; stretto canon

Einleitung

Andrea Anticos Sammlung *Motetti noui & chanzoni franciose a quatro sopra doi* (Venedig 1520, Reprint Genève: Minkoff 1982) beginnt mit der vierstimmigen Chanson *En venant de Lyon* von Jean Mouton, bei der nur die Bassstimme notiert ist (Bsp. 1).

Joannes mouton 2

En venant de Lyon bon bon bon bon trou uay en fig buys[ro]b; et mari[us]
 il luy leuoit son pelisson ton ton bon[us] mays ie ne kay quilz font fo
 bin adit a marien bon bon ton bon uay bien garde uay bien garde mou
 to 1.

Beispiel 1: Jean Mouton, *En venant de Lyon* (in: *Motetti noui & chanzoni francoise a quatro sopra doi*, hg. von Andrea Antico, Venedig 1520)

Die restlichen drei Stimmen ergeben sich – wie die *signa congruentiae* suggerieren – aus einem sukzessiven Quartkanon im Semibrevis-Abstand. Eine Transkription der ersten sieben Mensuren findet man in Beispiel 2.

Cantus
 En ve - nant de ly - on bon bon bon bon
 Altus
 En ve - nant de ly - on bon bon bon bon tro -
 Tenor
 En ve - nant de ly - on bon bon bon bon tro - uay en
 Bassus
 En ve - nant de ly - on bon bon bon bon tro - uay en ung buys-[son]

Beispiel 2: Mouton, *En venant de Lyon*, Transkription des Anfangs.¹

Kanons dieses Typs werden als Engführungskanons oder Strettakanons bezeichnet. Kompositionstechniken zur Erstellung solcher Kanons sind in der Literatur ausführlich besprochen worden.² Sind die Intervalle zwischen Dux und Comites

1 Nach Urquhart 2015; vollständige Transkription bei MacCracken/Winn 2014, 204, und auf <http://lmhs.oicrm.org/ressources/chansons-motetz/editions-modernes/chansons-et-motetz-de-pierre-attaingnant>. Für eine Diskussion der Probleme dieser Transkription siehe Urquhart 2015.

2 Prey 2012, 19–24 und 89–119, Ott 2014, 9–44, 131–151 und 169–177, Gauldin 1996, Urquhart 1997, Janin 2012, 81–84.

wie beim Mouton-Kanon alle gleich groß, spricht man auch von einem *stacked canon*.³

Stefan Prey und Immanuel Ott leiten für mehrere Einsatzschemata (d. h. Intervalle zwischen Dux und Comites) die Dux-Fortschreitungsregeln her – Ott ›von Hand‹ und Prey teils ›von Hand‹, teils mit Hilfe eines Algorithmus, der einen Graphen generiert, aus dem hervorgeht, welches melodische Dux-Intervall auf welches folgen kann.⁴ Dieser Graph, den wir in der Folge als ›Prey-Graphen‹ bezeichnen wollen, kann dann in einen weiteren Algorithmus eingespeist werden, der via Zufallsgenerator einen entsprechenden Kanon generiert.

Der vorliegende Aufsatz ist gleichsam eine Replik auf eine Fußnote von Prey:

Dieses und die folgenden Regelsysteme habe ich durch Probieren herausgefunden, mit Hilfe der Graphen und der Intervallkombinationstabellen. Es ist mir bisher nicht gelungen, ein systematisches Verfahren zu finden. Es ist auch unklar, ob das nützlich wäre; denn selbst wenn es gelänge, eine allgemeine Form eines Kanonregelsystems zu definieren, und ein Verfahren zu finden, das zu jedem Einsatzschema ein passendes Regelsystem generiert, so wäre immer noch unklar, ob ein solches Regelsystem so überschaubar wäre, dass es sich anwenden ließe.⁵

Der hier vorgestellte Algorithmus kann für ein gegebenes Einsatzschema ebenfalls Dux-Fortschreitungsregeln herleiten, benutzt aber einen anderen Ansatz und generiert keinen Graphen, sondern eine Liste von möglichen Intervallfolgen, mit Hilfe derer ebenfalls entsprechende Kanons via Zufallsgenerator erzeugt werden können. Die auf diese Weise algorithmisch generierten Regelsysteme und Kanons erlauben es, sich mit folgenden Fragen zu befassen:

- Kann man die Kanonregeln für drei- und mehrstimmige Oberquartkanons derart formulieren, dass sie in Echtzeit (z. B. in einer Live-Musiziersituation) systematisch angewendet werden können? Wenn nein, kann man brauchbare ›Untermengen‹ extrahieren, die in der Improvisationspraxis verwendbar sind?
- Inwiefern hat Mouton die Fortschreitungsregeln eines vierstimmigen Oberquartkanons ausgeschöpft?
- Bis zu welcher Stimmenzahl sind *stacked canons* in der Oberquart überhaupt möglich und ästhetisch sinnvoll?

3 Gosman 1997, Burn 2001. Für eine fundierte Kritik an Gosmans Ansatz siehe Ott 2014, 171–177.

4 Prey 2012, 89–119, Ott 2014, 276–280.

5 Prey 2012, 93.

Arbeitshypothesen

Vier Arbeitshypothesen bzw. Einschränkungen werden hier sowohl der ›händischen‹ als auch der algorithmischen Kanonregel-Herleitung zugrundegelegt:

1. *Note-gegen-Note-Satz*. Diese Hypothese ist zugegebenermaßen der programmiertechnischen Einfachheit geschuldet. Der Autor ist sich dessen bewusst, dass es bei Engführungskanons Passagen geben kann, die sich nicht auf einen Note-gegen-Note-Satz reduzieren lassen (siehe unten).
2. *Diatonischer Tonraum*. Wie man an der Realisierung des Mouton-Kanons sieht, übernehmen die Comites lediglich die Anzahl der diatonischen Stufen innerhalb eines Dux-Intervalls, aber nicht die realen Intervallabstände – so kann z. B. eine große Terz beim Dux durchaus zu einer kleinen Terz bei einem Comes werden.⁶ Deshalb wird hier von einem siebenstufigen, diatonischen Tonraum ausgegangen. Die Korrektur von horizontalen und vertikalen *Mi-contrafa*-Problemen durch Akzidentien wird gleichsam den Interpretinnen und Interpreten überlassen. Dabei wird kaltblütig das Risiko in Kauf genommen, dass einige dieser *Mi-contrafa*-Probleme sich als unlösbar herausstellen können.
3. *Sprünge maximal eine Quinte aufwärts oder abwärts*. Der Grund für diese Einschränkung ist rein ästhetischer Natur. Größere Sprünge wären im Algorithmus problemlos implementierbar, aber die generierten Kanons werden bei größeren Sprüngen schnell ästhetisch unbefriedigend.
4. *Keine Pausen*. Der Grund für diese – musikalisch überhaupt nicht sinnvolle – Einschränkung besteht vor allem darin, dass das Hauptaugenmerk auf die Situation gerichtet ist, bei der alle Stimmen ›in Betrieb‹ sind.

Ein Algorithmus zur Bestimmung der möglichen Intervallfortschreitungen

Schauen wir uns zuerst ein triviales Beispiel an, nämlich den zweistimmigen Oberquartkanon. Damit der Comes konsonant mit dem Dux ist, sind für letzteren nur die fünf Intervallfortschreitungen 5 \searrow , 3 \searrow , 2 \searrow , 2 \nearrow und 4 \nearrow erlaubt. Allerdings sind die Intervallfolgen 5 \searrow 5 \searrow , 2 \searrow 2 \searrow und 4 \nearrow 4 \nearrow nicht möglich, da diese zu Oktav-

6 Vgl. Berger 1987, 155–159, Ott 2014, 10.

Quint- oder Einklangparallelen zwischen Dux und Comes führen würden.⁷ Somit sind nur die folgenden Intervallfolgen möglich:

	2↗ 4↗	2↘ 4↗	3↘ 4↗	5↘ 4↗
4↗ 2↗	2↗ 2↗	2↘ 2↗	3↘ 2↗	5↘ 2↗
4↗ 2↘	2↗ 2↘		3↘ 2↘	5↘ 2↘
4↗ 3↘	2↗ 3↘	2↘ 3↘	3↘ 3↘	5↘ 3↘
4↗ 5↘	2↗ 5↘	2↘ 5↘	3↘ 5↘	

Tabelle 1: Intervallfortschreitungen für den zweistimmigen Oberquartkanon

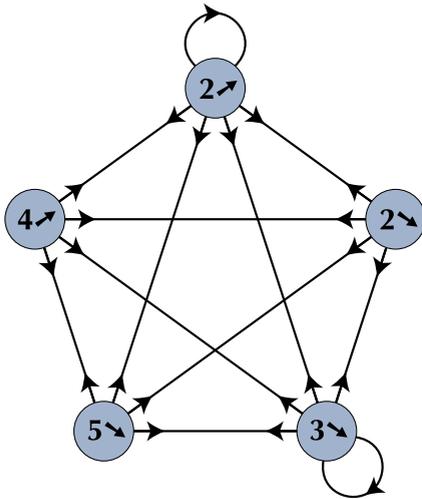


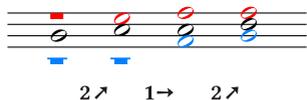
Abbildung 1: Prey-Graph für den zweistimmigen Oberquartkanon

Für einen zweistimmigen Kanon muss man also bereits Folgen von zwei Intervallen auf Konsonanz/Dissonanz und Parallelen überprüfen. Allgemein gilt: Für einen n -stimmigen Engführungskanon muss man alle Folgen von n Intervallen auf Konsonanz/Dissonanz und Parallelen überprüfen.

Genau dies ist die Vorgehensweise des *Brute-force*-Algorithmus, der hier eingesetzt wird. Von den neun in Betracht gezogenen Dux-Intervallen ($5 \searrow 4 \searrow 3 \searrow 2 \searrow 1 \rightarrow 2 \nearrow 3 \nearrow 4 \nearrow 5 \nearrow$) werden zuerst sämtliche 9^n Kombinationen von Intervallen, also Intervallfolgen, generiert. Aus diesen Intervallfolgen werden dann diejenigen eliminiert, bei denen Dissonanzen oder Parallelen zwischen den Stimmen entstehen.

⁷ Antiparallelen, wie sie etwa bei $4 \nearrow 5 \searrow$ entstehen, werden toleriert, da sie auch im Mouton-Kanon vorkommen.

Die Versuchung ist groß, sich auf die Intervalle zu beschränken, die für den betreffenden zweistimmigen Kanon erlaubt sind (im Falle eines Oberquartkanons also $5 \searrow 3 \searrow 2 \searrow 2 \nearrow 4 \nearrow$). Es gibt aber Situationen, bei denen zum Beispiel der zweite Comes eine dissonante Quarte zwischen Dux und erstem Comes konsonant machen kann, etwa im Oberquart-Unterquint-Kanon (Bsp. 3).



Beispiel 3: Oberquart-Unterquint-Kanon

Hier darf der Dux also auf einem Ton stehenbleiben, obwohl das in einem reinen Quartkanon nicht möglich ist. Deshalb ist es sinnvoll, dass der Algorithmus *alle* Intervalle in Betracht zieht.

Nach der Dissonanz- und Parallelenüberprüfung bleibt für einen n -stimmigen Kanon eine – zuweilen umfangreiche – Menge von erlaubten Folgen von n Intervallen übrig. Jede Dux-Melodie, bei denen alle Ausschnitte von n sukzessiven Intervallen jeweils einer erlaubten Intervallfolge entsprechen, ergibt einen korrekten Kanon.

Implementiert wurde dieser Algorithmus (und der weiter unten besprochene Algorithmus, der Kanons generiert) in der Programmiersprache LISP, die sich trotz ihres hohen Alters – es handelt sich um die zweitälteste Programmiersprache nach Fortran – bis heute bei der algorithmischen Komposition großer Beliebtheit erfreut, da sie sehr leistungsstark im Umgang mit Listen (sprich: Notenfolgen, Intervallfolgen etc.) ist.⁸ Als Programmierumgebung wurde die Software Opusmodus verwendet.⁹

Der dreistimmige Oberquartkanon

Die vom oben beschriebenen Algorithmus generierte Intervallfolgenliste für den dreistimmigen Oberquartkanon ist vorerst unübersichtlich und wohl kaum praktisch einsetzbar (Tab. 2).

⁸ Der Autor ist Philippe Kocher (Zürcher Hochschule der Künste, Institute for Computer Music and Sound Technology) zu ewigem Dank verpflichtet für seine Einführung in LISP mit der Inbrunst des wahren Liebhabers und für die geduldige Unterstützung bei der Programmierarbeit.

⁹ <https://opusmodus.com>. Der LISP-Quellcode kann heruntergeladen werden unter https://storage.gmth.de/proceedings/articles/42/attachments/funck_mouton-maschine.zip

4↗ 2↘ 4↗	2↗ 4↗ 2↗	2↘ 4↗ 2↗	3↘ 4↗ 2↗	5↘ 4↗ 2↗
4↗ 2↗ 2↗	2↗ 4↗ 2↘	2↘ 4↗ 3↘	3↘ 4↗ 2↘	5↘ 4↗ 2↘
4↗ 2↗ 3↘	2↗ 4↗ 3↘	2↘ 4↗ 5↘	3↘ 4↗ 3↘	5↘ 4↗ 3↘
4↗ 2↗ 5↘	2↗ 4↗ 5↘	2↘ 3↘ 4↗	3↘ 4↗ 5↘	5↘ 2↗ 4↗
4↗ 2↘ 3↘	2↗ 2↗ 4↗	2↘ 3↘ 2↗	3↘ 2↗ 4↗	5↘ 2↗ 2↗
4↗ 2↘ 5↘	2↗ 2↗ 3↘	2↘ 3↘ 2↘	3↘ 2↗ 2↗	5↘ 2↗ 3↘
4↗ 3↘ 4↗	2↗ 2↗ 5↘	2↘ 3↘ 5↘	3↘ 2↗ 5↘	5↘ 2↗ 5↘
4↗ 3↘ 2↗	2↗ 3↘ 4↗	2↘ 5↘ 4↗	3↘ 2↘ 4↗	5↘ 2↘ 4↗
4↗ 3↘ 2↘	2↗ 3↘ 2↘	2↘ 5↘ 2↗	3↘ 2↘ 3↘	5↘ 2↘ 3↘
4↗ 3↘ 5↘	2↗ 3↘ 5↘	2↘ 5↘ 3↘	3↘ 2↘ 5↘	5↘ 3↘ 4↗
4↗ 5↘ 2↗	2↗ 5↘ 4↗		3↘ 5↘ 4↗	5↘ 3↘ 2↗
4↗ 5↘ 2↘	2↗ 5↘ 2↗		3↘ 5↘ 2↗	5↘ 3↘ 2↘
4↗ 5↘ 3↘	2↗ 5↘ 2↘		3↘ 5↘ 2↘	5↘ 3↘ 5↘
	2↗ 5↘ 3↘		3↘ 5↘ 3↘	

Tabelle 2: Intervallfortschreitungen für den dreistimmigen Oberquartkanon

Preys Algorithmus `>kgra<`¹⁰ liefert die Angaben zu einem Graphen, den die Software `>Mathematica<`¹¹ folgendermaßen darstellt (Abb. 2).

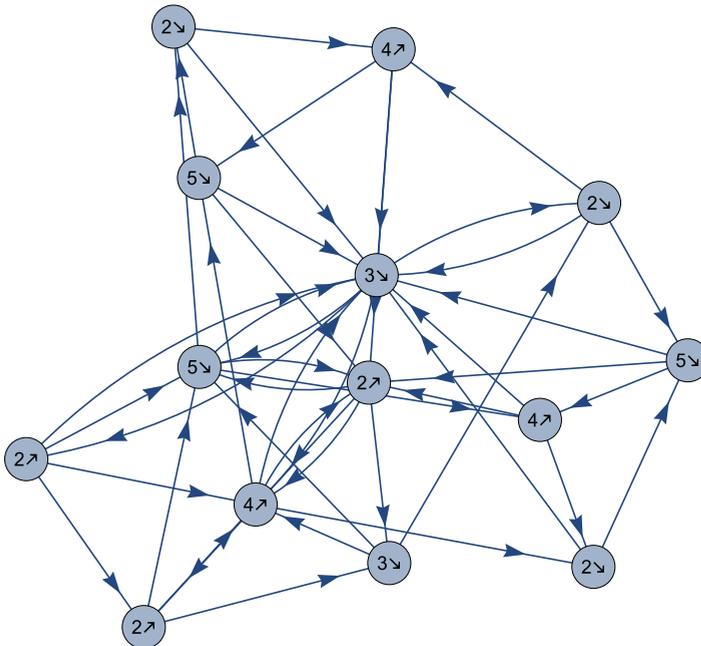


Abbildung 2: Prey-Graph für den dreistimmigen Oberquartkanon

¹⁰ Prey 2012, 104–105.

¹¹ <https://www.wolfram.com/mathematica>

Ebenso wie Tabelle 2 ist dieser Graph wohl zu komplex, um in der Praxis eingesetzt zu werden. Aber es zeigt sich, dass man die Fortschreitungsregeln sinnfälliger formulieren kann, wenn man sie ›händisch‹ herleitet. Als Ausgangspunkt nehmen wir die 22 Intervallpaare von Tabelle 1 (zweistimmiger Oberquartkanon). Damit der Dux mit dem zweiten Comes konsonant ist, muss die Summe zweier aufeinanderfolgender Intervalle ein Intervall ergeben, das mit einem Septimkanon kompatibel ist (Bsp. 4).

Quartkanons

4 ↗	4 ↗
2 ↗	2 ↗
2 ↘	2 ↘
3 ↘	3 ↘
5 ↘	5 ↘

Septimkanon

7 ↗
5 ↗
3 ↗
2 ↗
2 ↘
4 ↘
6 ↘

Beispiel 4: Konsonanzbedingungen für den dreistimmigen Oberquartkanon

Dadurch fallen drei von den 22 Intervallpaaren in Tabelle 1 weg, weil sie diese Bedingung nicht erfüllen, und zwar $2 \nearrow 2 \searrow$, $2 \searrow 2 \nearrow$ und $3 \searrow 3 \searrow$. Für einen dreistimmigen Kanon muss man aber Folgen von drei Intervallen prüfen, denn es muss zusätzlich noch sichergestellt werden, dass es keine Parallelen zwischen Dux und zweitem Comes gibt. So ist zum Beispiel die Intervallfolge $2 \nearrow 2 \nearrow 2 \nearrow$ nicht möglich, da sie zu Quintparallelen führt (Bsp. 5).

2 ↗ 2 ↗ 2 ↗

Beispiel 5: Quintparallelen zwischen Dux und zweitem Comes

Insgesamt gibt es neun solcher Dreier-Intervallfolgen, die zu Parallelen zwischen Dux und zweitem Comes führen. Eine sinnfällige Gruppierung der Fortschreitungsregeln wäre die folgende (Tab. 3).

4↗ 2↘	2↗ 4↘
4↗ 2↘ (aber nicht 4↗ 2↘ 4↗)	2↘ 4↗ (aber nicht 2↘ 4↗ 2↘)
4↗ 3↘	3↘ 4↗
4↗ 5↘ (aber nicht 4↗ 5↘ 4↗)	5↘ 4↗ (aber nicht 5↘ 4↗ 5↘)
2↗ 3↘ (aber nicht 2↗ 3↘ 2↗)	3↘ 2↗ (aber nicht 3↘ 2↗ 3↘)
2↗ 2↗ (aber nicht 2↗ 2↗ 2↗)	
2↗ 5↘	5↘ 2↗
2↘ 3↘	3↘ 2↘
2↘ 5↘ (aber nicht 2↘ 5↘ 2↘)	5↘ 2↘ (aber nicht 5↘ 2↘ 5↘)
3↘ 5↘	5↘ 3↘

Tabelle 3: Fortschreitungsregeln für den dreistimmigen Oberquartkanon, sinnfällig gruppiert

Alle verbotenen Dreier-Intervallfolgen haben die Eigenschaft, dass man sich zwischen zwei Knoten hin- und herbewegt. (Dies ist auch einleuchtend, denn bei den verbotenen Dreierfolgen entstehen ja Parallelen zwischen Dux und zweitem Comes; somit muss das erste und das letzte Intervall dasselbe sein.) Wenn man gewissen Kanten (Verbindungslinien) im Prey-Graphen die zusätzliche Eigenschaft verleihen kann, dass sie nicht zweimal nacheinander in Gegenrichtung durchlaufen werden dürfen, lassen sich die Fortschreitungsregeln ziemlich übersichtlich darstellen. Man erhält dann einen ›kantengefärbten Prey-Graphen‹, bei dem man sich durchaus vorstellen kann, dass er auch für Improvisationssituationen praxistauglich sein kann (Abb. 3).

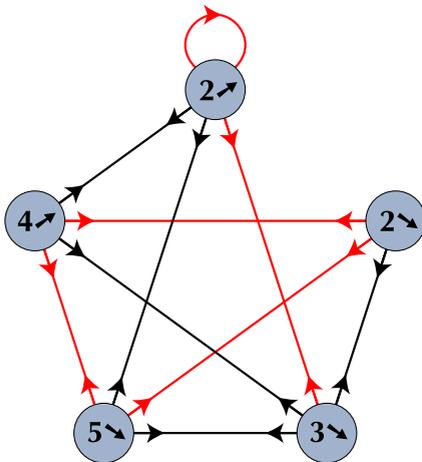


Abbildung 3: Kantengefärbter Prey-Graph für den dreistimmigen Oberquartkanon. Die roten Kanten dürfen nicht zweimal hintereinander (in Gegenrichtung) durchlaufen werden.

Der vierstimmige Oberquartkanon

Für den vierstimmigen Oberquartkanon liefert Preys Algorithmus »kgra« die Angaben zu einem Graphen, den die Software »Mathematica« folgendermaßen darstellt (Abb. 4).

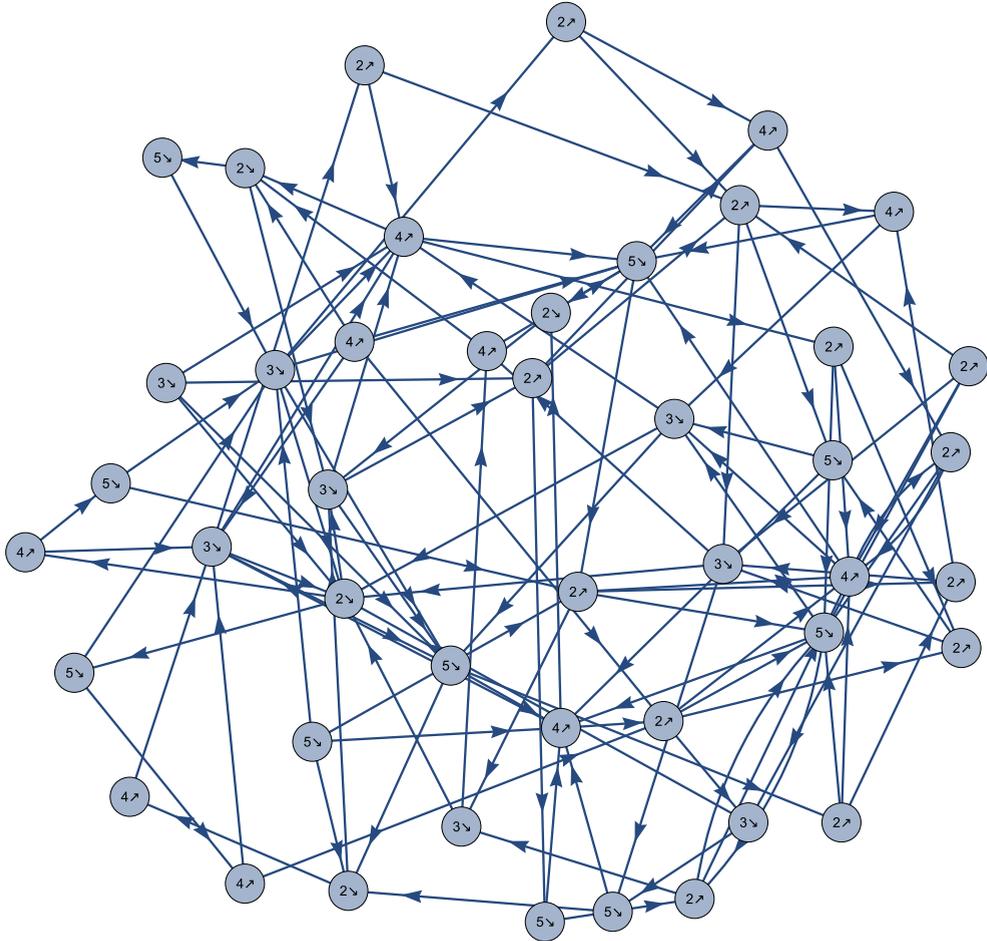


Abbildung 4: Prey-Graph für den vierstimmigen Oberquartkanon

Obwohl Mathematica versucht, die Darstellung des Graphen zu optimieren, ist das Resultat ziemlich abschreckend. Der LISP-Algorithmus des Autors generiert die folgende Liste von Vierer-Intervallfortschreitungen, die nicht minder furcht-einflößend ist (Tab. 4).

4♯ 2♯ 4♯ 2♯	2♯ 4♯ 2♯ 4♯	2♮ 4♯ 3♮ 4♯	3♮ 4♯ 2♯ 4♯	5♮ 4♯ 2♯ 4♯
4♯ 2♯ 4♯ 3♮	2♯ 4♯ 2♯ 3♮	2♮ 4♯ 3♮ 2♯	3♮ 4♯ 2♯ 2♯	5♮ 4♯ 2♯ 2♯
4♯ 2♯ 4♯ 5♮	2♯ 4♯ 2♯ 5♮	2♮ 4♯ 3♮ 2♮	3♮ 4♯ 2♯ 5♮	5♮ 4♯ 2♯ 3♮
4♯ 2♯ 2♯ 3♮	2♯ 4♯ 3♮ 4♯	2♮ 4♯ 3♮ 5♮	3♮ 4♯ 2♮ 3♮	5♮ 4♯ 2♯ 5♮
4♯ 2♯ 2♯ 5♮	2♯ 4♯ 3♮ 2♮	2♮ 4♯ 5♮ 2♯	3♮ 4♯ 2♯ 5♮	5♮ 4♯ 2♮ 3♮
4♯ 2♯ 3♮ 2♮	2♯ 4♯ 3♮ 5♮	2♮ 4♯ 5♮ 3♮	3♮ 4♯ 5♮ 2♯	5♮ 4♯ 3♮ 4♯
4♯ 2♯ 3♮ 5♮	2♯ 4♯ 5♮ 2♯	2♮ 3♮ 4♯ 2♯	3♮ 4♯ 5♮ 2♮	5♮ 4♯ 3♮ 2♯
4♯ 2♯ 5♮ 4♯	2♯ 4♯ 5♮ 2♮	2♮ 3♮ 4♯ 2♮	3♮ 4♯ 5♮ 3♮	5♮ 4♯ 3♮ 2♮
4♯ 2♯ 5♮ 2♯	2♯ 4♯ 5♮ 3♮	2♮ 3♮ 4♯ 5♮	3♮ 2♯ 4♯ 2♯	5♮ 4♯ 3♮ 5♮
4♯ 2♯ 5♮ 3♮	2♯ 2♯ 4♯ 3♮	2♮ 3♮ 2♯ 4♯	3♮ 2♯ 4♯ 5♮	5♮ 2♯ 4♯ 2♯
4♯ 2♮ 3♮ 4♯	2♯ 2♯ 4♯ 5♮	2♮ 3♮ 2♯ 2♯	3♮ 2♯ 2♯ 4♯	5♮ 2♯ 4♯ 3♮
4♯ 2♮ 3♮ 2♯	2♯ 2♯ 3♮ 4♯	2♮ 3♮ 2♯ 5♮	3♮ 2♯ 2♯ 3♮	5♮ 2♯ 4♯ 5♮
4♯ 2♮ 3♮ 5♮	2♯ 2♯ 3♮ 2♮	2♮ 3♮ 5♮ 4♯	3♮ 2♯ 2♯ 5♮	5♮ 2♯ 2♯ 4♯
4♯ 2♮ 5♮ 3♮	2♯ 2♯ 3♮ 5♮	2♮ 3♮ 5♮ 2♯	3♮ 2♯ 5♮ 4♯	5♮ 2♯ 2♯ 3♮
4♯ 3♮ 4♯ 2♯	2♯ 2♯ 5♮ 4♯	2♮ 3♮ 5♮ 2♮	3♮ 2♯ 5♮ 2♯	5♮ 2♯ 3♮ 4♯
4♯ 3♮ 4♯ 2♮	2♯ 2♯ 5♮ 3♮	2♮ 5♮ 4♯ 2♯	3♮ 2♮ 4♯ 3♮	5♮ 2♯ 3♮ 2♮
4♯ 3♮ 4♯ 5♮	2♯ 3♮ 4♯ 2♮	2♮ 5♮ 4♯ 3♮	3♮ 2♮ 4♯ 5♮	5♮ 2♯ 5♮ 4♯
4♯ 3♮ 2♯ 2♯	2♯ 3♮ 4♯ 5♮	2♮ 5♮ 3♮ 4♯	3♮ 2♮ 3♮ 4♯	5♮ 2♯ 5♮ 2♯
4♯ 3♮ 2♯ 5♮	2♯ 3♮ 2♯ 4♯	2♮ 5♮ 3♮ 2♯	3♮ 2♮ 3♮ 2♯	5♮ 2♯ 5♮ 3♮
4♯ 3♮ 2♯ 4♯	2♯ 3♮ 2♮ 3♮	2♮ 5♮ 3♮ 2♮	3♮ 2♮ 3♮ 5♮	5♮ 2♯ 4♯ 3♮
4♯ 3♮ 2♮ 3♮	2♯ 3♮ 2♮ 5♮	2♮ 5♮ 3♮ 5♮	3♮ 2♮ 5♮ 4♯	5♮ 2♮ 3♮ 4♯
4♯ 3♮ 2♮ 5♮	2♯ 3♮ 5♮ 4♯		3♮ 2♮ 5♮ 3♮	5♮ 2♮ 3♮ 2♯
4♯ 3♮ 5♮ 4♯	2♯ 3♮ 5♮ 2♮		3♮ 5♮ 4♯ 2♯	5♮ 2♮ 3♮ 5♮
4♯ 3♮ 5♮ 2♯	2♯ 5♮ 4♯ 2♯		3♮ 5♮ 4♯ 2♮	5♮ 3♮ 4♯ 2♯
4♯ 3♮ 5♮ 2♮	2♯ 5♮ 4♯ 2♮		3♮ 5♮ 4♯ 3♮	5♮ 3♮ 4♯ 2♮
4♯ 5♮ 2♯ 4♯	2♯ 5♮ 4♯ 3♮		3♮ 5♮ 2♯ 4♯	5♮ 3♮ 4♯ 5♮
4♯ 5♮ 2♯ 2♯	2♯ 5♮ 2♯ 4♯		3♮ 5♮ 2♯ 2♯	5♮ 3♮ 2♯ 4♯
4♯ 5♮ 2♯ 3♮	2♯ 5♮ 2♯ 3♮		3♮ 5♮ 2♯ 5♮	5♮ 3♮ 2♯ 2♯
4♯ 5♮ 2♯ 5♮	2♯ 5♮ 2♯ 5♮		3♮ 5♮ 2♮ 4♯	5♮ 3♮ 2♮ 4♯
4♯ 5♮ 2♮ 3♮	2♯ 5♮ 3♮ 4♯		3♮ 5♮ 2♮ 3♮	5♮ 3♮ 2♮ 3♮
4♯ 5♮ 3♮ 4♯	2♯ 5♮ 3♮ 2♮			5♮ 3♮ 2♮ 5♮
4♯ 5♮ 3♮ 2♯	2♯ 5♮ 3♮ 5♮			5♮ 3♮ 5♮ 4♯
4♯ 5♮ 3♮ 2♮				5♮ 3♮ 5♮ 2♯
4♯ 5♮ 3♮ 5♮				5♮ 3♮ 5♮ 2♮

Tabelle 4: Intervallfortschreitungen für den vierstimmigen Oberquartkanon. Die von Mouton verwendeten Intervallkombinationen sind gelb unterlegt.

Interessant sind vor allem die Fortschreitungen, die *nicht* in Tabelle 4 stehen, aber im dreistimmigen Oberquartkanon (Tab. 3) möglich wären. Das sind zunächst einmal jene sieben Fortschreitungen, bei denen eine Dissonanz zwischen Dux und drittem Comes (Dezimkanon!) entsteht: 3♮ 5♮ 3♮, 3♮ 4♯ 3♮, 2♮ 5♮ 2♯, 2♮ 3♮ 2♮, 2♮ 4♯ 2♯, 2♯ 5♮ 2♮ und 2♯ 4♯ 2♮. Des weiteren gibt es nicht weniger als 24 Fortschreitungen (etwa 3♮ 5♮ 2♮ 3♮), bei denen Parallelen zwischen Dux und drittem

Comes entstehen. Naturgemäß ist bei diesen Fortschreitungen das erste und letzte Intervall dasselbe.

Bei dieser Situation nützt es nichts mehr, gefärbte Graphen mit speziellen Kanten einzuführen, die nur einmal durchlaufen werden können. Da eine Korrelation zwischen Intervallen besteht, die bis zu vier Noten auseinanderliegen, führt kein Weg daran vorbei, dass ein bestimmter Knotentyp mehrmals im Graphen vorkommt oder dass man den Graphen mit zusätzlichen Restriktionen versieht (siehe unten). Der Autor hat keine Methode gefunden, den Graphen von Abbildung 4 zu einer halbwegs übersichtlichen Darstellung zu vereinfachen. Umso interessanter ist es abzuklären, wieviele Kombinationsmöglichkeiten Mouton in seinem Kanon tatsächlich verwendet hat, anhand des folgenden Note-gegen-Note-Extrakts (Bsp. 6).¹²

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The notes are color-coded: blue, green, red, and black. Below each system is a sequence of rhythmic markings using arrows and numbers to indicate intervals and durations. The first system's markings are: 2↗ 2↗ | 1→ | 2↗ 2↗ 5↘ 4↗ 2↗ 5↘ 4↗ 2↗ 3↘ 4↗ 2↘ 3↘ | 8↗ | 2↘ 3↘ 5↘. The second system's markings are: 4↗ 2↗ 5↘ 4↗ 2↘ 3↘ 4↗ 2↘ 3↘ | 8↗ | 2↘ 3↘ 4↗ 2↘ 3↘ 5↘ 4↗ 2↗ | 2↘ |.

Beispiel 6: Note-gegen-Note-Extrakt des Mouton-Kanons

Es stellt sich heraus, dass Mouton nur einen kleinen Bruchteil der möglichen Intervallfolgen verwendet, nämlich nur jene zwölf Folgen von 151, die in Tabelle 4 gelb unterlegt sind. Besonders prominent sind die ›Floskeln‹ 5↘ 4↗ 2↘, 5↘ 4↗ 2↗ und 3↘ 4↗ 2↘ (die letzten beiden können beliebig oft wiederholt werden). Eine ganze aus diesen Floskeln bestehende Phrase 5↘ 4↗ 2↗ 5↘ 4↗ 2↘ 3↘ 4↗ 2↘ 3↘ wird gar wörtlich wiederholt. Die Fortschreitungen des Mouton-Kanons können auf folgenden einfachen Prey-Graphen reduziert werden, der zweifelsohne auch als Improvisationsvorlage dienen könnte (Abb. 5).

¹² Die letzten sechs Messuren wurden weggelassen, da sie sich nicht auf einen Note-gegen-Note-Satz auf Semibrevis-Ebene reduzieren lassen. Vgl. hierzu auch Notenbeispiel 5 bei Urquhart 2015.

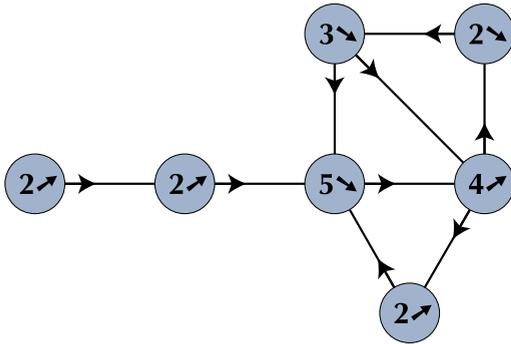


Abbildung 5: Prey-Graph für die im Mouton-Kanon verwendeten Intervallkombinationen

Auch wenn es ein hoffnungsloses Unterfangen ist, einen praxistauglichen Prey-Graphen zu erstellen, der *alle* möglichen Fortschreitungsregeln beinhaltet, so ist es doch möglich, einen Graphen zu erstellen, der zwar nicht alle Fortschreibungsmöglichkeiten enthält, der aber mehr Möglichkeiten bietet als Abbildung 5. Der Prey-Graph in Abbildung 6 garantiert zum Beispiel, dass keine Dissonanzen zwischen Dux und drittem Comes entstehen.

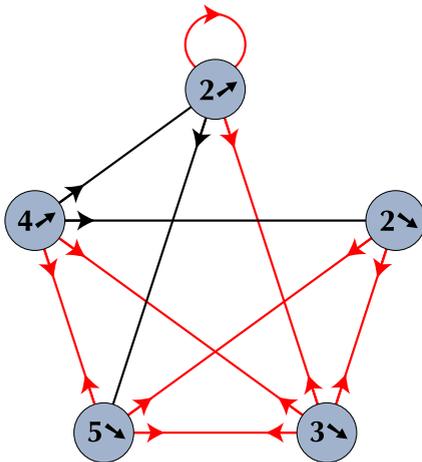


Abbildung 6: Gefärbter Prey-Graph für eine ›brauchbare‹ Untermenge aller Fortschreitungs-möglichkeiten des vierstimmigen Oberquartkanons

Dadurch, dass man hier einzelne Kanten als ›Einbahnstraßen‹ deklariert hat, wurden – gleichsam als ›Kollateralschaden‹ – auch ein paar erlaubte Fortschreitungen eliminiert (und zwar $5 \searrow 3 \searrow 2 \searrow$, $4 \searrow 3 \searrow 4 \searrow$, $5 \searrow 2 \searrow 5 \searrow$, $3 \searrow 2 \searrow 3 \searrow$, $2 \searrow 4 \searrow$ und $2 \searrow 4 \searrow$), die aber nicht bei Mouton vorkommen.

Heikel ist die Eliminierung von Parallelen zwischen Dux und drittem Comes. Es handelt sich um Vier-Intervall-Kombinationen, bei denen das erste und das letzte Intervall identisch sind, mithin bewegt man sich im Graphen in einem Dreieck. Leider ist es nicht möglich, Dreiecksbewegungen pauschal zu verbieten, denn dann würde man in Mouton vorkommende Kombinationen wie $4\swarrow 2\swarrow 5\searrow 4\swarrow$ oder $2\searrow 3\searrow 4\swarrow 2\searrow$ auch eliminieren. Abbildung 7 zeigt, welche Dreiecksbewegungen nicht möglich sind.

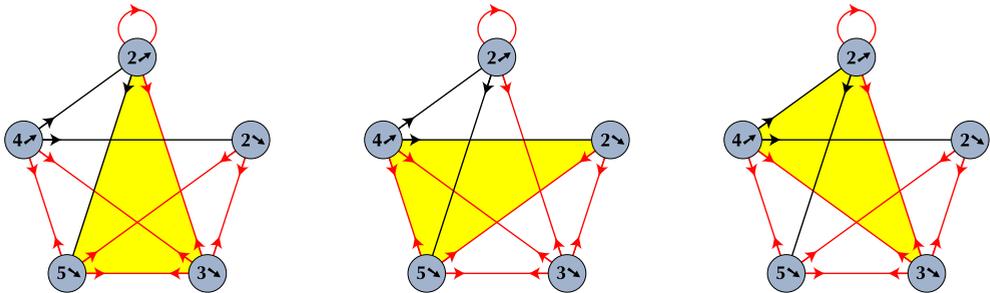


Abbildung 7: Verbotene Dreiecksbewegungen in Abbildung 6, die zu Parallelen zwischen Dux und drittem Comes führen

Die Frage, ob der Graph von Abbildung 6 mit den zusätzlichen Regularien von Abbildung 7 für eine Improvisation praxistauglich ist, lässt der Autor lieber offen.

Beispiele von algorithmisch generierten Oberquartkanons mit vier oder mehr Stimmen

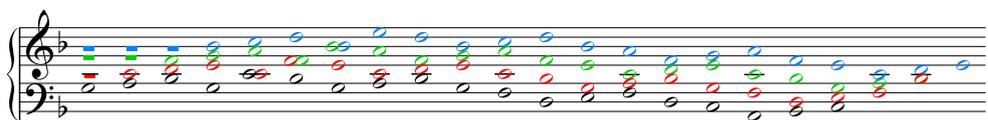
Wie bereits erwähnt wurde, können die algorithmisch generierten Intervallfortschritstabelle (wie Tabelle 2 oder Tabelle 4) in einen weiteren Algorithmus eingespeist werden, der daraus via Zufallsgenerator einen Kanon generiert. Vorher ist aber eine kleine Statistik interessant, nämlich wieviele Intervallkombinationen je nach Stimmenzahl möglich sind. Wie zu erwarten nimmt der Anteil der erlaubten Intervallkombination – verglichen mit den prinzipiell möglichen Kombinationen aus $5\searrow, 3\searrow, 2\searrow, 2\swarrow$ und $4\swarrow$ – mit steigender Stimmenzahl dramatisch ab (Tab. 5).

n : Anzahl der Stimmen	5^n : Anzahl der prinzipiell möglichen Kombinationen von n Intervallen aus $5\searrow, 3\searrow, 2\searrow, 2\swarrow$ und $4\swarrow$	Anzahl der mit dem n -stimmigen Oberquartkanon kompatiblen Intervallkombinationen	Prozentsatz
2	25	22	88 %
3	125	64	51 %
4	625	151	24 %
5	3.125	304	9,7 %
6	15.625	547	3,5 %
7	78.125	699	0,89 %
8	390.625	177	0,045 %

Tabelle 5: Anzahl der möglichen Intervallkombinationen je nach Stimmzahl

Um einen n -stimmigen Kanon mit Hilfe der entsprechenden Liste der erlaubten Intervallfolgen zu generieren, geht der Algorithmus folgendermaßen vor: Ein Zufallsgenerator wählt zunächst eine erlaubte Folge von n Intervallen aus. Die $n - 1$ letzten Intervalle aus dieser Folge werden dann abgeglichen mit den $n - 1$ ersten Intervallen aus der Menge der erlaubten Folgen. Von allen passenden Folgen wählt der Algorithmus diejenige aus, deren letztes, n -tes Intervall das kleinste ist. (Täte er das nicht, so erhielte man ästhetisch unbefriedigende, hilflos umherspringende Dux-Melodien.) Das Verfahren wird so lange wiederholt, bis die gewünschte Kanonlänge erreicht ist. Es kann – vor allem bei vielstimmigen Kanons – jedoch passieren, dass das Verfahren abgebrochen werden muss, weil keine passende Intervallfolge mehr vorliegt.

Vierstimmige Kanons generiert der Algorithmus erwartungsgemäß problemlos (Bsp. 7).



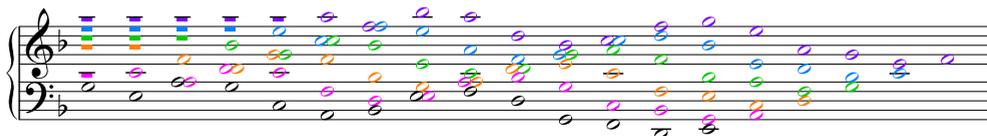
Beispiel 7: Algorithmisch generierter vierstimmiger Oberquartkanon

Bei fünfstimmigen Kanons tritt ein interessantes Phänomen auf: Der Algorithmus ›beißt sich fest‹ an einer Art Endlosschleife, aus der es offenbar keinen Ausweg gibt (Beispiel 8).



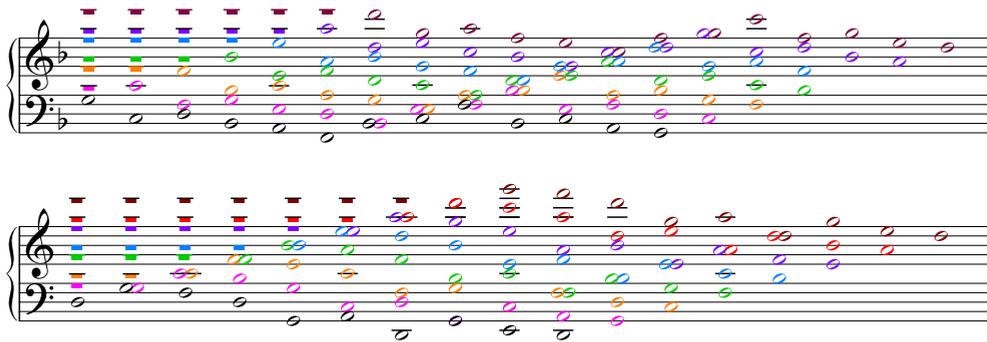
Beispiel 8: Algorithmisch generierter fünfstimmiger Oberquartkanon mit Endlosschleife

Interessanterweise ist das Problem der Endlosschleife bei sechsstimmigen Kanons weit weniger präsent – ein typisches Phänomen ist dort vor allem, dass der Dux die Tendenz hat, sich immer mehr nach unten zu schrauben (Bsp. 9).



Beispiel 9: Algorithmisch generierter sechsstimmiger Oberquartkanon

Zu guter Letzt seien noch Beispiele für sieben- und achtstimmige Kanons angeführt (Bsp. 10). Hier tritt vor allem das Phänomen auf, dass nach zehn bis 13 Notennoten keine Weiterführungsmöglichkeit mehr besteht und der Kanon abgebrochen werden muss.



Beispiel 10: Algorithmisch generierte sieben- und achtstimmige Oberquartkanons

Es gäbe noch viele Fragen, denen man nachgehen könnte: Könnte man für andere, komplizierte Kanontypen den Prey-Graphen computergestützt vereinfachen und praxistauglich machen? Welche ›Loops‹ gibt es bei welchem Kanontyp? Wie lange ist der längstmögliche sieben- oder achtstimmige Kanon? Was passiert, wenn man weniger restriktive Arbeitshypothesen verwendet als diejenigen in diesem Aufsatz?

Wie man oben sieht, gibt es beim Oberquartkanon ab der Fünfstimmigkeit Probleme. Abschließend sei deshalb die Bemerkung erlaubt, dass Mouton bei dem vierstimmigen Oberquartkanon offenbar eine Grenze erreicht hat, die nur schwer überschritten werden kann.

Literatur

- Berger, Karol (1987), *Musica ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Burn, David (2001), »Further Observations on Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure: Gascongne's ›Ista est speciosa‹ and Forestier's ›Missa L'homme armé‹«, *Journal of Music Theory* 45/1, 73–118. <https://doi.org/10.2307/3090649>
- Gauldin, Robert (1996), »The Composition of Late Renaissance Stretto Canons«, *Theory and Practice* 21, 29–54.
- Gosman, Alan (1997), »Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure«, *Journal of Music Theory* 41/2, 289–317.
- Janin, Barnabé (2012), *Chanter sur le livre*, Langres: Éditions Dominique Guéniot.
- MacCracken, Thomas G. / Mary Beth Winn (2014), *Joannes Mouton – Opera omnia*, Corpus Mensurabilis Musicae (CMM) 43, Bd. 5: *Missa Sine nomine I & II, Credo a 4, Magnificat et Cantiones*, American Institute of Musicology.
- Ott, Immanuel (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*, Hildesheim: Olms.
- Prey, Stefan (2012), *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Dissertation, Universität Osnabrück. <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434>
- Urquhart, Peter (1997), »Calculated to Please the Ear: Ockeghem's Canonic Legacy«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47/1–2, 72–98.
- Urquhart, Peter (2015), »Remarks on Some Chansons by Jean Mouton, and Related Matters«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 65/1–2, 37–65.

Pierre Funck

© 2021 Pierre Funck (pierre.funck@mac.com)

Zürcher Hochschule der Künste

Funck, Pierre (2021), »Die Mouton-Maschine. Ein algorithmischer Blick auf stacked canons in der Oberquart«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 67–84.
<https://doi.org/10.31751/p.42>

eingereicht / submitted: 04/11/2018

angenommen / accepted: 23/11/2018

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Derek Remeš

Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik

Henry Challans *380 Basses et chants donnés* (1960)

ABSTRACT: Am Anfang des 19. Jahrhunderts übernahm das Pariser Conservatoire verschiedene Aspekte der italienischen Lehrmethoden, insbesondere die Partimenti. Diese französische Tradition begann mit dem Traktat Charles-Simon Catels (1802) und entwickelte sich durch die Publikationen von François Bazin (1857), Théodore Dubois (1891), und Charles Koechlin (1927–30) weiter. Henri Challans *380 Basses et chants donnés* (1960) ist eine der letzten Veröffentlichungen der französischen Partimento-Tradition. Dieser Beitrag gibt einen Überblick über Challans Traktat. Challan lehrt unter anderem Kadenz- und Sequenz-Muster, wie sie auch in den Orgelwerken von César Franck, Gabriel Fauré, Alexandre Guilmant und Louis Vierne auftreten. Es lässt sich zeigen, dass solche Satzmodelle wichtige Bestandteile der Improvisationspraxis dieser Organisten-Komponisten waren. Zu den typischsten Stimmführungsmustern des französisch-romantischen Stils gehören Kadenzen, die ich »plagale Varianten« nenne, weil sie von der typischen Plagal-Kadenz abweichen. Manche stilistischen Eigenschaften, die wir heute als charakteristisch für Komponisten dieser Schule verstehen, waren von der Partimento-Tradition am Pariser Conservatoire geprägt.

In the early nineteenth century, the Paris Conservatory adopted various aspects of Italian teaching methods, especially *partimenti*. This French tradition began with Charles-Simon Catel's treatise (1802) and was developed in the works of François Bazin (1857), Théodore Dubois (1891), and Charles Koechlin (1927–30). Henri Challan's *380 Basses et chants donnés* (1960) is one of the last publications of the French *partimento* tradition. The present article gives an overview of Challan's treatise. Challan presents various cadences and sequences that also appear in the organ works of César Franck, Gabriel Fauré, Alexandre Guilmant, and Louis Vierne. Such voice-leading models were integral elements of the improvisational practice of these organist-composers. Among the most typical voice-leading patterns of the French-romantic style are cadences that I term »plagal variants,« since they deviate from typical plagal cadences. Many stylistic characteristics typical for composers of this school were influenced by the *partimento* tradition at the Paris Conservatory.

Schlagworte/Keywords: Alexandre Guilmant; César Franck; französische Musik; French music; Gabriel Fauré; Generalbass; Louis Vierne; organ improvisation; Orgelimprovisation; Partimento; Romanticism; Romantik; thoroughbass

Henri Challan (1910–1977) war ein bedeutender französischer Musikpädagoge des 20. Jahrhunderts. Seine Sammlung *380 Basses et chants donnés* aus dem Jahr 1960 enthält bezifferte Bässe sowie Melodien für die mehrstimmige Realisierung mit zunehmend komplexen Harmonien.¹ Der Traktat stellt eine der spätesten großen Sammlungen der französischen Generalbasslehre dar und ist damit Bestandteil einer Tradition, die bis zum Anfang des Pariser Conservatoires in den 1790er Jahren zurückreicht.² Damals wurden italienische Lehrmethoden, insbesondere die Partimenti, nach Frankreich importiert.³ Da Challans Traktat ein wichtiger, wenngleich später Teil dieser Tradition war, lohnt es sich, diese Quelle genauer zu untersuchen.

In diesem Beitrag geht es nicht darum, die philologischen Spuren zwischen italienischen und französischen Lehrtraditionen zu rekonstruieren, sondern lediglich um den Vergleich zwischen Challans retrospektiven Lehrmethoden und dem französischen romantischen Orgelrepertoire. Denn Challans Übungen enthalten unter anderem genau jene Sequenz- und Kadenzmodelle, die in den Orgelwerken etwa von Gabriel Fauré (1845–1924), Alexandre Guilmant (1827–1911) und César Franck (1822–1890) besonders häufig auftreten. Diese Modelle veranschaulichen also eine Verzahnung von Ausbildung und Musikpraxis. Einerseits übernahm Challan für seine Übungen bestimmte Modelle aus der Praxis; andererseits lässt sich zeigen, dass die obengenannten Komponisten auch auf die Pädagogik ihrer Zeit, besonders auf Modelle der Orgelimprovisation, zurückgriffen. Zu den typischsten Stimmführungsmustern des französisch-romantischen Stils gehören Kadenzmodelle, die auf zwei Tonarten bezogen werden können, was eine harmonische Mehrdeutigkeit schafft. Diese Mehrdeutigkeit ist ein prägender Topos für den französisch-romantischen Stil. Auch andere stilistische Eigenschaften, die wir als typisch für diesen Stil empfinden, waren von der Partimento-Tradition am

1 Challan 1960.

2 Obwohl solche Übungen in Frankreich heute eventuell nicht mehr als ›Partimenti‹ bezeichnet werden, hat sich diese Tradition bis zum heutigen Tag erhalten. Die Pädagogik Nadia Boulangers (1887–1979) spielte dabei eine wichtige Rolle (vgl. Vidal/Boulanger 2006; Duha 2000). Meine eigene Erfahrung mit dieser Tradition wurde teilweise durch einen Sommerkurs geprägt, bei dem der langjährige Boulanger-Schüler Narcís Bonet unterrichtet hat. <https://www.european-american-musical-alliance.org>. Vgl. Bonet 2006.

3 Zur Frage des Transfers italienischer Lehrmethoden nach Frankreich am Anfang des 18. Jahrhunderts wird momentan intensiv geforscht. Vgl. Diergarten 2010, 2011, i. V.; Meidhof 2016; Carlisi i. V. Vgl. auch das Forschungsprojekt in Bern »Creating the Neapolitan Canon. Musik und Musiktheorie zwischen Paris und Neapel im frühen 19. Jahrhundert«, <https://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/referenzprojekte/creating-the-neapolitan-canon>.

Pariser Conservatoire geprägt. Diese Tradition wurde durch eine Pädagogik vermittelt, in welcher der Generalbass eine zentrale Rolle spielte. Daher muss der Generalbass als eine wichtige Grundlage der Improvisation und Analyse von Musik im spätrömantisch-französischen Stil verstanden werden.

Challan behandelt in seinem zehnbändigen Traktat folgende Inhalte: Dreiklänge und ihre Umkehrungen, Modulation und Sequenzen, Dominantseptakkorde, andere Septakkorde, Dominantseptnonakkorde, Alterationen, Vorhalte und Vorschläge, Wechsel- und Durchgangsnoten und Orgelpunkt. In allen 380 Übungen bleibt der Satz größtenteils vierstimmig. Außerdem ist der Satz bis zur Einführung von akkordfremden Tönen im sechsten Band immer unverziert. Diese unverzierte Vierstimmigkeit entspricht der Praxis der Generalbassbegleitung in der französischen Tradition (»accompagnement«) und ist ein verbindendes Element der französischen Partimento-Pädagogik seit dem frühen 19. Jahrhundert.⁴

Die Inhalte von Challans Traktat ähneln denen vieler anderer Traktate in der französischen pädagogischen Tradition des 19. Jahrhunderts vor ihm (Tab. 1). Diese Tradition setzt 1795 mit der Gründung des Pariser Conservatoires ein. Ein Ziel des neuen Conservatoires war es, einen spezifischen französischen Kompositionsstil zu fördern und zu verbreiten. Erreicht werden sollte dies mit Hilfe eines standardisierten Lehrprogramms der Musiktheorie.⁵ Ironischerweise hat dieses Lehrprogramm seine Wurzeln nicht in Frankreich selbst, sondern in der italienischen Partimento-Tradition. Zwei zentrale Theoretiker, die diesen Transfer entscheidend unterstützt haben, waren Charles-Simon Catel (1773–1830) und Alexandre-Étienne Choron (1771–1834), deren italienisch beeinflusste Traktate 1802 und 1808/09 in Frankreich erschienen.⁶ Spätere Traktate in derselben Tradition stammen von François Bazin (1816–1878), Théodore Dubois (1837–1924) und Charles Koechlin (1867–1950). Ihre Veröffentlichungen von 1857, 1891 beziehungsweise 1927–30 folgen inhaltlich im Allgemeinen Catels Traktat von 1802.

4 Typische Beispiele dieser Art der Begleitung sind u. a. in Fétis 1823 zu finden.

5 Vgl. Gessele 1989, i–ii, 2–3.

6 Chorons Titel *Principes de composition des écoles d'Italie* (1809–09) macht seine Verbindung zur italienischen Tradition unmissverständlich klar (vgl. Meidhof 2016). Catel (1802) zeigt weniger deutlich, was er aus der italienischen Tradition übernommen hat. Einer der Lehrer Catels war jedoch Honoré Langlé (1741–1807), der in der italienischen Tradition ausgebildet worden war.

Catel (1802)	Bazin (1857)	Dubois (1891)	Koechlin (1927–30; Bd. 1)
Dreiklänge und ihre Umkehrungen	Dreiklänge und ihre Umkehrungen	5/3, 6/3, 6/4 Akkord	5/3, 6/3, 6/4 Akkorde
Dominantseptakkorde	Kadenzen, Modulation	Kadenzen	Übermäßige Quinte
Andere Septakkorde	Dominantseptakkorde	Modulation	Kadenzen
Dominantseptnonakkorde	Andere Septakkorde	Sequenzen	Modulationen
Durchgangsnoten, Vorhalte	Nonakkorde	Dominantseptakkorde	Dominantseptakkorde
Kadenzen	Vorhalte	Nonakkorde	Andere Septakkorde
Orgelpunkt	Alterationen	Andere Septakkorde	Nonakkorde
Alterationen	Orgelpunkt	Alterationen	Vorhalte
Modulation	Vorschläge	Vorhalte	Alterationen
		Orgelpunkt, Durchgangs- und Wechselnoten	Orgelpunkt
			Durchgangs- und Wechselnoten
			Vorschläge

Tabelle 1: Ausgewählte Traktate in der französischen Tradition seit Catel 1802 mit ähnlichem Inhalt

Die Lehrbücher ähneln sich nicht nur im Inhalt, sondern auch im Stil, in dem die dort enthaltenen Übungen ausgesetzt sind. In Beispiel 1 sehen wir Realisierungen aus Dubois', Koechlins, und Challans Traktaten, die alle die unverzierte Vierstimmigkeit nutzen. Durch Tabelle 1 und Beispiel 1 wird deutlich, wie stark Challan in dieser pädagogischen Tradition verankert ist: Er behandelt die gleichen theoretischen Themen (sogar in einer ähnlichen Reihenfolge) wie etliche Autoren davor und nutzt einen ähnlichen Stil, wenn er die vierstimmigen Aussetzungen seiner Übungen vorstellt.⁷ Der theoretische Hintergrund dieser bis ins 20. Jahrhundert andauernden Ausbildungsmethode bildet eine Mischung von Generalbass und Stufentheorie. Dass der Generalbass überhaupt bis ins 20. Jahrhundert eine so wichtige Rolle spielte, mag überraschen, widerspricht dies doch der weitverbreiteten Ansicht, dass der Generalbass irgendwann im frühen 19. Jahrhundert ausgestorben sei.⁸

7 Nadia Boulanger benutzte eine Sammlung der Partimenti von Paul Vidal (1863–1931) meines Wissens bis zum Ende ihres Lebens. Die Themen von Vidals Übungen ähneln denen Catels, Bazins, Dubois', Koechlins und Challans.

8 So schreibt etwa Amon (2005, 85): »Nur in der Kirchenmusik konnte sich der Generalbass bis in die Mitte des 19. Jhdts. halten.« Die Forschungen der letzten Jahre zeigen, dass das eindeutig nicht der Fall ist. Vgl. Anmerkung 3.

Dubois 1921, 3, Nr. 1

Koechlin 1927–30, Bd. 3, 4, Nr. 1

Challan 1960, Bd. 1, Nr. 33

Beispiel 1: unverzierte Vierstimmigkeit in drei Traktaten

Challans Sammlung enthält fast keinen erläuternden Text und somit auch keine explizite Erwähnung von Kadenzten oder Sequenzen. Challan hat aber 1947 zusammen mit Jacques Chailley eine Harmonielehre verfasst. In diesem Lehrbuch stellen Challan und Chailley zahlreiche Arten von Kadenzten dar (Bsp. 2). Ihre Einteilung beginnt mit der *cadence parfaite* (Ganzschluss) und ihren Varianten (Bsp. 2a und 2b). Eine *cadence imparfaite* benutzt mindestens einen umgekehrten Akkord (Bsp. 2c und 2g), während eine *cadence complète* aus der Verbindung einer *cadence parfaite* und einer *cadence plagale* (oder in umgekehrter Reihenfolge) besteht (Bsp. 2e). Die Tonika nach der *cadence parfaite* darf ausgeklammert werden, was eine gewisse Widersprüchlichkeit des Systems darstellt. Beispiel 2f zeigt Varianten der plagalen Kadenz, darunter Jean-Philippe Rameaus *sixte ajoutée*, also den Quintsextakkord auf der 4. Stufe, die laut Challan und Chailley auch »vermollt« sein darf (mit *as* statt *a*). Analog zu Beispiel 2c enthält die *cadence plagale imparfaite* mindestens einen umgekehrten Akkord. Die verbleibenden Kadenztypen sind die *cadence rompue* (Trugschluss, Bsp. 2h), die *cadence évitée* (ein Sonderfall des Trugschlusses mit chromatischem Leitton, Bsp. 2i) und die *demi-cadence* (Halbschluss; Bsp. 2j).

Beispiel 2: Henri Challan und Jacques Chailley, Kadenzarten:⁹

- a. *cadence parfaite* (Ganzschluss);
- b. *variantes de la cadence parfaite* (geringe Schlusswirkung);
- c. *cadence imparfaite*;
- d. *cadence plagale*;
- e. *cadence complète* (*plagale + parfaite* | *parfaite + plagale*);
- f. *variantes de la cadence plagale* (auch »*amollie*« [vermollt]);
- g. *cadence plagale imparfaite*;
- h. *cadence rompue* (Trugschluss);
- i. *cadence évitée*;
- j. *demi-cadence* (Halbschluss)

⁹ Challan/Chailley 1947, Bd. 2, 19–23.

Seltsamerweise gibt es zwei weitere Kadenzen, die sehr oft in den *380 Basses et chant donnés* auftreten, aber im Lehrbuch von 1947 nie explizit erwähnt werden (Bsp. 3b und 3c, Audiobsp. 1). In Anlehnung an Rameaus Terminologie der *sixte ajoutée* nenne ich sie »hinzugefügte übermäßige Quart« und »hinzugefügte reine Quart«.¹⁰ Erstere (Bsp. 3b) – ein verminderter Septakkord – erscheint relativ häufig in deutscher und französischer Musik des 19. Jahrhunderts, während letztere (Bsp. 3c) – ein Dominantseptakkord in zweiter Umkehrung (Terzquartakkord) – in Frankreich besonders charakteristisch ist. Diese zwei Muster sind potentielle Quellen harmonischer Mehrdeutigkeit, weil sie auf zwei Tonarten bezogen werden können. In C-Dur würde Challan die Kadenzen als plagal und deshalb schließend kategorisieren; in f-Moll hingegen wären sie Halbschlüsse und daher offen. Solche harmonischen Mehrdeutigkeiten sind für französisch-romantische Musik typisch.

3a. 3b. 3c.

• = hinzugefügter Ton

Funktionelle Mehrdeutigkeit	Kadenzart			Strukturelle Funktion
	C-Dur: IV I	C-Dur: IV I	C-Dur: IV I	"conclusif" (schließend)
	{ F-Dur: I V	{ F-Dur: (VII) V	{ F-Dur: IV V	"suspensif" (offen)

Beispiel 3: a. Rameaus *sixte ajoutée*; b. hinzugefügte übermäßige Quart; 3c. hinzugefügte reine Quart

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Kadenzen mit *sixte ajoutée*, »hinzugefügter übermäßiger Quart« und »hinzugefügter reiner Quart« (Bsp. 3)

Wie lässt sich die hinzugefügte reine Quart satztechnisch und historisch erklären? Beispiel 4 (Audiobsp. 2) schlägt drei mögliche kontrapunktische Ableitungen vor. Beispiel 4a leitet sie von einer Durchgangsnote ab, Beispiel 4b von einer Vorhaltsauflösung und Beispiel 4c von einem frei begleiteten Cantus Firmus. Der letzte Vorschlag scheint besonders passend zu sein aufgrund der Ähnlichkeit mit französischer Begleitung des Gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert – eine

¹⁰ Diese zwei Wendungen beziehen sich auf die vermollte Version von Rameaus *sixte ajoutée*. Darüber hinaus benötigen beide Akkorde auch eine hinzugefügte Sext, was mit der Bezeichnung »hinzugefügte Quart« nicht erfasst wird.

gängige Praxis, die jeder Organist beherrschen musste. Vielleicht die wichtigste Methode dieser Begleitung war die von Louis Niedermeyer gelehrt, der explizit für den Gebrauch der abgesenkten ›modalen‹ 7. Stufe eintrat.¹¹ Die Tatsache, dass Fauré diese Art der Begleitung während seiner Studienzeit an der École Niedermeyer kennengelernt hat, ist oft angeführt worden, um nachzuweisen, dass sein musikalischer Stil davon grundsätzlich beeinflusst wurde.¹² Ich werde später auf die Verbindung zwischen Fauré und der hinzugefügten reinen Quart zurückkommen.

Beispiel 4: drei hypothetische kontrapunktische Ableitungen der hinzugefügten reinen Quart: a. als Durchgangston; b. als Vorhaltsauflösung; c. als begleitender ›freier‹ Cantus Firmus

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: drei hypothetische kontrapunktische Ableitungen der hinzugefügten reinen Quart (Bsp. 4)

Die hinzugefügte reine Quart weist weitere Ähnlichkeiten mit Rameaus *sixte ajoutée* auf, wie in Beispiel 5 (Audiobsp. 3) gezeigt wird. Diese Gemeinsamkeiten sind gleichzeitig auch Quellen harmonischer Mehrdeutigkeit. Beispiel 5a zeigt Rameaus sogenannten *double emploi* der *sixte ajoutée*. Im Normalfall wäre die *basse fondamentale* des Quintsextakkords ein *D* in C-Dur und die Kadenz *sixte ajoutée-dominante* eine Halbkadenz. Wenn der real erklingende Bass aber eine Quart abwärts zur 1. Stufe springt (*sixte ajoutée-tonique*), wäre die *basse fondamentale* des Quintsextakkords *F* und die Wendung insgesamt plagal. Die Situation der hinzugefügten reinen Quart ist ähnlich, wie in Beispiel 5b gezeigt. Im Normalfall wäre die *basse fondamentale* der Grundton des Dominantseptakkords, also *B*; er löst sich zur 1. Stufe *Es* auf. Im Sonderfall, wenn sich der Bass eine Quart abwärts bewegt, ist die *basse fondamentale* hingegen *F* und die Kadenz plagal, genau wie

¹¹ Vgl. Niedermeyer 1859. César Francks Stil der Begleitung ist in Lambillotte 1857 dokumentiert (die Melodien wurden von Lambillotte herausgegeben, die dazu gesetzten Orgelbegleitungen hingegen von Franck komponiert).

¹² Kidd 1973. Vgl. auch Phillips 2011, 212.

in Beispiel 3c. Da sich der Dominantseptakkord in diesem Fall nicht regelkonform auflöst, können wir die Kadenz mit hinzugefügter reiner Quart als eine Art Trugschluss verstehen – und so wird sie manchmal von Challan auch verwendet. Diese zwei möglichen Auflösungen des Dominantseptakkords – plagal oder dominantisch – sind also eine Quelle potenzieller harmonischer Mehrdeutigkeit.

5a. 5b.

• = Dissonanz

Basse Fondamentale:

Normalfall:	C-Dur: II V	Es-Dur: V I	Kadenzart
Sonderfall:	C-Dur: IV I	C-Dur: IV I	Halbschluss / Ganzschluss
			Plagalkadenz

Beispiel 5: *double emploi* und funktionale Mehrdeutigkeit: a. Rameaus *double emploi* der *sixte ajoutée*; b. *double emploi* der hinzugefügten reinen Quart

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: *double emploi* und funktionelle Mehrdeutigkeit (Bsp. 5)

Challans Traktat enthält viele andere interessante Satzmodelle, die auch in den genannten früheren französischen Traktaten auftreten. Drei Modelle sind in Beispiel 6 (Audiobsp. 4) zu sehen. Beispiel 6a ist eine parallele Stimmführung mit Terzquartakkorden; Beispiel 6b ist die sogenannte Omnibus-Fortschreitung, die einen doppelten, umkehrbaren Kontrapunkt benutzt; und Beispiel 6c zeigt ›mediantische‹ Verbindungen, also Grundtonbewegungen in großen und kleinen Terzen, die auch mit Dominantseptakkorden harmonisiert werden können (in Audiobeispiel 4 sind nur Dreiklänge zu hören). Der Fokus auf Dominantseptakkorde ist für französische Harmonik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert typisch (auch für die Spätromantik im allgemeinen). Da in diesen drei Wendungen die Dominantseptakkorde aber keine dominantische Funktion haben, schwächt dies (genau wie Beispiel 6b) die normative Funktion des Dominantseptakkords ab. Dies und ähnliche Vorgänge spielten eine Rolle beim Zerfall der Dur-Moll-Tonalität in der Spätromantik.

6a. 6+ 6+

6b. 7+ 4 b6/4 7+ 6/3
 geht in beide Richtungen

6c. g3↓ g3↑ k3↓ k3↑

Beispiel 6: Stimmführungsmuster in Challans Übungen: a. parallele Stimmführung mit Terzquartakkorden; b. Omnibus (OMN) / Keilstimmführung (doppelter, umkehrbarer Kontrapunkt); c. mediantische Grundtonbewegungen durch große und kleine Terzen (auch mit Dominantseptakkorden möglich)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Stimmführungsmuster in Challans Übungen (Bsp. 6)

Bevor ich die Rolle dieser Wendungen im Zusammenspiel zwischen Pädagogik und Praxis bespreche, möchte ich den musikalischen Kontext und den Zusammenhang von Challans Modellen etwas genauer schildern (Bsp. 7, Audiobsp. 5). Wie die meisten von Challans Übungen handelt es sich hier um eine kleine dreiteilige Liedform (auch dreigeteilt-binäre Form genannt) im vierstimmigen unverzierten Satz. Unter den verwendeten Satzmodellen finden wir eine *sixte ajoutée*, einen Halbschluss, eine *cadence évitée*, einen Abschnitt aus der Omnibus-Fortschreitung (OMN) und schließlich eine *cadence parfaite* (vgl. Anmerkungen in Beispiel 7). Was aber für Challan nicht üblich ist, ist der doppelte Kontrapunkt zwischen den Themen *x* und *y*. Ein solcher doppelter Kontrapunkt zeigt eine mögliche (wenngleich entfernte) Verbindung zur italienischen Partimento-Tradition, in der genau diese Technik, Teile der Bassstimme selbst später als Oberstimme wieder zu verwenden (oder umgekehrt), systematisch geübt wurde.¹³ Doppelter Kontrapunkt wird auch in den obengenannten Sammlungen anderer Autoren systematisch eingeführt.

Nun möchte ich zum Zusammenspiel zwischen der pädagogischen Tradition Challans und der Kompositions- und Improvisationspraxis der französischen Romantik zurückkehren. Ich werde Beispiele von Fauré, Guilmant, und Franck vorstellen. Zunächst möchte ich einen Fall besprechen, in dem die Praxis einen eindeutigen Einfluss auf die Pädagogik hatte. Beispiel 8 (Audiobsp. 6) bildet eine besondere Übung von Challans Traktat ab. Es handelt sich um eine von nur zwei Übungen,

¹³ Sanguinetti 2012, 195–202.

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked 'A Très modéré' and 'A' a Tempo'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-14) is marked 'mp' and 'mf'. It features two themes, 'Thema x' and 'Thema y', with a 'sixte ajoutée' and a 'g³ ↓' indicated. The second system (measures 15-22) is marked 'f' and 'dim.', with a 'rall.' marking. It includes 'Thema y' and 'Thema x', with a note '(en dehors)' under measure 18. The third system (measures 23-30) is marked 'mf' and includes 'Thema x' and 'Cadence parfaite'. Analytical symbols include 'A', 'B', 'A¹', 'OMN', and 'Cadence évité'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and signs like '+4', '#6', and '6/8'.

Beispiel 7: Verwendung von Septakkorden und doppelter Kontrapunkt zwischen den Themen x und y (Challan 1960, Bd. 4, Nr. 178); die analytischen Symbole A, B und A¹ stehen nicht im Original, die Dynamik, Tempo, und *en dehors* im Takt 13 sind original. Mit ›OMN‹ wird die Omnibus-Fortschreitung indiziert.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_05.mp3

Audiobeispiel 5: Challan 1960, Bd. 4, Nr. 178 (Bsp. 7)

für die es einen kleinen erklärenden Text gibt. Challan schreibt zunächst, dass diese Übung besonders schwierig ist und dass Studierende daher wahrscheinlich Hilfe der Lehrenden brauchen würden. Außerdem erläutert er, dass das Beispiel »manche Fortschreitungen im Stil Faurés«¹⁴ enthalte, ohne aber Hinweise darauf zu geben, welche spezifischen Eigenschaften Faurés imitiert werden.

14 »[...] renfermant un certain nombre d'enchainements Fauréens.« (Challan 1960, Bd. 3, 8)

Meiner Meinung nach leistet die hinzugefügte Quart einen wichtigen Beitrag zur Nachahmung von Faurés Stil. Aber auch andere typische französisch-romantische Wendungen lassen sich in diesem Beispiel identifizieren. Als Beleg für die Verbindung zu Fauré führe ich Beispiel 9 (Audiobsp. 7) ein, Faurés »Pie Jesu« aus dem *Requiem* (1887), in dem die hinzugefügte Quart fünf Mal auftaucht. Ich habe eine Analyse mit beziffertem Bass ergänzt, um die Ähnlichkeiten mit der Tradition Challans hervorzuheben.

Andante espressivo

5 +6 +6 - 6 7 3 7 6 8 +6 # 6 +6 +6 - 6 7 6 7 6 7 6 8 - +4 +6

A-Dur: IV I
d-Moll: IV V

7 par. Stf. par. Stf. OMN hzt. r. 4 OMN

Dis-Dur: IV I
gis-Moll: IV V

12 hzt. r. 4 hzt. r. 4 par. Stf. Cadence parfaite

6 8 +6 b5 +6 6 +6 5 5 +6 7 3 +6 6 7 b +6 +6 6 # 5

C-Dur: IV I G-Dur: IV I
f-Moll: IV V c-Moll: IV V

-----> = analoger chromatischer Abschnitt

Beispiel 8: Challan 1960, Bd. 3, Nr. 149 (par. Stf.: parallele Stimmführung; OMN: Omnibus-Fortschreitung; hzt. r. 4: hinzugefügte reine Quarte)



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Challan 1960, Bd. 3, Nr. 149 (Bsp. 8)

Adagio *p* hzgt. r. 4 $g^3 \downarrow$

Sopran
Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is re - qui - em, do - na - e - is re - qui - em.

Orgel
p dolce

6 6/3 6 6/5 +6 # 6 5 6 6/3 6/5 6 +6 6 6 4 3

8 un poco più *mf* hzgt. r. 4 hzgt. r. 4

[Str., Hf.]
Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is

meno p

6 5 6 6/5 4 6/5 +6 # 5# 6 7 +6

14 *dim.* *p* *p dolce*

re - qui - em, do - na - e - is re - qui - em. [Str., Hf.] do -

dim. *p*

6 5 7 4/3 6 6 4 6 6 6 7 6

19 *poco cresc.* hzgt. r. 4

na - e - is Do - mi - ne, do - na - e - is re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

[Org. and Str.]

pp

9/7 = 8/6 = 7/5 8/6 9/7 = 8/6 = 7/5 8/6 7 6 7 +6 #

Beispiel 9: Fauré, *Requiem* op. 48, »Pie Jesu« (Orgelauszug und Generalbassanalyse des Autors) (par. Stf.: parallele Stimmführung; OMN: Omnibus-Fortschreitung; hzgt. r. 4: hinzugefügte reine Quarte) (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

25 *p* sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em. *g3 ↓*

29 *mf* Pi - e, p - e Je - su, pi - e - Je - su Do - mi - ne, do - na - e - is, *hzgt. r. 4*

34 *poco rit.* do - na - e - is sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

Beispiel 9 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_07.mp3

Audiobeispiel 7: Fauré, *Requiem* op. 48, »Pie Jesu« (Bsp. 9). Sopran: Athene Mok, Orgel: Derek Remeš (23.3.2017, Rochester, New York, USA)

Es liegt hier also ein spezifischer Fall vor, in dem die Pädagogik von der Praxis beeinflusst wurde. Aber wie verhält es sich umgekehrt – lässt sich etwas darüber aussagen, welchen Einfluss die Pädagogik auf die Praxis hatte? Meine Hypothese

lautet natürlich »ja«, obwohl dies äußerst schwierig zu beweisen ist.¹⁵ Dennoch möchte ich zwei Beispiele (Bsp. 10 und 11, Audiobsp. 8 und 9) einführen, die meines Erachtens Licht auf diese komplexe Situation werfen können, auch wenn sie natürlich meine Hypothese nicht endgültig beweisen können. Beispiel 10 zeigt einen einfachen Abschnitt von Guilmant. Er ähnelt den einfachsten Übungen der französischen Partimento-Tradition, wie sie in Beispiel 1 gezeigt wurden. Beispiel 11 ist ein komplexerer Abschnitt von Franck, der fortgeschrittenen Partimento-Übungen entspricht. Guilmant und Franck waren beide Professoren für Orgel am Pariser Conservatoire (Franck: 1871–1890; Guilmant: 1896–1911). Um diese Zeit war Improvisation wichtiger als das Spielen von Repertoire. Studierende mussten vier Aufgaben absolvieren, um die Orgel-Prüfung am Conservatoire zu bestehen: (1) einen gregorianischen Choral vom Blatt begleiten; (2) ein Stück auswendig spielen, das die Pedale benutzt; (3) eine Fuge improvisieren; (4) eine Sonate improvisieren.¹⁶ Wahrscheinlich waren die Partimento-Übungen von Bazin, Dubois, Koechlin und anderen vor allem bei der Improvisation einer Sonate besonders hilfreich.

Vier in den beiden Beispielen erkennbare stilistische Eigenschaften können die Aussage untermauern, dass die Partimento-Pädagogik einen direkten Einfluss auf die Praxis hatte: (1) die zugrunde liegende Vierstimmigkeit;¹⁷ (2) der meistens unverzierte Satz; (3) die Verwendung der obengenannten Stimmführungsmuster; und (4) die Eignung für eine Analyse mit beziffertem Bass. Die Tatsache, dass Guilmant und Franck Meister der Orgelimitation waren, legt nahe, dass beide höchstwahrscheinlich auch im Stil der Beispiele 10 und 11 improvisieren konnten. Außerdem wissen wir, dass die Praxis der Improvisation und Komposition in dieser Zeit nah beieinander lagen. So wurde beispielsweise Francks Orgelimitationskurs von Zeitgenossen als ein inoffizielles Kompositionsseminar bezeichnet.¹⁸ All dies legt nahe, dass der Ausgangspunkt dieser Stücke nicht weit von der Generalbasslehre der pädagogischen Tradition Challans entfernt liegt.

15 Meines Wissens sind uns keine Aussagen von Komponisten der Zeit überliefert, aus denen deutlich wird, dass sie bewusst bestimmte Satzmodelle einsetzten, die in einem bestimmten Ausbildungsumfeld erlernt wurden.

16 Smith 1992, 5.

17 Francks *Chorale Nr. 1* (1890) benutzt manchmal fünf Stimmen aber der zugrundeliegende Gerüstsatz bleibt trotzdem vierstimmig.

18 Zit. nach Trevitt/Fauquet 2001.

Quartstieg (schrittweise aufwärts) Quartstieg (schrittweise abwärts) Halbschluss

6 5 6 6 +4 5 3 7 8 7 7 8 6 7 7 8 7 6

T. 1-2 mit chromatischen Durchgangstönen Bassvorhalt alterierter Dominantseptakkord Cadence parfaite

5 5 2 3 5 5 2 3 7 6 5 3 7 6 +6 6 3 +6 7 7 6 7 7 4 4

Fughetta mit Kopfmotiv 7-6-Vorhaltskette Cadence parfaite g3 ↓

7 6 7 6 7 7 8 7 6 6 6 5 6 5 #

Sequenz mit Bassvorhalten Cadence parfaite

4 3 4 3 4 6 7 6 5 6 7 6 6 3 6 8 7 6 5 7 4 6 5 3

* Die Bassstimme in T. 16 wird im Pedal mit 16' Register gespielt, was eine Oktav tiefer klingt.

Beispiel 10: Guilment, *Élévation en Fa majeur* op. 39/1 (aus: *L'organiste pratique*, 1874)



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_08.mp3

Audiobeispiel 8: Guilment, *Élévation en Fa Majeur* op. 39/1 (Bsp. 10)

Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik

Moderato

parallele Dezimen (Außenstimmen) Quintfallsequenz Cadence parfaite plagal

5 — 6 7 6 6 7 7 8 — 7 / 6 — 5 5 — 6

5 plagal plagal Halbschluss g3 ↓

g3 ↓ k3 ↓ g3 ↓ k3 ↓

7 — 6[♯] 9[♯] +6 — 4 5 — 6[♯] 7 — 6[♯] 9[♯] +6 — 4[♯] 9[♯] 6[♯] 8[♯] / 5[♯]

13 hinzugefügte übermäßige 4

4[♯] / 2[♯] 7 / 5 — +6 7[♯] / +4 — 2[♯] 5[♯] 5[♯] 7[♯] / +4 — 6 6

Beispiel 11: Franck, *Chorale no. 1* (1890), T. 1–30 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/43/attachments/p17-06_audio_09.mp3

Audiobeispiel 9: Franck, *Chorale no. 1*, T. 1–30 (Bsp. 11). Orgel: Derek Remeš (23.3.2017, Rochester, New York, USA)

The image shows a musical score for piano, measures 16 through 26. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features complex chordal textures and melodic lines. Annotations include:

- Measure 16:** Labeled "Cadence parfaite" with a dashed box. Chord symbols below the staff are: 5^b, 6, 7^a, 6^a/_{3^b}, 5^b, 6^a, 7^a, 7^a, 8, 6, 7^b, 5^b.
- Measure 20:** Labeled "g3 ↓" above the staff. Chord symbols below the staff are: 6^b/_{3^b}, 5^b, 6, 3, 7, 6^a/₃, 7, 3^b/_{3^b}, 7.
- Measure 23:** Labeled "Cadence parfaite" with a dashed box. Chord symbols below the staff are: 7, 7, 9^b/_{6^b/_{3^b}}, 8, [7], 6^b/_{3^b}, 7.
- Measure 26:** Labeled "hinzugefügte übermäßige 4" above the staff. Chord symbols below the staff are: 9, 8, 6, 3, [7], 7, 7, +4, 6^a/_{3^b}, 7^a/₅, 7, 6^a/₄, 5^b, 7^b/₄, 6.

Beispiel 11 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Fauré, Guilmant und Franck: Sie und zahllose weitere französische Organisten-Improvisatoren waren entweder durch ihre Ausbildung oder ihre institutionellen Verbindungen Teil einer Tradition der Partimento-Pädagogik, deren Anfang in die Gründungsjahre des Pariser Conservatoire und noch weiter zurück in die italienische Partimento-Tradition reicht. Einer der wichtigsten späteren Vertreter dieser Tradition war Henri Challan mit seinen Übungen aus dem Jahr 1960. Kern dieser Tradition ist ein Fundus von Satzmodellen oder Stimmführungsmustern, die sich in Challans Traktat, in den französischen Traktaten vor ihm sowie in Orgelwerken und geistlichen Werken französischer Komponist*innen seit dem frühen 19. Jahrhundert allenthalben finden. Besondere harmonische Phänomene der französischen Tradition sind dabei insbesondere Kadenz-Varianten wie die hinzugefügte reine Quart, die auf zwei Tonarten bezogen werden können.

Challan deutet die hinzugefügte reine Quart indirekt als ein Kennzeichen des Fauré'schen Stils, was den Einfluss der Praxis auf die Pädagogik zeigt. Umgekehrt wird deutlich, dass diese Kadenzform sowie andere Sequenz- und Kadenzmodelle vermutlich einen wichtigen Bestandteil nicht nur des Unterrichts, sondern auch der Improvisations- und Kompositionspraxis der Organisten bildeten, was den möglichen Einfluss der Pädagogik auf die Praxis zeigt. Der bezifferte Bass bleibt gerade in der französischen Tradition der theoretische Hintergrund sowohl der Pädagogik als auch der Praxis bis hinein in den spätromantisch-chromatischen Stil. Einmal mehr zeigt sich also das Fortleben des Generalbasses als Mittel der Pädagogik und der Improvisation bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Wenn wir spätromantische Musik aus dem Umfeld des Conservatoires verstehen und wenn wir Studierende im Improvisieren und Komponieren von Musik in diesem Stil anleiten wollen, dann sind Generalbass-Übungen wie jene Henri Challans ein unersetzliches Mittel.

Primärliteratur

- Bazin, François (1857), *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 4. Auflage, Paris: Escudier.
- Bonet, Narcís (2006), *Les principes fondamentaux de l'harmonie: En annexe "Cours d'harmonie" Texte inédit de Nadia Boulanger*, Barcelona: Dinsic Publications Musicals, S.L.
- Catel, Charles-Simon (1802), *Traité d'harmonie*, Paris.
- Challan, Henri (1960), *380 Basses et chants donnés*, 10 Bde., Paris: Leduc.
- Challan, Henri / Jacques Chailley (1947), *Théorie complète de la musique*, 2 Bde., Paris: Leduc.
- Choron, Alexandre-Étienne (1808–09), *Principes de composition des écoles d'Italie*, 3 Bde., Paris.
- Dubois, Théodore (1891), *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Heugel.

- Dubois, Théodore (1921), *Réalisations des basses et chants du traité d'harmonie*, Paris: Heugel.
- Fétis, François-Joseph (1823), *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*, Paris: Petit.
- Koechlin, Charles (1927–30), *Traité de l'harmonie*. 3 Bde., Paris: Éditions Eschig.
- Lambillotte, Louis (1857), *Chant grégorien, restauré par le R. P. Lambillotte de la compagnie de Jésus, accompagnement d'orgue par C. Franck*, 2 Bde., Paris: Adrien le Clere.
- Niedermeyer, Louis (1859), *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris: Repos.
- Vidal, Paul / Nadia Boulanger (2006), *A Collection of Given Basses and Melodies, Selected, Revised, and Realized by Narcís Bonet*, 2 Bde., Barcelona: Dinsic Publications Musicals, S.L.

Sekundärliteratur

- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre*, Wien: Doblinger.
- Carlisi, Lydia (i. V.), *Creating the Neapolitan Canon: Music and Music Theory between Naples and Paris in the Early Nineteenth Century*, Phil. Diss., Hochschule für Musik Freiburg.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria* 18: 5–36.
- Diergarten, Felix (i. V.), »Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 12: *Musiktheorie in Frankreich und Italien im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym, Hildesheim: Olms.
- Duha, Isabelle (2000), *L'Harmonie en Liberté, de la Mémoire à l'Improvisation*, Bd. 1, Paris: Billaudot.
- Gessele, Cynthia Marie (1989), *The Institutionalization of Music Theory in France: 1764–1802*, Ph.D., Princeton University.
- Kidd, James (1973), *Louis Niedermeyer's System for Gregorian Chant Accompaniment as a Compositional Source for Gabriel Fauré*, Ph.D., University of Chicago.
- Meidhof, Nathalie (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre: Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim: Olms.
- Phillips, Edward R. (2011), *Gabriel Fauré: A Guide to Research*, 2. Auflage, New York: Routledge.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Smith, Rollin (1992), *Saint-Saëns and the Organ*, Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Trevitt, John / Joël-Marie Fauquet (2001), »Franck, César«, in: *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>

© 2021 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern

Remeš, Derek (2021), »Partimento-Pädagogik im Geiste der französischen Romantik. Henry Challans 380 Basses et chants donnés (1960)«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 85–105. <https://doi.org/10.31751/p.43>

eingereicht / submitted: 05/03/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Roberta Vidic

Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*

Eine Gattungsanalyse

ABSTRACT: Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* (1829) stellt eine nahezu einzigartige Improvisationslehre mit kommentierten Beispielen dar, die eine Systematik für die Gattungen der Salonfantasie einführt sowie ein analytisches Instrumentarium für Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts bereitstellt. Das Lehrwerk bedarf allerdings einer sorgfältigen Kontextualisierung, zunächst in Abgrenzung zur grundlegenden Definition der Freien Fantasie durch Carl Philipp Emanuel Bach (1762). Im sechsten Kapitel beschreibt Czerny die Gattung Potpourri und gibt davon ein Beispiel, das den Titel *Fantasie als Potpourri* trägt und aufgrund der Themenauswahl mit der zuvor gegebenen Definition teilweise im Widerspruch steht. In diesem Beitrag wird nach einem etymologischen Abriss über die Freie Fantasie zwischen C. Ph. E. Bach und der Zeit Czernys zunächst ein kurzer Vergleich zwischen Czernys Systematik und Ferdinand Gotthelf Hands späteren Angaben über die Fantasie im zweiten Band der *Ästhetik der Tonkunst* (1841) angestellt. Czernys Angaben zum Potpourri im Fließtext und Beispielkommentar werden schließlich durch einige analytische Beobachtungen ergänzt, anhand verschiedener historischer Quellen diskutiert und im Kontext der modernen Quellenkritik betrachtet. Die Untersuchung lässt eine Kehrtwende im Verständnis von Freier Fantasie in ästhetischer, satztechnischer und formaler Hinsicht erkennen, die bisherige Forschungsergebnisse ergänzt. Czernys Systematik der Fantasie erweist sich generell in inhaltlicher und terminologischer Hinsicht als konsistent. Zugleich bildet das Lehrwerk nur ein Moment der fluktuierenden Begriffsgeschichte ab. Es dokumentiert den Wandel von einer unverwechselbaren zu einer reproduzierbaren Formplanung der Fantasie und zeigt mit der *Fantasie als Potpourri* die Möglichkeit eines Potpourris für den Bildungsbürger.

Carl Czerny's *Anleitung zum Fantasieren* (1829) represents an almost unique treatise on the theory of musical improvisation with annotated examples, introducing a system for the genres of salon fantasy and providing analytical tools for early nineteenth-century repertoire. However, the textbook requires a careful contextualization – first in contrast to the basic definition of free fantasy given by Carl Philipp Emanuel Bach (1762). In Chapter 6, Czerny describes the genre potpourri supported by an example which carries the title *Fantasie als Potpourri*; due to the selection of thematic material this example is partly inconsistent with the previous definition. After an etymological outline of free fantasy between C. Ph. E. Bach and Czerny's time, this article offers a short comparison of Czerny's systematics with Ferdinand Gotthelf Hand's later concept of fantasy in the second volume of *Ästhetik der Tonkunst* (1841). Czerny's general discussion of the potpourri and his commentary on the music example are supplemented by analytical observations, discussed on the basis of various historical sources, and considered in the context of modern source criticism. The study reveals a reversal in the aesthetic, compositional, and formal understanding of the free fantasy, complementing previous research results. Czerny's system of fantasy genres generally proves to be consistent in terms of content and terminology. At the same time, the textbook describes only a moment in the fluctuating histo-

ry of the fantasy. It documents the shift from a distinctive to a reproducible planning of musical form with the *Fantasie als Potpourri* offering the educated middle class a possibility of improvising a potpourri.

Schlagworte/Keywords: Carl Czerny; Carl Philipp Emanuel Bach; free fantasy; Freie Fantasie; musical form; musikalische Form; popular music; populäre Musik; Potpourri

Carl Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 (1829) ist ein unerlässliches Dokument für die Übergangsphase zwischen dem Fantasiebegriff des 18. Jahrhunderts und dem Gattungsverständnis des 19. Jahrhunderts.¹ In dieser Zeit ist je nach Perspektive eine Popularisierung der Freien Fantasie oder eine Veredelung des (Opern-)Potpourris im Bereich der Kunstmusik zu beobachten, die in drei Bereichen zustande kommen: (1) Verwendung der Fantasie in der Komposition bzw. in der Sonate; (2) Komposition in freieren Formen, auskomponierte Fantasie bzw. Einführung des Sonatenprinzips in die Fantasie; (3) tatsächliche Improvisationsdarbietung, die sich letztlich einem Regelwerk entzieht. Vor diesem Hintergrund scheint die *Fantasie als Potpourri*, die Czerny im Kapitel über das Potpourri als Beispiel einfügt, gerade an der Schnittstelle zwischen diesen beiden Tendenzen der Popularisierung und der Veredelung der Fantasie zu stehen und bietet daher eine gute Einstiegsmöglichkeit in seine Improvisationslehre.

Zugleich sorgen einige substanzielle Ungereimtheiten zwischen Czernys Anweisungen und der von ihm beigelegten *Fantasie als Potpourri* aber für Irritationen, die eine textkritische und werkanalytische Erarbeitung von zentralen Begriffen notwendig erscheinen lassen. Es stellt sich bereits ausgehend von der Titelgebung die Frage, ob Czerny aus einem bestimmten Grund das Musikbeispiel im Kapitel »Potpourri« nicht schlicht mit *Potpourri*, sondern mit *Fantasie als Potpourri* betitelt. Zum einen könnte sich die Bezeichnung *Fantasie* generell auf alle Gattungen des Fantasierens oder spezifisch auf nur einige davon beziehen. Zum anderen könnte die Bezeichnung *Potpourri* auf eine bestimmte Auswahl oder Verarbeitung der Themen hindeuten. Davon ausgehend wird im Folgenden auf eine Reihe von Fragen eingegangen, die sich zuerst auf das konkrete Exemplum und sein Verhältnis zum einleitenden Text beziehen. Sie bilden die Voraussetzung für eine allgemeine Erfassung des Potpourri-Verständnisses bei Czerny und einer produktiven Beschäftigung mit seiner Improvisationslehre.

1 Vgl. Betz 2001, 2.

Harmonie und Melodie, Fantasie und Potpourri

Czernys *Anleitung zum Fantasieren* unterscheidet sich nach Jan Philipp Sprick von anderen Improvisationslehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts durch eine Systematik, die nicht von kontrapunktischen Modellen oder harmonischen Verbindungen, sondern von der Form ausgeht.² Die meisten Improvisationslehren ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus³ entpuppen sich in der Tat als verkappte Harmonielehren. In anderen Fällen – so etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach – wird aber neben einer weitgehenden Kenntnis der Harmonie, also des Generalbasses, zumindest auch die Kenntnis einiger allgemeiner Gestaltungsprinzipien explizit vorausgesetzt.⁴ Czernys Abstufung der Fantasiegattungen in mehr oder weniger ›freie‹ Formen steht dabei am vorläufigen Ende einer begrifflichen Abwandlung, die prinzipiell auf C. Ph. E. Bachs grundlegende Definition der Freien Fantasie zurückgeht. Eine umfassende Diskussion des Wandels im Fantasieverständnis zwischen der zweiten Hälfte des 18. und dem angehenden 19. Jahrhundert kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Es ist aber möglich, im Fantasiebegriff bei C. Ph. E. Bach und in der späteren Definition von Potpourri bei Gustav Schilling zwei ideelle Gegenpole zu identifizieren.

Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/62) bildete nicht zuletzt einen wesentlichen Gegenstand von Czernys Unterricht bei Beethoven.⁵ Die darin im zweiten Teil (1762) enthaltene Definition der Freien Fantasie spricht auch die nötigen Vorkenntnisse an:

Zu diesen letzteren Stücken [mit Takteinteilung] wird eine Wissenschaft des ganzen Umfangs der Composition erfordert, bey jener hingegen [Freie Fantasie ohne Takteinteilung]

- 2 Vgl. Sprick 2018, 23. Sprick erwähnt in diesem Zusammenhang Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* (1794) und Carl Gottlieb Herings *Praktische Präluderschule* (1812–14).
- 3 Sprick (2018, 21) nennt hier die Lehren von Georg Andreas Sorge, *Anleitung zur Fantasie* (1767), André Ernest Modeste Grétry, *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps* (1801/02), Joseph Drechsler, *Theoretisch-practischer Leitfaden, ohne Kenntnis des Contrapunctes phantasiren oder präludiren zu können* (1834), Frédéric Kalkbrenner, *Traité d'harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser* op. 18 (1849). Ulrich Mahlert (1993, iii) beobachtet, dass Czerny offenbar von Sorge, Grétry und Hering noch nichts wusste und daher im Schlusswort der Meinung ist, die erste Lehre zu diesem Gegenstand geliefert zu haben.
- 4 Vgl. Sprick 2018, 21.
- 5 Vgl. Mahlert 1993, iv, zur besonderen Bedeutung von C. Ph. E. Bachs *Versuch* in Czernys Unterricht bei Beethoven.

sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich.⁶

Daraus schlussfolgert Peter Schleuning in seiner vielzitierten Monografie, dass Bach von vornherein die Freie Fantasie von der Komposition so weit abtrennt, dass sie nicht mehr unter die Zuständigkeit des Komponisten fällt, sondern als höchstes Ziel des praktischen Musikers erscheint.⁷ Bach könnte damit aber auch beabsichtigt haben, die Freie Fantasie der Logik der Gattungsnachahmung zu entziehen. In jedem Fall scheint die Harmonie im Mittelpunkt seines Fantasiebegriffs zu stehen.

Bach wurde zu Lebzeiten von Carl Friedrich Cramer und Christian Friedrich Daniel Schubart als großer »Harmoniker« geschätzt. So erstaunten laut Cramer die größten Virtuosen »über die Einfälle, Übergänge, kühne, nie gehörte und doch satzrichtige Ausweichungen, mit einem Worte, über die großen Reichtümer und Schätze der Harmonie, die ihnen Bach darlegte.«⁸ »Sein gebundner Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe«, so Schubart, »sind unerreichbar. [...] So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser.«⁹ Laurenz Lütteken sieht in Bachs Überraschungsharmonik insbesondere den Versuch, »eine unverwechselbare Syntax elementarer Zeichen« zu entwickeln, die nicht mehr aus dem logischen Bezug der Teile aufeinander hervorgeht, sondern auf einem nur für den Komponisten gültigen Zeichensystemen basiert.¹⁰ Wenn man Lüttekens Gedanken zu Ende führt, kann man sagen, dass bei Bach die vorherrschende Harmonik die Rolle der klassischen Form übernommen und damit den Weg zu einer individuellen Form geebnet hat.

Czerny setzt zwar einerseits fundierte Kenntnisse der Harmonielehre voraus,¹¹ spricht aber andererseits von einer Art musikalischer Komposition »in viel freyeren Formen«, wobei in der Improvisation eine »Freyheit und Leichtigkeit der Ideenverbindungen« dominieren sollte, die selbst in den als Fantasie bezeichneten Kompositionen fehlt.¹² Unter diesem Gesichtspunkt sind publizierte Fantasien

6 Bach 1762, 325 f.

7 Vgl. Schleuning 1973, 94 f.

8 Cramer 1786, 871.

9 Schubart 1806, 178.

10 Vgl. Lütteken 1998, 275.

11 Vgl. Sprick 2018, 23.

12 Vgl. Czerny 1829, 3.

von Czerny also nicht mit ihren (nicht überlieferten) Improvisationsdarbietungen gleichzusetzen. Ebenso wie die publizierten Fantasien von Bach bilden sie die ursprüngliche Idee wohl eher nur in Grundzügen ab und nehmen damit eine mittlere Position zwischen den Kompositionsgattungen ohne fantastische Elemente und den im Konzert vorgetragenen Improvisationen ein. Mit einer der ersten deutlichen Besprechungen der möglichen formalen Gestaltung der Improvisation verweist Czernys Ansatz dabei deutlich mehr auf einen Kompositions- als auf einen Harmonielehreunterricht.¹³

Wenige Jahre nach Czernys *Anleitung* bringt Gustav Schilling eine mehrbändige *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1835–38) heraus. Seine Anmerkungen sind im Hinblick auf die zu dem Zeitpunkt schon imponierende Anzahl an Opernfantasien bzw. Potpourris und auf eine damit einhergehende Kehrtwende in der Sicht auf die Fantasie erwähnenswert. Er plädiert im Grunde für eine vorhersehbare Formgestaltung, hebt wiederholt das Melodische hervor, und, wenn die Harmonie überhaupt erwähnt wird, befürwortet er gerade das Gegenteil von Bachs Überraschungsharmonik. Im Artikel über das Capriccio (1835)¹⁴ zeigt Schilling zum Beispiel wenig Verständnis für eine Art der Fantasie, in der der Komponist die konventionellen Formen und Modulationsarten verlässt und »sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt.« Eine Freie Fantasie ist für ihn – wenn nicht durch Übung oder etüdenartiges Spiel legitimiert, »ein für die Kunst völlig nutzloses Werk, als ein zufälliger musikalischer Einfall, dem man, als gänzlich charakterlos, keinen Namen zu geben wusste, und der, zu wenig *melodisch* oder angenehm geordnet, auch nicht einmal auf den Werth eines Divertimento oder Impromptu Anspruch machen kann.«¹⁵ Im Falle des ebenfalls negativ konnotierten Potpourris erkennt Schilling dann dem Bearbeiter kein Verdienst zu »als das einer geschickten und glücklichen Compilation, der passenden Verknüpfung und anmutigen Ausführung der verschiedenen Melodien und Tonsätze.«¹⁶

Von Johann Nepomuk Hummel – einem Vertreter der Freien Fantasie – berichtet Schilling, dass er zwar als Pianist Triumphe gefeiert habe, als Komponist aber

13 Vgl. Sprick 2018, 23.

14 Um 1800 wird der Begriff Capriccio verstärkt in Verbindung mit der Bezeichnung Fantasie gebracht. Für Heinrich Christoph Koch, kommentiert Betz, »gehört die Parallelsetzung von Capriccio und Freier Fantasie zum modernen Verständnis des Begriffes capriccio« (2002, 11).

15 Schilling 1835, 119 f. Hervorhebung der Autorin.

16 Schilling 1837, 528.

weniger Anerkennung finde.¹⁷ Hummel, der wahrscheinlich als Mozart-Schüler in Sachen Improvisation dem Beethoven-Schüler Czerny pädagogisch nicht unterlegen sein wollte, legte in der zweiten Auflage seiner *Ausführliche[n] theoretisch-practische[n] Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1838, erste Auflage 1828) ein deutlich erweitertes Kapitel über das Fantasieren vor.¹⁸ Hier stellt Hummel hohe Anforderungen wie das vollkommene Beherrschen des Klavierspiels, der Harmonie samt der Modulation und der Enharmonik sowie des Kontrapunkts. Vor allem legt er viel Wert auf eine gute »Verbindung und Fortführung« der musikalischen Idee, ein klares Zeichen für die kompositorische Tätigkeit während der Improvisation in den von ihm explizit angestrebten freieren Formen.¹⁹ Trotzdem gibt Hummel keine Hinweise auf die praktische Umsetzung. Bei ihm findet sich, anders als bei Czerny, keine ausformulierte »Kompositionslehre« der Fantasie.

Gattungen der Fantasie bei Czerny (1829) und Hand (1841)

Czerny unterscheidet zwischen drei Arten der Fantasie: den »Preludien« und »Vorspielen«, den Kadenzen und Fermaten, und schließlich »d[em] wirkliche[n], selbständige[n] Fantasieren«. ²⁰ Laut Pieter Bergé hängt diese Klassifikation mit der jeweiligen Position und dem Status der Improvisation im Verhältnis zur Komposition zusammen, je nachdem, ob der improvisierte Anteil vor, innerhalb oder unabhängig von einem komponierten Werk stattfindet. ²¹ Sprick konzentriert sich dabei vor allem auf die zwei Begriffe *präludieren* und *fantasieren*, weil diese die Gattungsbezeichnungen Präludium und Fantasie implizieren und zugleich oft in den Titeln von Improvisationslehren erscheinen. Diesbezüglich beobachtet Sprick im frühen 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte Tendenz zur terminologischen Konvergenz von *präludieren* und *fantasieren*. ²² In Bezug auf Mozart, Beethoven und deren Schülerkreise stellt Angela Carone ausgehend von einer Untersuchung von Korrespondenz und biographischen Texten hingegen eine eindeutige Tendenz zur Abgrenzung dieser beiden Begriffe fest. Unter *präludieren* wird in

17 Vgl. Schilling 1835, 119 f.

18 Vgl. Mahler 1993, iv.

19 Vgl. Hummel 1838, 461 f.

20 Czerny 1829, 4.

21 Vgl. Bergé 2018, 135.

22 Vgl. Sprick 2018, 21.

diesem Kontext ein amorphes Improvisieren mit Skalen und Arpeggien über einen harmonischen Umriss verstanden, dem das eigentliche *fantasieren* mit einer überdachten Verbindung von musikalischen Ideen gegenübersteht.²³

Außer Czernys *Anleitung*, die nahezu ein Unikum in der Literatur der Improvisationspädagogik darstellt, können noch die Artikel über die Fantasie und das Capriccio im zweiten Band der *Ästhetik der Tonkunst* von Ferdinand Gotthelf Hand zu einer ersten Überprüfung dieser beiden Tendenzen im Rahmen einer systematischen Abhandlung der Fantasie dienen. Hand geht in seiner ausführlichen Begriffsklärung zahlreiche Gattungen der Fantasie durch und gibt wie Czerny dazu auch konkrete Literaturbeispiele an. Aus einem Vergleich (Tab. 1) lassen sich zumindest einige allgemeine Erkenntnisse gewinnen.

C. Czerny, <i>Anleitung</i> (1829)		Ferdinand Hand, <i>Ästhetik</i> , Band 2 (1841)
1. Preludien	Kap. 1-2	
2. Kadenzen und Fermaten	Kap. 3	
3. Fantasieren		
a. über ein Thema	Kap. 4	freiere Behandlung der Sonate
b. über mehrere Themen (»freier«)	Kap. 5	
c. Potpourri	Kap. 6	Potpourri
d. Variationen	Kap. 7	Variationen
e. im gebundenen u. fugierten Stil	Kap. 8	das Fugenartige wie bei J. S. und C. Ph. E. Bach
f. Capriccio (am »freiesten«)	Kap. 9	Capriccio
		Arrangement für andere Besetzungen

Tabelle 1: Gattungen der Fantasie bei Carl Czerny, *Anleitung zum Fantasieren* (Wien 1829) und Ferdinand Gotthelf Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Band 2 (Leipzig 1841), »Phantasie« und »Capriccio, Caprice«, 297–306

Präludien, Kadenzen und Fermaten kommen bei Hand generell nicht als Gattungen der Fantasie in Betrachtung, während Czerny diese als Vorübungen zur eigentlichen Improvisationspraxis²⁴ in seine Systematik mit einschließt. Außerdem begründet Czerny die Erarbeitung von Kadenzen und Fermaten auch mit der Notwendigkeit, diese später in brillante Improvisationsgattungen, also u. a. in Variationen und Potpourris »oder sonstige[] Produkte[] des herrschenden Geschmacks«²⁵ zu integrieren. Bei Werken ernsthaften Charakters sind jegliche

23 Vgl. Carone 2018, 10.

24 Vgl. Czerny 1829, 4.

25 Ebd., 22.

Zusätze hingegen ausgeschlossen.²⁶ Bei beiden Autoren zählt also das *präludivieren* nicht zum vollwertigen *fantasieren*.

Daneben scheint Czernys Ansatz dem Fantasiebegriff seines Lehrers Beethoven²⁷ sehr nahezukommen, während Hand offenbar größere Schwierigkeiten hat, sich mit dessen Begriff und Verwendung der Fantasie in der Komposition zu versöhnen. Das zeigt sich insbesondere an den Gattungszuordnungen bekannter Werke, die zum Teil stark voneinander abweichen. (1) Mozarts c-Moll Fantasie KV 475 (1785), die für eine extensive Anwendung der »musikalischen Betrügereyen« bekannt ist,²⁸ stellt für Czerny ein Beispiel der freieren Art zu fantasieren dar.²⁹ Für Hand handelt es sich hingegen um eine der Kompositionen, »die sich nicht Variationen nennen wollen.«³⁰ (2) Beethovens Sonate op. 27/1 (1801), die Czerny als ein Meisterwerk des »freieren Fantasierens« zitiert,³¹ hält Hand lediglich für eine freiere Behandlung der Sonate und findet aus ähnlichem Grund nur herabsetzende Worte für Czernys Fantasien, die er auf ein »Phantasieren in Form von Sonaten« reduziert.³² (3) Zu den Variationen gehört Hand zufolge auch Czernys Ideal der freiesten Art des Fantasierens,³³ nämlich Beethovens Capriccio op. 77 (1810).³⁴

26 Vgl. ebd., 22. Auch das Präludium (oder dessen Imitat) kann inmitten einer Fantasie auftreten, z.B. in Jan Ladislav Dusseks Fantasie op. 76.

27 Laut Carone (2018, 10) teilt Czerny (1963, 21) als Pädagoge die Improvisationsdarbietungen Beethovens ebenfalls in genaue Formkategorien ein. Ihre Beobachtung sollte aber auf den kompositorischen Anteil der Fantasie eingegrenzt und durch die Berücksichtigung von Vortragslehren ergänzt werden, die auch in der Fantasie eine gewisse Freiheit in der Darbietung einräumen.

28 Vgl. Hand 1841, 301.

29 Vgl. Czerny 1829, 63.

30 Hand 1841, 300 f.

31 Vgl. Czerny 1829, 63.

32 Vgl. Hand 1841, 299.

33 Vgl. Czerny 1829, 105.

34 Vgl. Hand 1841, 299. Beethovens Capriccio op. 77 nimmt Czerny als Beispiel der rar gewordenen Gattung der »freiesten Fantasie«, von der es nicht (mehr) so viele gebe. Die meisten unter dem Titel Caprice veröffentlichten Kompositionen seien laut Czerny nämlich vielmehr den anderen Gattungen der Fantasie zuzuordnen (1829, 105). Im 19. Jahrhundert wurde Capriccio bzw. Caprice auch als Bezeichnung von Potpourris oder Opern-Arrangements verwendet (Schaal/Engel 2016). Bei Hand umschreibt dieser Begriff vor allem »ein lockeres Spiel in Kontrasten«, also eine Vortragsweise, und wird zudem in einem von der Fantasie separaten Artikel behandelt (1841, 302 f.). Zu dieser Zeit ist die Freie Fantasie im Sinne C. Ph. E. Bachs schließlich in Vergessenheit geraten. Hand gehört zu denen, die den Begriff Freie Fantasie überhaupt als Pleonasmus ablehnen – und in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstehen (ebd., 298).

Im Hinblick auf Czernys *Fantasie als Potpourri* sind schließlich zwei bemerkenswerte Gemeinsamkeiten festzustellen. Czerny und Hand siedeln das Potpourri zwischen den am ehesten mit der Sonate verwandten Fantasien und den Variationssätzen, also ungefähr im ›mittleren Bereich‹ des Fantasierens an. Außerdem erweist sich eine Abgrenzung von der mono- zur polythematischen Fantasie generell als schwierig. Czerny gibt in seiner Lehre kein Beispiel im Kapitel über die monothematische Fantasie.³⁵ Hand nimmt diese Differenzierung gar nicht vor. Da ein Potpourri definitionsgemäß aus mehreren Themen zusammengestellt wird, liegt der Unterschied zur Fantasie über mehrere Themen für Hand prinzipiell nur auf der Ebene der formalen Gestaltung oder der thematischen Verarbeitung. Bei Czerny finden wir aufgrund der Systematik eine feinere Abstufung vor, die unterschiedliche Aspekte einbezieht.

Czernys Fantasie als Potpourri

Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, aus welchem Grund Czerny seinem Beispiel den rätselhaften Titel *Fantasie als Potpourri* gibt. Das Potpourri eignet sich laut Czerny für eine Improvisation vor einem großen und gemischten Publikum. Diese Gattung des Fantasierens definiert er als eine »sinnreiche« und »interessante« Zusammenstellung von Themen, die beim Publikum eine gewisse Beliebtheit erlangt haben: Motive und Melodien aus Oper, Ballett, Volksliedern. Die Themen sollten am Anfang »hübsch«, zum Schluss »glänzend« sein, und generell im Takt und Tempo abwechseln. Das Stretta-Finale gilt Czerny als nahezu obligatorisch, während er einen langsamen Satz eher für einen Mittelteil empfiehlt. Was aber versteht Czerny unter »sinnreich« und »interessant«?³⁶ Eine Abweichung zwischen seinen Anweisungen und der Beispielkomposition besteht jedenfalls in der Themenauswahl, denn nicht vorzüglich Opernthemem, sondern Themen aus der Instrumentalmusik werden hier gewählt (Tab. 2).

35 Vgl. Bergé 2018, 135.

36 Vgl. Czerny 1829, 75 f.

Takt	Motivik / Thematik	Tonart	Taktart und Tempo	Gattung
1–11		a-Moll	C Andante	Präludium (kurzes Vorspiel)
12–39	J. S. Bach, Fuge b-Moll BWV 891 (<i>Wohltemp. Klavier</i> Bd. 2)	a-Moll →E-Dur	3/4 Allegro moderato	Fuge im freieren Stil
	+ eventuell Verlängerung der Durchführung			
40–75	Händel, aus der Suite <i>The Harmonious Blacksmith</i> HWV 430	E-Dur →c/C	2/4 Andantino	Variationen
	+ evtl. zwei Variationen im brillanten und gebundenen Stil nach Takt 67			
76–83	[Passagen]	c/C	C Allegro molto vivo	
84–116	Gluck	c-Moll	C Meno allegro ma con agitazione	
116	[Passagen à la C. Ph. E. Bach]	E-Dur a/A	–	Freie Fantasie
117–124	Schluss	A-Dur		
	+ verlängerte Fermate			
125–146	aus Haydn, Streichquartett op. 77/2, dritter Satz: Andante	D-Dur	2/4 Andante	
147	Adagio-Takt		Adagio	
	+ eine Variation des Haydn-Themas »im gebundenen oder zierlichen Styl«			
148–190	aus Haydn, Sinfonie Nr. 99, erster Satz: Vivace assai, Schlussgruppe ... Mozart	B-Dur	C Allegro vivace	
191–208	Mozart, aus <i>Le Nozze di Figaro</i> , I. Akt, Arie »Non più andrai«	C-Dur → B-Dur	C Allegro con anima	brillante Variation
209–235	schnelle Läufe			brillante Passage
	+ eventuell Fortsetzung der Passagen, aber <i>diminuendo</i>			
235–242	Mozart, Fortsetzung			Variation, Schluss
243–277	Cherubini + Mozart (T. 256–265); Haydn (T. 271–276)	B-Dur	2/4 Allegretto grazioso	Quodlibet? bzw. »Conrathema«- Kombinatorik
277	Adagio-Takt			
278–341	aus Beethoven, Leonoren- Ouverture Nr. 3 op. 72b	A-Dur	Presto	Finale
	+ eventuell Fortsetzung ab Takt 307 in Form eines kleinen Rondos			

Tabelle 2: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri* aus der *Anleitung zum Fantasieren* op. 200, Übersicht

Fugenzitat

Als erstes Zitat kommt die b-Moll-Fuge BWV 891 aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* zum Zuge (Bsp. 1): An sich schon eine merkwürdige Entscheidung, wenn man bedenkt, dass Czerny das *Wohltemperierte Klavier* für die Quintessenz der Fuge im strengen Stil erachtete und dagegen Mozarts Overtüre aus der *Zauberflöte* als geeignetes Muster einer fugierten Durchführung im modernen Stil ansieht.³⁷

Beispiel 1: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »S. Bach«, Allegro moderato, T. 12–22 (oben); J. S. Bach, Fuga b-Moll BWV 891 aus dem *Wohltemperierten Klavier* II, T. 1–9 (unten)

Martin Zenck zufolge zitiert Czerny in diesem Beispiel mit der b-Moll-Fuge ein Fugenthema, das er dem Ben-marcato-Typus zugehörig betrachtet und das in der

³⁷ Vgl. Czerny 1829, 43.

Beethovenzeit ein beliebter Typus für eine Improvisation über ein gegebenes Thema war.³⁸ Czerny zitiert zwar das strenge Thema, bearbeitet es aber in zweierlei Hinsicht im Sinne der freieren Fuge: Der erste Themeneinsatz erfolgt in lauten Doppeloktaven, dem zweiten wird ein völlig neuer Kontrapunkt unterlegt, dritter und vierter Einsatz folgen unmittelbar danach, ohne sequenzierende Zwischenspiele. Czerny empfiehlt an dieser Stelle, die Durchführung eventuell noch etwas zu verlängern. Laut Zenck sollte das Publikum dadurch in die Lage gesetzt werden, das nicht unbedingt bekannte Thema von einem formlosen Präludieren zu unterscheiden. Zweitens hat das pianistische Feuerwerk des Beispiels mit der kontrapunktischen Kunst der Originalvorlage wenig gemeinsam. Das Satzbild erinnert stark an einfacheren Arten des (Opern-)Potpourri an der Grenze zum Klavierauszug. Was übrig bleibt, ist der Stolz der musikalisch allgemeingebildeten Zuhörerschaft, ein Thema des berühmten Bach vielleicht noch wiedererkennen zu dürfen.³⁹

Czerny war aber Beethovens Schüler, sodass das Werkzitat auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden kann. Der junge Beethoven hatte bei Christian Gottlob Neefe eine zumindest cursorisch vermittelte Kenntnis des *Wohltemperierten Klaviers* erhalten. Dabei – so fasst Hans-Joachim Hinrichsen den aktuellen Kenntnisstand zusammen – bildete nicht primär Bach, sondern vielmehr die süddeutsch-österreichische Kontrapunkttradition Johann Georg Albrechtsbergers und Haydns die Grundlage für Beethovens Auseinandersetzung mit der Fuge.⁴⁰ Auch Stephan Zirwes und Martin Skamletz beziehen sich in einem Beitrag auf Forschungsergebnisse von Julia Ronge über Beethovens Unterricht 1794–95 bei Albrechtsberger und machen eine für die Auswertung des Bach-Zitats bei Czerny interessante Beobachtung: Zirwes' und Skamletz' Skizzenforschungen ergeben, dass Beethoven beim Auflösen von Übungen im strengen Satz auch kontrapunkt-

38 Vgl. Zenck 1986, 16 f. Es ist aber anzumerken, dass Zenck sich an dieser Stelle auf Czernys Ausführungen zum Fantasieren über ein einzelnes Thema, über die Variationen und über das Fantasieren im gebundenen und fugierten Stil bezieht. Czerny zitiert die Fuge b-Moll allerdings in einem Potpourri. Zenck liefert später eine Analyse dieses Fugenzitates (vgl. ebd., 125 f.). Matthew Dirst hat Czernys (nicht unumstrittene) Tätigkeit als Herausgeber und seine erwähnenswerte Rolle bei der Popularisierung des *Wohltemperierten Klaviers* unter die Lupe genommen (2012, 157–168).

39 Daher erscheint Zencks Beschreibung völlig zutreffend, wenn er in Bezug auf die Improvisationspraxis von Czerny und Hummel von Formen spricht, die anscheinend im fugierten Stil ausgeführt wurden (1986, 124).

40 Vgl. Hinrichsen 2015, 26.

tische Zusammenstellungen ausprobierte, die den strikten Vorgaben Albrechtsbergers nicht entsprachen, nicht in die Übungsfugen mit einfließen und mit einer freieren Verarbeitung des motivischen Materials einhergingen.⁴¹

Diese Erkenntnisse sollten künftig im Rahmen einer breiteren Diskussion über die Fuge in Potpourris des 19. Jahrhunderts vertieft werden, denn Czerny steht mit seiner *Fantasie als Potpourri* keineswegs alleine. Johann Nepomuk Hummel, dessen Potpourris Czerny warm empfiehlt,⁴² setzte eine selbst komponierte Fuge in sein Potpourri op. 94 für Viola und Orchester ein. Ludwig Spohr, den Hand als Vertreter einer »veredelte[n] Behandlung des Potpourri«⁴³ erwähnt, greift im zweiten Satz seiner Sonate für Violine und Harfe op. 114 (1811), einem Potpourri über Themen aus der *Zauberflöte*, auf Mozarts fugierten Ansatz aus dem Duett der zwei geharnischten Männer zurück. Angesichts der Tatsache, dass Hand wie Czerny das Potpourri als eine (geschmacklose) Bearbeitung mehrerer Opernthesen und Nationalhymnen darstellen,⁴⁴ sprechen viele Indizien für die gezielte Verbreitung einer »gehobenen« Variante der kommerziellen Gattung zumindest im Umfeld von Mozart, Beethoven und deren Anhängerschaft.

»Fingerspiele«

Der älteren Auffassung von freiem Stil kommt der einzige taktfreie Abschnitt der *Fantasie* in Takt 116 entgegen (Bsp. 2). Die Passage tritt ziemlich unerwartet in dem Formteil mit Gluck-Zitaten auf.

Von dem schnellen Fingerspiel findet man zahllose Beispiele im Bach'schen Umfeld,⁴⁵ wenn auch teilweise mit anderen Arten der Akkordfiguration als bei Czerny. Die Technik der Ausfigurierung von Akkorden ist außerdem Gegenstand der beiden in C. Ph. E. Bachs *Versuch* enthaltenen Fantasien in c-Moll und in D-Dur (Wq 117/4),⁴⁶ die Czerny aufgrund seiner gründlichen Beschäftigung mit dem

41 Zirwes/Skamletz 2017, 337.

42 Vgl. Czerny 1829, 64.

43 Hand 1841, 301.

44 Vgl. ebd.

45 Außer J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* BWV 903 findet man zwischen dem zweiten Band von C. Ph. E. Bachs *Versuch* (1762) und seiner *Fantasie Bachs Empfindungen* zahlreiche Beispiele u. a. bei Wilhelm Friedemann Bach, Johann Ernst Bach, Johann Ludwig Krebs oder Johann Carl Friedrich Rellstab, deren Analyse aber den Rahmen dieses Beitrags übersteigt.

46 Vgl. C. Ph. E. Bachs Anmerkung zur *Fantasie c-Moll* (1762, 338).

Lehrwerk wohlbekannt waren.⁴⁷ Dieser Aspekt lässt Schubarts Lob von Bach als »Harmoniker und Tonsetzer«, das auch seinen durch die Eigenständigkeit der mittleren Finger geprägten Notensatz betrifft,⁴⁸ in neuem Licht erscheinen. Mit der *Fantasie Bachs Empfindungen* (1788) legte C. Ph. E. Bach in seinem Todesjahr quasi eine Summa der Passagen mit einem schnellen Wechselspiel zwischen den beiden Händen vor.

Beispiel 2: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Gluck« *Meno Allegro ma con agitazione*, T. 116, Detail (oben); C. Ph. E. Bach, *Fantasie fis-Moll Bachs Empfindungen*, *Allegretto* (I), Detail (unten)

›Versunkenheitsepisode‹ (?)

Im folgenden Teil des Potpourri gibt Czerny eine noch feinere Kostprobe seiner Kenntnisse der alten Meister (Bsp. 3). Auf das erste Thema aus dem dritten Satz von Haydns Streichquartett op. 77/2 folgen eine Kadenz nach e-Moll (T. 143) und eine Fermate auf dem Halbschluss in der neuen Tonart (T. 146). Um die Tonart B-Dur des neuen Themas aus dem ersten Satz von Haydns Sinfonie Nr. 99 zu erreichen, setzt Czerny auf einen Trick, der entweder neutral als Variantenabschluss A⁷-B betrachtet werden kann oder aber in einem weiteren Kontext möglicherwei-

47 Vgl. Czerny 1829, iv.

48 Schubart 1806, 178 f.

se als Einleitung in eine »Versunkenheitsepisode«⁴⁹ gedeutet werden könnte, wie sie für Czernys Mentor Beethoven typisch war. Der Trugschluss könnte in diesem Fall als Einstieg in eine episodische Abschweifung nach B-Dur, die Tonart der VI. Stufe der Varianttonart d-Moll, aufgefasst werden, die einen Halbton tiefer als h-Moll liegt. Der Ausstieg aus dieser »Versunkenheitsepisode« würde dann mit einer unregelmäßigen Folge verschiedener Septakkorde über einem chromatisch aufsteigenden Bass von F⁷ (T. 172) nach c-Moll (T. 178) erfolgen.

Beispiel 3: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Haydn« Andante, T. 142–149

Eine endgültige Auswertung der Stelle wird allerdings durch die Tatsache erschwert, dass Czerny zwischen dem A⁷-Akkord und dem Thema in B-Dur eine zusätzliche Variation des Streichquartett-Themas empfiehlt.⁵⁰ Folglich wäre es theoretisch auch möglich, mittels dieser hier nicht ausgeführten Variation die neue Tonart B-Dur über einen anderen Modulationsweg zu erreichen. In der gedruckten Fassung kommt der Übergang vom (dominantischen) H-Dur zum (tonikalen) B-Dur einer Versunkenheitsepisode sehr nah und zeigt somit auch eine Sinnhaftigkeit des Adagio-Taktes (T. 147), die es vielleicht in einer anderen Ausführung nicht gegeben hätte – und beispielsweise in der *Fantasie* op. 18⁵¹ von Hummel völlig unbekannt war. Bei Hummel bietet das *Molto adagio* (T. 565–567) ein triviales Nachspiel einer bereits abgeschlossenen Modulation nach G-Dur (Bsp. 4).

49 Van der Linde 1977.

50 »Eine Variation auf das vorhergehende Thema im gebundenen oder zierlichen Styl« (Czerny 1829, 86).

51 Czerny stuft diese *Fantasie* nicht als *Potpourri*, sondern als »treffliche« *Fantasie* über mehrere Themen ein. Vgl. ebd., 63.

The musical score shows three distinct sections. The first section, marked '(Allegro assai)', begins at measure 562 with a treble clef and a bass clef. The second section, marked 'molto Adag:', starts at measure 564 and features dynamics of *p* and *pp*. The third section, marked 'Presto', begins at measure 566 and features a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests.

Beispiel 4: Johann Nepomuk Hummel, Fantasia op. 18, T. 562–568

Semantik und Kombinatorik

Die Definition des Potpourri ist bei Czerny und Hand in satztechnischer Hinsicht sehr ähnlich. Für Czerny ist das Potpourri durch ein »Aneinanderreihen der beliebtesten Motive ohne besondere Durchführung des Einzelnen«⁵² gekennzeichnet. Die Durchführung, so Czerny an einer anderen Stelle, ist »im verkürzten Maasstabe, frey«.⁵³ Eine ähnliche Angabe liefert auch Hand in seiner *Ästhetik*, wenn er schreibt, dass die Themen im Potpourri nicht variiert, sondern fortgeführt und kontrapunktisch ausgearbeitet werden⁵⁴ – sein Verständnis von Variation im engeren Sinne ist weitgehend als Äquivalent zu Czernys Begriff der Durchführung zu verstehen und bezeichnet allgemein eine Verarbeitung des Materials.

Erst der Kompositionslehre von Johann Christian Lobe (1844) ist der Begriff der thematischen Arbeit zu verdanken, dessen Vorläufer Hinrichsen ausgehend von der Ausarbeitung bei Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe resümiert und in Verbindung mit der Bach-Rezeption bringt. Demzufolge wurde Bach am Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich als der Komponist akribisch elaborierter, also »gearbeiteter« Tastenmusik rezipiert und nicht zufälligerweise von Ernst Ludwig Gerber in seinem Bach-Artikel (1812) mit Haydn als damals anerkanntem Meister der Ausarbeitung zusammengebracht.⁵⁵ Das in die Vergangenheit zurückverlagerte Paradigma der – hier noch nicht explizit so genannten – motivisch-thematischen Arbeit lässt laut Hinrichsen den stilistischen Gegensatz

52 Ebd., 4.

53 Ebd., 76.

54 Vgl. Hand 1841, 301.

55 Vgl. Gerber 1812, 220.

zwischen ›strenger‹ und ›freier‹ Schreibart bei Gerber schließlich zweitrangig werden.⁵⁶

Nun beruht die kontrapunktische Ausarbeitung der Themen im Potpourri definitionsgemäß auf einem Abrücken von der Logik der motivisch-thematischen Arbeit und kulminiert in der *Fantasie als Potpourri* nicht mit einer Fuge – die hier direkt dem Vorspiel folgt –, sondern im Allegretto grazioso mit der Kombination des neuen Themas von Cherubini in der rechten Hand mit dem bereits zitierten Thema von Mozart aus *Le nozze di Figaro* als »Contrathema«⁵⁷ in der linken Hand. Das Verfahren beschreibt Czerny mit diesen Worten: »Wenn der Spieler zwey oder mehrere Themas findet, welche, jedoch erst nach vorher gegangener Durchführung jedes Einzelnen, sich zusammen vortragen lassen, (: z. B.: das eine in der rechten, das andere in der linken Hand:) – so ist diess eine sehr interessante Nuance, welche bisweilen recht kunstreich ausfallen kann.«⁵⁸

Beispiel 5: Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*, »Cherubini« Allegretto grazioso, T. 256–265

Leider konnte das Thema von Cherubini noch nicht identifiziert werden. Es wäre interessant zu überprüfen, ob eventuell sogar ein Sinnzusammenhang zwischen den Texten beider Opernthemata besteht. Alternativ hätte Czerny auch instrumentale Themen miteinander kombinieren können, aber er will gegen Ende seines Beispiels beweisen, was er schon in der vorangehenden Definition erklärt

⁵⁶ Vgl. Hinrichsen 2015, 10–12.

⁵⁷ Czerny 1829, 77.

⁵⁸ Ebd., 76.

hatte: »Gesangs=Motive, deren Worte allgemein bekannt sind, können durch sinnige Zusammenstellung einen artigen oder bedeutenden Sinn bilden.«⁵⁹

Daher ist es letztlich noch nicht möglich zu verifizieren, ob bei Czerny ein engerer Zusammenhang zwischen Potpourri und Quodlibet besteht, der auf einer semantischen und damit intuitiveren Ebene in der für das Quodlibet gattungstypischen Themenkombination beruht. Nach einer transponierten Wiederaufnahme des Themas aus Haydns Streichquartett op. 77/2 schlägt Czerny für diesen vorletzten Teil der Fantasie eine »[w]eitere Verknüpfung sämtlicher vorhergehender Thema's«⁶⁰ vor. Spätestens an diesem Punkt lässt er dem impliziten Bezug auf die Operntexte vor einer rein satz- und formtechnischen Anwendung der Kombinatorik den Vortritt.

*
**

In Czernys *Fantasie als Potpourri* fließen Motive und satztechnische Gepflogenheiten aus sehr unterschiedlichen Stilbereichen in ein scheinbar chaotisches Gefüge zusammen. Einheitsstiftend wirkt nicht nur die ziemlich homogene Ausarbeitung im brillanten Stil, sondern auch der straffe Fahrplan, der dank Czernys punktueller Randnotizen auch für den relativ ungebildeten Leser transparent wird. An solchen Stellen wird ersichtlich, worin der Unterschied zwischen dem von Czerny erwähnten Ideal des Englischen Gartens⁶¹ und demjenigen von C. Ph. E. Bach Freier Fantasie besteht: Während Bach mit seiner Überraschungsharmonik eine unverwechselbare Architektur errichtet, macht Czerny seinem Leser deutlich, wie er mittels bestimmter Klischees immerhin eine Art Plattenbau-Fantasie (re)produzieren kann. Mit seinem Potpourri für den Bildungsbürger bringt Czerny den Nicht-Spezialisten die Schätze der alten Meister und die Neuigkeiten der zeitgenössischen Komponisten gleichermaßen nahe. Auch heutige Leser*innen und Spieler*innen sollten die Gelegenheit nicht verpassen, über diese sprudelnden Fantasien und fantasieartigen Potpourris neue Einblicke in die größeren Gattungen zu gewinnen.

59 Ebd., 75.

60 Ebd., 91.

61 Vgl. ebd., 3. Der Vergleich der Freien Fantasie mit dem Englischen Garten ist ein zentrales Thema bei Richards (2001).

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin, in: *Faksimile beider Teile in einem Band (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797)*, hg. von Wolfgang Horn, 3. Auflage, Kassel: Bärenreiter 2008, 1–342.
- Betz, Marianne (2001), »Fantasia«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 31. Auslieferung, Stuttgart: Steiner. <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070511f9t34/ft/bsb00070511f9t34?page=9&c=solrSearchHmT>
- Betz, Marianne (2002), »Capriccio / caprice«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 34. Auslieferung, Stuttgart: Steiner. <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070509f541t558/ft/bsb00070509f541t558?page=541&c=solrSearchHmT>
- Bergé, Pieter (2018), »A Step to the Wanderer. Schubert's early Fantasia-Sonata in C minor (D. 48)«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 134–148.
- Carone, Angela (2018), »Formal Elements of Instrumental Improvisation«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 7–18.
- Cramer, Carl Friedrich (1786), »Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondo's fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, Sr. Herzogl. Durchl. Peter Friedrich Ludwig, Herzog zu Holstein und Fürstbischöfen zu Lübeck, unterthänigt gewidmet, und componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Fünfte Sammlung. Leipzig, im Verlag des Autors, 1785«, *Magazin der Musik* 2/2 (5.8.), 869–872.
- Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.
- Czerny, Carl (1963), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien: Universal Edition.
- Dirst, Matthew (2012), *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerber, Ernst Ludwig (1812), »Bach (Johann Sebastian)«, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig: Kühnel, 213–224.
- Hand, Ferdinand Gotthelf (1841), *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena: Hochhausen.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2015), »Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Olms, 9–28.
- Hummel, Johann Nepomuk (1838), *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel...*, Reprint der zweiten Auflage, hg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt: Zimmermann 1989.
- Lütteken, Laurenz (1998), *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen: Niemeyer.

- Mahlert, Ulrich (1993), »Einführung«, in: Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien 1829, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, iii–viii.
- Richards, Annette (2001), *The Free Fantasia and the Musical Pictoresque*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaal, Susanne / Hans Engel (2016), »Capriccio« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://mgg-online.com/mgg/stable/12396>
- [Schilling, Gustav] (1835), »Capriccio«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, hg. von Gustav Schilling, Gottfried Wilhelm Fink und Ferdinand Simon Gassner, Stuttgart: Köhler, 119–120.
- [Schilling, Gustav] (1837), »Potpourri«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, hg. von Gustav Schilling, Gottfried Wilhelm Fink und Ferdinand Simon Gassner, Stuttgart: Köhler, 528–529.
- Schleuning, Peter (1973), *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen: Kümmerle.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen.
- Sprick, Jan Philipp (2018), »Musical Form in the Age of Beethoven«, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio und Angela Carone, New York: Routledge, 19–29.
- Van der Linde, Bernard S. (1977), »Die Versunkenheitsepisode bei Beethoven«, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973–77*, hg. von Hans Schmidt und Martin Staehlin, Bonn: Beethovenhaus, 319–337.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der Klassik*, Stuttgart: Steiner.
- Zirwes, Stephan / Martin Skamletz (2017), »Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert: 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 334–349.

© 2021 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vidic, Roberta (2021), »Carl Czerny, *Fantasie als Potpourri*. Eine Gattungsanalyse«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers*. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 107–126. <https://doi.org/10.31751/p.44>

eingereicht / submitted: 05/08/2018

angenommen / accepted: 16/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

3. Transfers zwischen Populärer Musik und Kunstmusik

Hartmut Fladt

» – vergiß also das so genannte *populare* nicht«

Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Musik

ABSTRACT: In den vielfältigen Genres der Musikgeschichte gab und gibt es zahlreiche sozio-kulturell und politisch bestimmte Grenzen, die entscheidende Auswirkungen auf die Funktion, die Strukturierung und die Darbietungsweisen von Musik haben. Damit ist ein bis heute virulentes Problem benannt: Wie verfestigt sind solche Grenzziehungen, primär zwischen den ›popular‹ und den ›artifiziell‹ definierten Kulturen? Da musikalische Grenzüberschreitungen immer auch auf – partiell gravierende – soziale Spannungsverhältnisse verweisen, können diese nicht aus rein ästhetischer Sicht verstanden werden.

Throughout history, a multitude of musical genres have been shaped by numerous boundaries, set by political and socio-cultural constraints, which have had decisive consequences for the functions, structure, and modes of the presentation of music. This raises a problem still virulent today: how entrenched are such demarcations, primarily those between so-called »popular« vs. »high« cultures? Since transgressions of such generic boundaries always reflect social tensions, sometimes grave ones, these »border crossings« generally have relevance and meaning beyond the merely aesthetic.

Schlagworte/Keywords: aesthetic diversity; alienation; ästhetische Vielfalt; Popularität; popularity; socio-cultural boundaries; soziokulturelle Grenzen; Verfremdung

Um die mit satirischen Komponenten angereicherte Seriosität dieses Beitrags deutlich zu machen, habe ich als Titel dieser Ausführungen ein Zitat aus einem Disput zwischen Vater und Sohn Mozart gestellt. Damit angesprochen ist ein Typus von musikalischer Grenzüberschreitung in Richtung Popularkultur, der ästhetisch-musikalische, damit verbunden aber immer auch soziokulturelle Implikationen hat – bis in die Gegenwart. Darum schalte ich um und springe vorwärts zurück in die gute alte Bundesrepublik Deutschland der 1960er Jahre. Der Titel meines Beitrags hätte genauso gut *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, sing nicht ihre Lieder* lauten können. Franz Josef Degenhardt besang 1965 unter diesem Titel das Schicksal eines Upper-class-Jungen, der die vielfach definierbare Grenze zwischen Oberstadt und Unterstadt überschritt, weil er die anrühige und aufmüpfige Underdog-Kultur mit ihren anstößigen Schmuddel-Liedern lieber mochte als die

sterile seiner Brüder in der Oberstadt (Audiobsp. 1). Er wird an diesem Konflikt, der auch ein musikalischer zwischen Largo-Geigen und Kammbblasen mit zuhörenden Ratten ist, zugrunde gehen.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Franz Josef Degenhardt, *Spiel nicht mit den Schmutzdelkindern* (Degenhardt, *Gehen unsere Träume durch mein Lied*, Ausgewählte Lieder 1963–2008, eOne Music 2011, Track 3, 00:00–1:07)

Zurück auf Anfang – zum familiären Konflikt bei den Mozarts. Da mahnt Vater Leopold im Brief vom 11.12.1780: »Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kener, – vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt.« Wolfgang Amadé, der in München war und mit dem *Idomeneo* bewusst als ›Originalgenie‹ auftrat, fand eine elegante Antwort nach Salzburg: »wegen dem sogenannten *Popolare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht. –«¹

Die prinzipielle Offenheit gegenüber jeglicher Musik aus unterschiedlichsten Kontexten für Menschen ›aller Gattung‹ ist eine Grundüberzeugung des sich emanzipierenden spät- und nachauflärerischen Bürgertums – nur bei den störrischen Langohren verweigerte Mozart dem Vater die Zustimmung. Es ist legitim, dass sich unser Blick, unser Hören, unsere Rezeption zunächst primär auf künstlerische Aspekte der so ermöglichten Transferprozesse richtet, auf die ästhetische Attraktivität und das artifizielle Gelingen von Grenzüberschreitungen, sei es in der Oper, sehr gern in den Rondeaux von Solokonzerten mit oft paradierenden Populäreffekten, in der Tanzmusik, sogar in Sinfonien. Besonders attraktiv war, gerade in Wien, der mit tödlichem Gruseln behaftete Schrecken einer realen, aber überstandenen Gefahr, die sich in einer fremden, schrillen Musik spiegelte: in der Janitscharenmusik. Durch sie erlebten belagerte Städte den Terror einer art akustischen Vorhölle, und die schrumpfte dann nicht nur bei den Wiener Klassikern

1 Stiftung Mozarteum Salzburg, *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1124&cat=3> (Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in München, Salzburg, 11. Dezember 1780); <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1129&cat=3> (Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, München, 16. Dezember 1780).

gern zur pittoresken Nettigkeit des ›alla turca‹, bei dem nur noch ein stilisiertes angenehmes ›Prater-Gruseln‹ bleibt. In Mozarts A-Dur-Klaviersonate KV 331 können die Reprisen, also die Wiederholungen im Schlusssatz wunderbar zum Tummelplatz ›fremd‹ scheinender Varianten gemacht werden, wie sie in den aufführungspraktischen Lehrbüchern der Zeit (etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Daniel Gottlob Türk) empfohlen werden. Der Wiener aus Salzburg schreibt stilisierte ›türkische Musik‹ mit ironischer Verfremdung, und Andreas Staier auf einem Wiener Pianoforte der Mozart-Zeit überschreitet gleichzeitig mit Bravour die Grenzen einer noch zulässigen improvisatorischen Zubereitung dieses Pasticcios (Audiobsp. 2).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: W. A. Mozart, Sonate für Klavier A-Dur KV 331, *Alla Turca*, Ausschnitt (Mozart, Sonaten KV 330, 331, 332, Andreas Staier, Pianoforte nach Anton Walter 1785, deutsche harmonia mundi 2005, Track 6, 1:00–2:11)

Jedes musikalische Hören ist intentional. Wir projizieren unsere gebündelten, quasi naturwüchsig immer grenzüberschreitenden Erfahrungen aus ›U‹ und ›E‹ in jegliche gehörte unbekannte Musik hinein. Ich habe das folgende Stück (Audiobsp. 3) ohne Kommentar verschiedenen Gruppen von Kindern und Jugendlichen vorgespielt, und je nach Vorbildung hörten sie ganz unterschiedliche Dinge. Erstaunlicherweise erkannten die meisten Kompositionen wieder, die sie gespeichert hatten, ohne zu wissen, was denn das ist, darunter etwa die Habanera aus Bizets *Carmen*.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Ein Kinderspiel* (1980), I. *Hänschen klein* (Helmut Lachenmann, *Piano Music*, Marino Formenti, Klavier, col legno 2003, Track 1)

Die Intention Helmut Lachenmanns, des Komponisten, realisierte hingegen niemand; sie ist unglaublich einfach nachzuvollziehen, wenn man von ihr weiß – und dann erst versteht man die semantischen, ja programmatischen Implikationen der kompositorischen Verfahren und der Dramaturgie. Auch die Kenntnis allein des Titels *Hänschen klein* würde, als Vorbedingung der Erkenntnis etwa der rhythmischen Struktur und der Dramaturgie, nicht ausreichen. Lachenmann konnte sich aber, zumindest in weiten Teilen des deutschsprachigen Kulturraums, darauf verlassen, dass die ›Story‹ dieses Kinderliedes bei klavierspielenden Kindern und Jugendlichen (und ihren bei neuer Musik skeptischen Eltern) präsent ist.

Die Nobilitierung von Kinderlied, Volkslied, Volkstanz und Volkstexten etwa bei Herder und Goethe konnte bei ihren sentimentalisch gebildeten Nachfolgern auch einen verklärenden ›fremden Blick‹ generieren; der siedelte ›das Volk‹ zwischen ›tümlich‹ und ›völkisch‹ an und klammerte alle Grenzen, Risse und Widersprüche sozialer und kultureller Ausprägungen aus, die sich in den authentischen Liedern, Erzählungen, Gedichten, theatralischen Darstellungen ja drastisch spiegelten. Sie unterwarfen ihre Sammlungen einer Säuberung, wenn die Lieder zu aufmüpfig oder zu ›unziemlich‹ waren. Schon der kritische Béla Bartók sprach da von einem »leeren Volkstümlertum«.²

Die gesellschaftliche Herkunft dieses Authentischen und auch des kulturell dann ins Artificielle Adaptierten ist in seiner Funktion verankert – und damit ebenso in seiner materialen Konstitution. Gerade im Luther-Jahr 2017 sollten wir folglich durchaus dem ›Volke aufs Maul‹ schauen, es aber gleichzeitig nicht versäumen, dem Völkischen aufs Maul zu hauen.

Lernen wir von Haydn! Unter seinen vielen Adaptionen von authentischen Volksliedern in vielen Gattungen findet sich das kroatische Lied eines leibeigenen Bauern »Vjutro rano« (Früh am Morgen): das war die Grundlage seiner Kaiserhymne und des entsprechenden Streichquartettsatzes.³ Ist es nicht schön, den Identitären zeigen zu können, dass ihre hymnische deutsche Identität offene Grenzen und eine originär balkanische Verwurzelung hat?

Ich springe wieder, zu einem anderen volkstümlichen Lied, das ebenfalls zum Hymnus gemacht wurde, allerdings zum Hymnus der Arbeiterbewegung, der heute noch gern gesungen wird: *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*. Hermann Scherchen, der Dirigent, auch politisch engagierter Vorkämpfer der neuen Musik, brachte das ursprünglich studentische Lied aus der russischen Gefangenschaft 1919 nach Deutschland; umtextiert und als Männerchorsatz wurde es zum quasi-religiösen Arbeiterhymnus (Audiobsp. 4).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Hermann Scherchen (Chorsatz), *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*
(*Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*, Arbeitermusik der Weimarer Republik, LP Pläne 1982, S. 2, 0:00–1:04)

2 Brief an Márta und Hermina Ziegler vom 3.9.1909 (Bartók 1973, 101).

3 Zitate und Allusionen zahlreicher kroatischer Volkslieder im Œuvre Haydns, darunter mehrere Varianten der Kaiserhymne – am deutlichsten in »Vjutro rano« – wurden erstmals von William Hadow (1897, 65–72) konstatiert.

Und in Audiobeispiel 5 öffnet die Karandila Gypsy Brass Band diese Melodie ver-fremdend an den Grenzen zum schrägen Ethno-Pop mit Varianten-Heterophonie, Jazz-Soli und im Aksak-Rhythmus, dem 9/8, der als asymmetrischer 2+2+2+3 ›hinkt‹.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_05.mp3

Audiobeispiel 5: Karandila Gypsy Brass Orchestra, *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* (*Karandila Revolution*, Preiser 2004, Track 3, 0:00–1:08)

Es gibt zuverlässige Indikatoren dafür, als wie gefährlich für ideologisch gefestigte gesellschaftliche Ordnungssysteme bestimmte Ausprägungen von Musik angesehen wurden. Als paradigmatisch in der Philosophiegeschichte kann etwa die *Politeia* zitiert werden. Ganz selbstverständlich war Platon ein Ideologe der Sklavenhaltergesellschaft: Musik für freie Bürger darf nicht die herrschaftsgefährdenden Tonarten, die Rhythmen und die Wendungen von ›Sklavenmusik‹ haben.

Im Hochmittelalter sind es dann zum Beispiel päpstliche Verbots-Kataloge, die noch heute bei der Lektüre entzücktes oder un-gläubiges Kopfschütteln provozieren können. Religiöse, ideologische und – untrennbar damit verbunden – politische und politökonomische Machterhaltungs-Strategien sind bis zum heutigen Tage verwoben in die wechselseitigen Beeinflussungen von artifizieller Musik und solcher ›von unten‹.

Tauchen wir tief in die Musikgeschichte ein; lesen wir, was der Avignon-Papst Johannes XXII. 1324/25 in seinem Dekret *Docta Sanctorum Patrum* über religions- und damit staatsgefährdende Tendenzen in der Musik sagte:

[...] Weil aber einige Anhänger einer neuen Schule auf das Messen der Zeit achten, nach Neuem trachten und lieber Eigenes erfinden sowie in Semibreven und Minimen singen, zerstückeln sie die kirchlichen Melodien in kleinste Noten.

Sie zerschneiden die Melodien nämlich mit Geschwätz und machen sie mit Diskant schlüpfrig; sie stampfen sie mit Tripla und gewöhnlichen Muteten derart platt, dass sie bisweilen auf das Fundament aus dem Antiphonar und Graduale hochmütig herabschauen und gar nicht mehr wissen, worauf sie bauen. [...]

Sie eilen nämlich und ruhen nicht; berauschen die Ohren, statt sie zu erquicken und suchen durch Gebärden auszudrücken, was sie vortragen. Dadurch wird die gewünschte Andacht verachtet und Geilheit [Unkeuschheit] hervorgerufen. [...].⁴

4 Übersetzung in Körndle 2010, 164 f. Möller 1987 gelingt eine konzentrierte Einbettung dieses Textes in den soziokulturellen Kontext.

Musikintellektuelle in Paris setzten sich an der ›Artistenfakultät‹ der Universität im Rahmen der *Artes liberales* und der naturwissenschaftlich-philosophischen Aristoteles-Rezeption (die lebensgefährlich sein konnte) mit den Grundlagen der Musik auseinander; sie gingen so weit, autonom musikalische Erwägungen über die Erfüllung religiöser Funktionen und Normen zu stellen. Und sie setzten sogar mimetische Gebärden ein, wie sie die verachteten und geächteten Fahrenden nutzten, auch, um satirische Kritik zu üben (so im *Roman de Fauvel*). Bei den zunächst nur privaten Treffen dieser Musikintellektuellen wurden motettische Prinzipien, wie wir etwa dem Codex Montpellier entnehmen können, auf profane, ja laszive Sujets übertragen. Der ostinate Tenor reproduziert in Audiobeispiel 6 den Marktgesang eines Obsthändlers, der Himbeeren und Erdbeeren anpreist. Ordnungsgefährdend wäre das für uns heutige höchstens, wenn die Ware kontaminiert wäre. Motetus und Triplum geben Auskunft über die Vorzüge des lockeren Lebens in Paris.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Codex Montpellier, *Fraise Nouvelle/On parole à Paris*
(*Motetus. Musica al tempo di Notre-Dame di Parigi*, Clemencic Consort, René Clemencic, Stradivarius Dulcimer 1992, Track 18)

Die von Plato ausgeschiedene Sklavenmusik lebt – nicht nur metaphorisch – im Blues weiter. Die selbstverständlichen Verbindungen von künstlerischen Maßnahmen und kulturpolitischen Funktionen sind in der Geschichte immer mit wechselnden Schwerpunkten verbunden gewesen. Das kann von der Autonomie-Konzeption eines radikalen *l'art pour l'art* bis zur völligen funktionalen Vereinnahmung der Musik (und physischen Vereinnahmung von Künstler*innen) durch autoritäre oder diktatorische Regimes gehen. Die generelle Klassifizierung von Volksmusik als ›herabgesunkenes Kulturgut‹ durch eine ideologisch belastete sogenannte Musikethnologie (noch Ende der 1960er Jahre studierte ich das Fach unter dieser Bezeichnung und mit diesem Werturteil) beschreibt einen durchaus möglichen Transferprozess; sie ist aber in der Regel eine Zementierung von Herrschaftsverhältnissen, die sich auch in kolonialistisch bedingten Exotismen und Orientalismen zeigt. Verfolgen wir jetzt einige Wege von Blues und anderer Sklavenmusik auf dem Weg zu diversen Stilisierungen.

Zunächst Blues als responsorialer – *call and response* – Arbeitsgesang von Strafgefangenen beim Steinklopfen (Audiobsp. 7), dann Blues als erzählender Country-Blues mit dem charakteristischen zwölftaktigen Schema, beides in frühen Aufnahmen (Audiobsp. 8).

» – vergiß also das so genannte *populare* nicht«

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_07.mp3

Audiobeispiel 7: Joseph ›Chinaman‹ Johnson, *Fallin' Down*

(Joseph ›Chinaman‹ Johnson and Group, *Wake Up Dead Man. Black Convict Worksongs from Texas Prisons*, LP Rounder Records, S. 2, Nr. 4, 0:00–0:40)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_08.mp3

Audiobeispiel 8: Too Tight Henry, *The Way I Do*

(*Country Blues Collector Items 1928–1933*, Story of Blues 3534-2, o. J., © RST Records Austria 1989, Track 8, 0:00–0:58)

Vergessen wir nicht, dass eine der grausamsten Sklavenhalter-Gesellschaften der Menschheitsgeschichte im deutsch-österreichischen Großdeutschen Reich während des Zweiten Weltkriegs existierte. Das betraf nicht nur das KZ-System, sondern ebenso die völlig rechtlosen bis zu 12 Millionen Arbeitssklaven aus ganz Europa, die in Großdeutschland und den annektierten Gebieten für die Landwirtschaft und die Industrie sowie zum Trümmerbeseitigen requiriert wurden, u.a. vom ›Gentleman-Nazi‹ Albert Speer. Sie alle brachten ihre eigene Musik mit – als Trost, und sie saßen als *displaced persons* noch bis in die frühen 1950 Jahre in den bundesdeutschen Lagern. Hören wir eines der bekanntesten deutschen KZ-Arbeitslieder, hier gesungen von Hannes Wader (Audiobsp. 9).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_09.mp3

Audiobeispiel 9: Hannes Wader, *Die Moorsoldaten*

(*Hannes Wader singt Arbeiterlieder*, Mercury 2014, © 2014 Universal Music, Track 11, 0:00–0:46)

Zurück zum Blues: Aus dem Blues werden um 1950 Rhythm'n'Blues und früher Rock'n'Roll. Bill Haley und Elvis Presley etwa übernehmen von farbigen Kollegen wie Chuck Berry stilistische und performative Elemente und machen sie kommerziell erfolgreich. Rebellische Gestik und Provokationen gegen rassistische und etablierte soziale und moralische und auch ästhetische Normen lassen R & B und Rock zumindest vorübergehend zu einer jugendlichen Gegenkultur werden.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_10.mp3

Audiobeispiel 10: Chuck Berry, *Roll Over Beethoven*

(*Rock'n'Roll Music. Die Klassiker*, STEMRA/STA o. J., 90101, Track 1, 0:00–0:47)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_11.mp3

Audiobeispiel 11: Elvis Presley, *Heartbreak Hotel*

(*Elvis Presley. Artist of The Century*, RCA/BMG 1999, CD 1, Track 6, 0:00–1:00)

Schon das simpelste sogenannte Blues-Schema hat zwar die Stufen, nicht aber die hierarchischen Prinzipien einer ›Kadenz‹, und was sich dem naiven Zugriff als charakteristische Septimendissonanz einer Dominante darstellt, ist als ›blue note‹ quasi mixolydisch und nicht mehr per Quintfall auflösungsbedürftig. Die Stufen I, IV, V sind kulturelle Adaption des Akkorddenkens ›weißer‹ Musikgeschichte, ihr performatives Erscheinungsbild (etwa mit den drei charakteristischen blue notes, die mikrotonale Verschiebungen, aber auch einen ›modal interchange‹ indizieren können) und ihre veränderte funktionale Bedeutung nicht.

Modalität, Polymodalität, *modal interchange* sind für weite Teile von Rock und Pop (also nicht allein für ›progressive‹ und ›independent‹) selbstverständlich; modal-tonal zentrierte Formteile müssen keine Konsequenzen mehr für eine grundtönige Gesamthierarchie haben. ›Fremde‹ Schlusskadenzen können farbige Wege aus den engen tonalen Grenzen eines kleinen Popsongs weisen.

Auch im Rock- und Pop-Bereich gibt es, beeinflusst durch Entwicklungen im Jazz und in den vielfachen Erscheinungsweisen neuer Musik, polymodal-nichttonikale, sogar pantonale Phänomene, oft ›sophisticated‹, diatonische wie nichtdiatonische Clusterbildungen, minimalistische Prozesse. Dabei spielt, so auch meine persönliche Erfahrung in Berlin, es durchaus eine Rolle, dass in den Gruppen rundum ›gebildete‹ Musiker*innen sitzen/stehen, oft mit abgeschlossenem Kompositions- oder Musiktheorie- oder Tonmeister-Studium, die schlicht Spaß daran haben, zwei- oder sogar dreigleisig die Musikwelt zu erkunden. Hören wir, wie einer der bekanntesten Popsongs entgleist (Audiobsp. 12 und 13), wie aus einer halbtönigen Wellenbewegung der Stimme ein riesiger Orchester-Cluster wird, der sich aufwärts wälzt, und hören wir, welches Referenzstück wahrscheinlich Vorbild war (Audiobsp. 14).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_12.mp3

Audiobeispiel 12: The Beatles, *A Day In The Life*, Anfang
(*The Beatles 1967–1970*, EMI 1993, CD 1, Track 6, 0:00–0:32)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_13.mp3

Audiobeispiel 13: The Beatles, *A Day In The Life*, Ende
(*The Beatles 1967–1970*, EMI 1993, CD 1, Track 6, 1:34–2:14)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_14.mp3

Audiobeispiel 14: György Ligeti, *Atmosphères*, Ausschnitt
(*György Ligeti, Kammerkonzert, Ramifications/2 Versionen, Lux Aeterna, Atmosphères*, Sinfonieorchester Südwestfunk, Ernest Bour, WERGO 1988, Track 6, 3:10–3:34)

Funktioniert das auch mit der unter manchen selbsternannten Musikintellektuellen vielverhassten Techno-Musik? Warum nicht – es kommt allein auf das WIE an. Die Berliner Gruppe Brandt, Brauer, Frick hatte mit dem Stück *Bop* aus ihrer Phase des ›handmade techno‹, live gespielt von sieben bis neun ›klassischen‹ Instrumenten, teils verstärkt, teils elektronisch verfremdet, und dessen von der Minimal Music inspirierten komplexen geschichteten Patterns einen Riesenerfolg (Audiobsp. 15). Paul Frick hat an der Universität der Künste Berlin Komposition studiert.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_15.mp3

Audiobeispiel 15: Brandt, Brauer, Frick, *Bop*
(Brandt, Brauer, Frick, *You Make Me Real*, !K7 Records 2010, Track 2, 0:00–1:25)

The Notwist, die bayerische Independent-Band, baut aus einem schlichten sieben-tönigen e-äolischen Tonfeld vielfältige Klangkombinationen aus einer Streicher-Gruppe und elektronischen und gesampelten Klängen auf, die mit der Stimme korrespondieren (Audiobsp. 16).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_16.mp3

Audiobeispiel 16: The Notwist, *Where In This World*
(*The Devil, You + Me*, City Slang, Universal Music 2008, Track 2, 0:00–1:01)

Die Annahme, dass die ›Emanzipation der Dissonanz‹ quasi automatisch eine Loslösung von der Tonalität generiere, ist naiv. Selbstverständlich ist Musik vorstellbar, die ausschließlich aus konsonanten Klängen besteht, die aber durch deren Aufeinanderfolge und durch ihr Beziehungsgeflecht jegliche Grundtonbezogenheit und Hierarchie verweigert; eine solche Musik kann auch dodekaphon organisiert sein. Ebenso selbstverständlich kann eine Musik, die nur dissonante Klänge hat (etwa im Bebop) völlig tonal fundiert sein.

Nun ein Ausschnitt aus einer Komposition des Verfassers (Audiobsp. 17): *Ohne Angst Leben* hat als durchgängiges Sujet das Künstlerexil, die unfreiwilligen, oft tödlichen Grenzüberschreitungen. Indem E-Gitarre, E-Bass (beide auch gestrichen und *col legno battuto*), E-Violine, E-Piano und Klavier ins Orchester integriert und mit Sprecher, Soli und Chor verbunden sind, ergibt sich schon in den Sound-Möglichkeiten und in der Auseinandersetzung mit klischeehaften Spielweisen und Patterns ein Bündel an potentiellen Grenzüberschreitungen zwischen neuer Musik und Elementen von Blues, aber auch Jazzrock.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_17.mp3

Audiobeispiel 17: Hartmut Fladt, *Ohne Angst Leben* I,3: *Zum Freitod des Flüchtlings Walter Benjamin* (Hanns Eisler Chor Berlin, *Ohne Angst Leben*, LP pläne 1982, S. 1)

Die Dialektik wechselseitiger Verfremdungen von Transfers in der neuen Musik sei zumindest angedeutet: In Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* sind Tango, Walzer, Ragtime nicht einfach pittoreskes musikalisches Material, sondern sie definieren soziale Orte, deren Benennung Erkenntnis stiftet, kognitive wie sinnliche (Audiobsp. 18).

Nicht psychologisierendes Einfühlen in die Personen wird angestrebt, sondern – auf Brecht, Weill, Eisler vorverweisend – das Zeigen von gesellschaftlich geprägten Haltungen. Dadurch, dass die ›U‹-Ebene den Verfahrensweisen der Neuen Musik ausgesetzt wird, erscheint sie verfremdet, d. h. man kann hörend nicht den Kopf ausschalten, sondern bleibt gefordert; gleichzeitig aber wird jede Hermetik Neuer Musik durch eben diese ›U‹-Elemente lustvoll verfremdend durchbrochen. Und, ein anti-wagnerianischer Gipfelpunkt: das kleine, siebenköpfige Orchester sitzt auf der Bühne und ist Teil der Szene, Vorbild für die Dreigroschenoper. Offenlegung und Verfremdung der Kunstmittel – da wird deutlich, dass Strawinsky zur Petersburger Avantgarde gehört.⁵

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_18.mp3

Audiobeispiel 18: Igor Stravinsky, *L'histoire du soldat* (*Three Dances*, Ensemble Instrumental, Charles Dutoit, ERATO 1982, CD 1, Track 10, 0:00–0:58)

Der Riss zwischen ›E‹ und ›U‹ (diese GEMA-Kategorien sind leider selbstverständlich geworden) geht mitten durch mich hindurch. Es wäre verwunderlich, wenn dieses komplexe Bündel an Widersprüchen sich in meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Produkten nicht wiederfinden ließe. Es muss in mir selbst Wünsche, Vorlieben, Bedürfnisse, Emotionen geben, die von dieser U-Musik – und nur von dieser! – angesprochen werden. Von einer verblüffenden Aktualität sind die Anmerkungen Marcel Prousts in seiner »Lobrede auf die schlechte Musik«, in *Les Plaisirs et les Jours (Freuden und Tage)*, 1896 geschrieben:

Verabscheut die schlechte Musik, aber verachtet sie nicht. Da man sie häufiger spielt oder singt (und leidenschaftlicher als die gute), hat sie sich mehr und mehr gefüllt mit den Träumen, mit den Tränen der Menschen. Daher sei sie euch verehrungswürdig. Ihr Platz ist

5 Fladt 2012, 201.

sehr tief in der Geschichte der Kunst, hoch aber in der Geschichte der Gefühle in der menschlichen Gesellschaft. Die Achtung (ich sage nicht die Liebe) für schlechte Musik ist nicht allein eine Form dessen, was man die Barmherzigkeit des guten Geschmacks oder seines Skeptizismus nennen könnte, vielmehr ist es das Wissen um die soziale Rolle der Musik. [...] Das Volk, das Bürgertum, die Armee, der Adel, sie haben immer die gleichen Briefträger und Träger der Trauer, die sie trifft, und des Glücks, das sie erfüllt, sie haben auch die gleichen unsichtbaren Liebesboten, die gleichen vielgeliebten Beichtväter. Es sind die Komponisten der schlechten Musik. Hier dieser grauenhafte Refrain, den jedes gut veranlagte und gut erzogene Ohr beim ersten Hören von sich weist, er bewahrt das Geheimnis von Tausenden von Lebensläufen; er war ihnen blühende Inspiration und Trost.⁶

Prousts Lob der schlechten Musik trifft auf sogenannte ›Trivialmusik‹ bis in die unmittelbare Gegenwart zu. Aber ›U‹ ist ja nicht gleichbedeutend mit ›schlecht‹. In dieser Musik gibt es (wie im ›E‹-Bereich!) gewaltige Qualitätsunterschiede, strukturell wie inhaltlich. Ist die Tatsache, dass auch komplexe, originelle Stücke verschiedener ›U‹-Genres massenhafte, millionenfache Verbreitung finden, nur auf besonders geschicktes Marketing zurückzuführen? Soll sich nun die ›E‹-Avantgarde (wer bestimmt eigentlich, wo bei diesem militärentlehnten Begriff *avant*, vorn ist?) in die staatlich hoch subventionierte Schmollecke esoterischer Zirkel zurückziehen und dabei – im besten Falle! – auf dem von Adorno vorgedachten Wahrheitsanspruch der eigenen Kunst bestehen? Zeigt die postmoderne ›Revolte‹ der 1970er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts mehr als den Versuch, den bürgerlichen Konzertsaal zurückzuerobern?

Verbinden wir Prousts ›Lob der schlechten Musik‹ mit einem äußerst langlebigen musikalischen Modell melancholischen oder abgründigen Trauerns, quer durch die Jahrhunderte und alle Genres: Der Brite Robert Ashcroft, von meiner Familie liebevoll berlinisch als ›der Tod auf Latschen‹ charakterisiert, hat auf handwerklich durchaus hohem Niveau die Kriterien Prousts mit seiner Adaption des perpetuierten diatonischen Lamento-Basses erfüllt. Schon die Streicher indizieren das Schielen nach dem Höheren, das den neobaRockigen Gefühlsstrom nobilitieren soll (Audiobsp. 19).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_19.mp3

Audiobeispiel 19: Richard Ashcroft, *A Song for the Lovers*
(*Alone With Everybody*, Hut/Virgin 2000, Track 1, 0:00–1:02)

6 Proust 1993, 166.

Hören wir noch das Urbild des bei Ashcroft doppelaktigen Lamento-Bass-Tetrachords in a-Äolisch (Audiobsp. 20).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_20.mp3

Audiobeispiel 20: Claudio Monteverdi, *Non havea Febo ancora – Lamento della ninfa* (Claudio Monteverdi, *Altri Canti. Madrigaux extraits des VII^e et VIII^e Livres*, Les arts florissants, William Christie, harmonia mundi 1981, Track 5, 1:43–2:48)

Solche attraktiven und zugleich lehrreichen Wanderungen quer durch die Jahrhunderte lassen sich mit zahlreichen kompositorischen Satzmodellen und ihren auch topologischen Wandlungen veranstalten. Nehmen wir *La Folia*, mit Varianten zwischen Renaissance-Tanzlied-Pop und stilisierter Artifizialisierung einer ganz alten neuen Musik oder ein Modell mit Klangfortschreitungen, die einhundert Jahre vor dem frühen 16. Jahrhundert angesiedelt sind, die aber zugleich 1970 zu Zeiten des Vietnamkriegs von George Crumb im Streichquartett *Black Angels* zur *Sarabanda de la Muerte Oscura* verfremdet wurden (Audiobsp. 21).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_21.mp3

Audiobeispiel 21: George Crumb, *Black Angels* for Electric String Quartet: 8. *Sarabanda de la Muerte Oscura* (Schubert/Crumb, Brodsky Quartet, Teldec Classics 1993, Track 12)

Zum Abschluss noch einige Anmerkungen zur Digitalisierung: Der lineare Zeitbegriff von geschichtlicher Entwicklung, populär auch ›Gänsemarsch der Epochen‹ genannt, war immer schon höchst problematisch – die ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ war und ist, zumindest in den ›westlich‹ geprägten Kulturen, eine permanente Selbstverständlichkeit. Nun ist, durch die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung, nicht nur in der Pop-Musik, Historizität im Bewusstsein der Musikkonsumenten gänzlich geschrumpft zu einer Kultur der sofort verfügbaren Simultaneitäten. Alles, was ›tönt‹, ist digital abrufbar, von der zuschlagenden Autotür über das tropfende Leck im Atomkraftwerk bis zur h-Moll-Messe; es kann in Sampling-Häppchen verwandelt werden, kann – in neuen Kontexten neu collagiert – mit neuer Bedeutung aufgeladen werden oder auch vergleichgültigen zu abstraktem Material, das ›Bedeutung‹ ignoriert oder versucht, sie bewusst zu leugnen – was aber in der Regel nicht gelingt.

Das einzige, was die cleveren Sampling-Jungs im Hip-Hop fürchten, ist nicht die sittenstrenge Zensur des Staates und der Medien, sondern das Urheberrecht. Beck Hansen ist der geborene Spät-Postmoderne, ist ein ewiger Wunderknabe, der Collage-Musiker; sozusagen die ganze Welt wird bei ihm digitalisiert und

musikalisiert; er ist stark beeinflusst von der Ästhetik seines Großvaters, Al Hansen, Fluxuskünstler und Freund von Joseph Beuys. Prototypisch dafür steht *High Five (Rock The Cat-Skills)* vom Album *Odelay* (1996) – die Catskills, die hier gerockt werden, sind ein Naherholungsgebiet für reiche New Yorker (Audiobsp. 22). Gleitet hier die spät-postmoderne Popvielfalt in gleichgültige Beliebigkeit ab (also in genau das, was etwa György Ligeti an Teilen der Postmoderne so oft kritisierte, obwohl er – vgl. u. a. *Le Grand Macabre* – durchaus partiell von ihr ›affiziert‹ wurde)? Werden auf diese Weise Grenzüberschreitungen, die ja existenzielle Bedeutung haben können, zu konsumistisch-touristischen und retouristischen Veranstaltungen?

Eine Bestandsaufnahme von Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen in diesem Song: Eine leicht bis schwer verstimmte Gitarre spielt zu Beginn ein lateinamerikanisches Pattern, Bossa Nova mit ii-V-Harmonien (Bb-Moll⁷ – Es⁹), dazu elektronische Verfremdungen und die ›High Five‹-Stimmen; dann beginnt ein stilisiertes Hip-Hop-Stück, aber immer noch mit lateinamerikanischen Rhythmus-Elementen; ein einsamer gesampelter Bläserakkord entwickelt sich zu einer typischen Bigband-Akkordkette; eine Rap-Geschichte wird erzählt, aber verfremdet durch den Sound: die Stimme aus weiter Entfernung eines schlechten Funkverkehrs oder einer miesen Telefon-Verbindung; als Hookline die Geste der sich affirmativ abklatschenden ›High Five‹; und dann der Schock: wie aus einer anderen Welt Franz Schuberts *Unvollendete*, die Sinfonie als Inbegriff romantischer Melancholie und Weltverlorenheit, mit kreischender Elektronik in die Gegenwart gezerrt und – wieder vergessen, konsequenzlos.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_22.mp3

Audiobeispiel 22: Beck, *High 5* (Rock The Catskills)
(Beck, *Odelay*, Geffen Records 1996, Track 5, 0:00–1:35)

Was für eine Versammlung von Grenzüberschreitungen auf engstem Raum! Das könnte natürlich wirklich als ein Spiel mit Versatzstücken von postmoderner Beliebigkeit aufgefasst werden – aber es ist viel mehr. Alle scheinbare Coolness ist getränkt mit Melancholie, mit Weltverzweiflung, mit Ironie und Selbstironie. Diese produktive Ratlosigkeit auf höchstem Pop-Art-Niveau mit ihren überraschenden Querverbindungen, aber auch Brüchen demonstriert, wie Grenzüberschreitungen mit Erkenntnisgewinn inszeniert und auf verblüffende Weise sinnlich anschaulich gemacht werden können. Für Kontinuität und metaphorische Logizität sorgen, wie so oft in der Musik, Wiederholungen und Varianten – und der gute alte Kitt in Popmusik jeglicher Art: das wacker paradiddelnd im 4/4-Takt

durchgeschlagene Tot-Schlag-Zeug, allen Abbrüchen und Verfremdungen trotzend, immer wieder auftauchend wie der doppelte Igel im Märchen:

ICK BÜN AL HIER!

Literatur

- Bartók, Béla (1973), *Briefe*, Bd. 1, hg. von János Demény, Budapest: Corvina.
- Fladt, Hartmut (2012), *Der Musikverstehrer. Was wir fühlen, wenn wir hören*, Berlin: Aufbau.
- Hadow, William H. (1897), *A Croatian Composer. Notes Toward the Study of Joseph Haydn*, London: Seely. Reprint 1972, Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- Körndle, Franz (2010), »Die Bulle ›Docta sanctorum patrum‹. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung«, *Die Musikforschung* 63/2, 147–165.
- Möller, Hartmut (1987), »Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 2*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim: Betz / Mainz: Schott, 46–100.
- Proust, Marcel (1993), *Freuden und Tage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

© 2021 Hartmut Fladt (fladt@aol.com)

Universität der Künste Berlin

Fladt, Hartmut (2021), »›- vergiß also das sogenannte *populare* nicht‹. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Musik«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 129–142.
<https://doi.org/10.31751/p.45>

eingereicht / submitted: 26/07/2018

angenommen / accepted: 07/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Markus Roth

Doppelt hören

Eine populäre Chanson im Spiegel ihrer Bearbeitungen

ABSTRACT: In der vorliegenden Studie verbinden sich kulturgeschichtliche und analytische Erwägungen zum »art-song reworking« im späten 15. Jahrhundert. Am Beispiel verschiedener *Malheur me bat*-Bearbeitungen von Agricola, Josquin und Obrecht werden vor allem inhaltliche Aspekte der Bezugnahme auf die Chanson-Vorlage thematisiert. In einem imaginären Dialog mit einem vergangenen »Expertenhörer« steht dabei die Frage im Vordergrund, auf welche Weise der Schöpfer der betreffenden Chansonmesse bestimmte Eigenarten der zugrunde liegenden Vorlage in seiner Bearbeitung hervorkehrte, abschwächte oder gar zuspitzte.

The present article combines both cultural-historical and analytical reflections on »art-song reworking« of the late 15th Century. Using the example of several reworkings of *Malheur me bat* – from Agricola, Josquin, and Obrecht – references regarding content are primarily discussed. In an imaginary dialog with »expert listeners« of the past, the question is raised, in which manner the composer of the respective chanson mass either highlighted, weakened or exaggerated specific idiosyncrasies of the underlying original.

Schlagworte/Keywords: Alexander Agricola; chanson mass; Chansonmesse; historically informed listening; historisch informiertes Hören; Jakob Obrecht; Josquin Desprez; Malheur me bat; Parodiemesse; parody mass

»Wir hören doppelt.«¹ (Peter Szendy)

»to render the audible legible«² (Michael Long)

Im Jahr 2015 erschien die deutsche Übersetzung der kleinen Studie zu Aspekten des musikalischen Hörens des französischen Philosophen Peter Szendy. »Sein Zuhören aufschreiben: Arrangement, Übersetzung, Kritik« lautet eines der zentralen Kapitel dieser eigentümlichen »Hörgeschichte«, in dessen Zentrum die vielgestaltige Praxis kompositorischer Bearbeitung vor allem im 19. Jahrhundert steht. Folgt man Szendy, so dokumentiert eine Bearbeitung in erster Linie eine bestimmte individuelle Hörerfahrung: Die Transformation bestehender Werke im

1 Szendy 2015, 54.

2 Long 2015, 21.

Medium der Bearbeitung gleicht einem künstlerischen Rezeptionsakt, der dem bearbeiteten Werk seinen persönlichen Stempel aufdrückt. Darüber hinaus sieht Szendy den subtilen Reiz von Arrangements, Transkriptionen und Bearbeitungen in der Tatsache begründet, dass ihr Nachvollzug eine besondere Art hörender Wahrnehmung hervorruft. Szendy charakterisiert diese besondere, in einem solchen Kontext erforderliche Eigenart der Wahrnehmung als »doppeltes Hören«:

Darin liegt, glaube ich, die einem jeden Arrangement eigene Stärke: *Wir hören doppelt*. In diesem oszillierenden, zweigeteilten Zuhören, in diesem Zuhören, das sich von einer Diskrepanz aushöhlen lässt, die unaufhörlich zwischen die Originalversion und ihre Deformierung [...] dringt, höre ich, dass gewissermaßen die Originalität des Originals seit ihrer *plastischen* Überprüfung ihren eigenen Ort erhält.³

Wenn im Folgenden der Kern dieser Beobachtung auf die Praxis des »art-song reworking«⁴ im späten 15. Jahrhundert übertragen werden soll, so geschieht dies mit aller erdenklichen Vorsicht und im klaren Bewusstsein der immensen Schwierigkeiten, die musikalische Wahrnehmung von im 15. Jahrhundert sozialisierten Hörenden auch nur in Umrissen zu rekonstruieren. Ungeachtet aller Anstrengungen historischer Forschung liegen viele Bereiche vergangenen Hörens weitgehend im Dunkeln. Dies betrifft nicht nur die ästhetische Wahrnehmung grundlegender struktureller Aspekte: das Erfassen vertikaler Konstellationen, die vorrangige Orientierung an der horizontalen Ebene, das Erleben von Dissonanzen und *falsae* oder mögliche Eigenarten vergangener rhythmischer Auffassungen, um nur ganz wenige wesentliche Punkte zu nennen; es betrifft ebenso die Frage nach der vergangenen Wahrnehmung räumlicher Dimensionen, das Erleben musikalischer Zeit oder – gerade im vorliegenden Kontext bedeutsam – die Frage nach Kriterien melodischer Verwandtschaft. (Wo, so wird im Folgenden mehrfach zu fragen sein, lag für vergangene Hörende eigentlich die Grenze zum Besonderen?) Dieses Dunkel korreliert mit der schieren Unmöglichkeit, den Wahrnehmungsapparat von Hörenden zu imaginieren, deren musikalische Sozialisation unter heute nicht mehr nachvollziehbaren Voraussetzungen einer weitgehend schriftlosen Memoria-Kultur stand. »Conceding that we cannot relive the aesthetic musical experience of past listeners, to what extent can we intellectually retrieve or reconstruct their cultural-mental apparatus responsible for creating musical coherence?«⁵ Wie sollten wir angesichts dieser Unwägbarkeiten in der Lage

3 Szendy 2015, 54.

4 Vgl. Borghetti 2004.

5 Shai 1998, 458.

sein, ausgerechnet über Aspekte doppelten Hörens im ausgehenden Quattrocento nachzudenken – in einem historischen Kontext, auf den Begriffe wie ›Original‹ und ›Bearbeitung‹ oder ›Arrangement‹, wie Szendy sie oben gebraucht, kaum zu übertragen sind? Können wir überhaupt davon ausgehen, dass Musik des Spätmittelalters ›für Hörende‹ geschrieben, auf ein Hörerlebnis hin konzipiert wurde?

Dennoch drängt sich die Frage nach Wirkungsweisen und Funktionen doppelten Hörens bei der Beschäftigung mit dem in hohem Grade intertextuellen Mess-Repertoire des späten 15. Jahrhunderts geradezu auf. Die im vorliegenden Beitrag diskutierten Ausschnitte aus Chansonmassen von Alexander Agricola, Jacob Obrecht und Josquin Desprez entstammen einer Blütezeit kompositorischer Bearbeitung, die einen »explosionsartigen Bedeutungszuwachs«⁶ auf mehreren Ebenen des komponierten Zusammenhangs mit sich brachte. Ungeachtet der oben skizzierten Vorbehalte seien sie im Folgenden sowohl unter satztechnischen als auch wahrnehmungspsychologischen Aspekten betrachtet. Ein solches Vorhaben gleicht einem imaginären Dialog mit einem vergangenen ›Expertenhörer‹, der an Erkenntnisse der jüngeren, auf das Themenfeld der *ars memoriae* bezogenen musikwissenschaftlichen Forschung anknüpfen kann.⁷ Auf welche Weise und auf welchen Ebenen, so ist zu fragen, mag ein solcher beim aktiven oder passiven Erleben beispielsweise einer Missa *Malheur me bat* – in vertrauter Kenntnis der verarbeiteten Vorlage, wie wir voraussetzen dürfen – erinnernd, abgleichend, »oszillierend« gehört haben? Dieses Gedankenspiel geschieht in der Absicht, die Erkenntnisse historischer und kulturwissenschaftlicher Forschung durch einen genuin musiktheoretischen Blickwinkel zu ergänzen, in dessen Fokus sowohl die eingehende Erörterung historischer Satztechnik als auch die Reflexion ihrer Wirkungen liegt.⁸ Es sei angenommen, dass doppeltes Hören im Rahmen der Bearbeitungspraxis des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht nur eine maßgebliche Quelle ästhetischen Genusses, sondern darüber hinaus eine bedeutsame Kulturtechnik darstellte, indem es durch die Bezugnahme auf ältere Werke zu deren Bewahrung beitrug und gleichzeitig die stilistischen Differenzen zu diesen zurückliegenden

6 Schwindt 2008, 9.

7 Busse Berger 2009.

8 Dieser Dialog mit vergangenen Hörenden schließt das klare Bewusstsein der Unmöglichkeit ein, beim Hören ›vergänger Musik‹ zu einer neuen Unschuld der Wahrnehmung zu gelangen. Bei jeglicher Auseinandersetzung mit Alter Musik wird das moderne Ohr mit seinen spezifischen Prägungen mit im Spiel sein, und jeder Versuch einer Rekonstruktion vergangenen Hörerlebens wird auf Projektionen unserer eigenen Erfahrungen und Prägungen beruhen. – Zur verführerischen Vorstellung eines »historisch informierten Hörens« siehe grundlegend Aringer 2017.

Repertoire-Schichten reflektierte.⁹ Definieren wir *doppeltes Hören* vor diesem Hintergrund als einen Gedächtnisvorgang, der die Wahrnehmung von Musik um (mindestens) eine Rezeptionsebene erweitert und bereichert, indem momentan Gehörtes nicht nur permanent mit zuvor Gehörtem in Beziehung gesetzt, sondern darüber hinaus in jedem Augenblick mit verschiedenen Aspekten und Merkmalen einer weiteren erinnerten Instanz: eben der jeweiligen Chanson-Vorlage abgeglichen wird. In Kontexten doppelten Hörens ist der Nachvollzug expliziter Zitat-Schichten (Honey Meconi: »Type A-borrowing«¹⁰) häufig gar nicht das Interessanteste: Denn wer konzentriert doppelt hört, ist grundsätzlich gewillt, in der kleinsten melodischen Wendung Ähnlichkeit und damit eine beziehungsreiche Anspielung zu einem beliebigen (erinnerten) Moment der Vorlage zu erkennen. Vergangene Hörende mögen deshalb beim Nachvollzug einer Chansonmesse nicht nur kompositionstechnische Feinheiten der Cantus-firmus-Behandlung interessiert haben – ich stelle mir vor, dass sie gebannt registriert haben werden, wie der Schöpfer der betreffenden Messe bestimmte Eigenarten der zugrunde liegenden Vorlage in seiner Bearbeitung hervorkehrte, abschwächte oder gar zuspitzte, mit anderen Worten: wie er zu der Aktualität der verarbeiteten Chanson Stellung nahm. Es kann angenommen werden, dass Komponisten bei der Konzeption und Ausarbeitung ihrer Werke dieses doppelte Hören bereits in sehr bewusster Weise antizipierten. Somit eröffnet sich eine inhaltliche Perspektive auf die Musik des späten 15. Jahrhunderts, welche die vorherrschenden Strukturanalysen nicht ersetzen, aber auf jeden Fall durch neue Fragestellungen bereichern kann, etwa: Was erzählen uns vergangene Bearbeitungen populärer Chansons über die Vorlieben des Komponisten, der sie anfertigte?¹¹ Über sein individuelles Hören? Was erinnerte, was vergaß er? »Und: Was wird eigentlich aus dem Original?«¹²

9 Vgl. Borghetti 2004.

10 Meconi 2004, 2.

11 Es liegt sicherlich eine gewisse Gefahr darin, Chanson-Bearbeitungen als ›absolute‹, funktionalen Zwängen entthobene Kunstwerke aufzufassen. In vielen Fällen werden spezifische Entstehungsumstände und der Wille der Auftraggeber die Auswahl und die Bearbeitung der Vorlagen bestimmt haben.

12 Schwindt 2008, 16. Es ließe sich ergänzen: Was verraten Bearbeitungen möglicherweise sogar über vergangene Maßstäbe des ›Populären‹?

Gewiss: Die Kreise von Hörerinnen und Hörern mit professioneller Expertise¹³ mag seinerzeit überschaubar gewesen und sich abgegrenzt von den direkt an Komposition und Aufführung Beteiligten – zwei Gruppen, zwischen denen vermutlich große Schnittmengen bestanden – auf musiktheoretisch oder überhaupt musikalisch Gebildete und wenige quasi-professionelle Laien vornehmlich adliger Herkunft beschränkt haben. Es sei im Folgenden deshalb auch zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik nicht getrennt – die Rekonstruktion historischen Hörverhaltens im Begriff eines ›vergangenen Hörens‹, wie er im Folgenden gebraucht wird, schließt die Perspektive des Komponierens jeweils mit ein.¹⁴

In seltenen Glücksfällen eröffnet sich expliziter Eingang in diese imaginäre Ebene eines vergangenen Hörens dort, wo sich theoretische Zeugnisse mit Dokumenten der Kompositions- bzw. Bearbeitungsgeschichte ›kurzschließen‹ lassen. Antoine Busnois' Chanson *Je ne demande* (Bsp. 1a) wurde unter anderem von Alexander Agricola als Ausgangspunkt für die Komposition einer Messe benutzt; sie wird zudem bei Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) erwähnt, und zwar im Kontext verminderter Quinten, die Tinctoris grundsätzlich verurteilt, um im Zuge der Erörterung seiner Regel dann doch einige triftige Beispiele für ihre Verwendung anzuführen.¹⁵ Der Beginn von Agricolas Messe (Bsp. 1b) ist wohl kein belastbarer Beleg für dessen eigene Position in diesem imaginären theoretischen Disput, wohl aber ein plausibles Indiz für die Annahme, dass man *Je ne demande* seinerzeit gerade mit dieser strittigen Konstellation (Bsp. 1a, Mensur 23) in Verbindung brachte – denn gleichgültig, ob man das Intervall zwischen Bassus und Cantus als reines oder vermindertes liest, lässt sich sicherlich behaupten, dass Agricola bereits in der zweiten Mensur seiner Messe das berüchtigte ›Alleinstellungsmerkmal‹ der zitierten Chanson geradezu *sucht*. In einer Kulturpraxis, in der Erinnerung eine so zentrale und unverzichtbare Rolle spielte, müssen solche Fingerzeige unmittelbar verstanden worden sein. »*Je ne demande*: Ist das nicht die Chanson mit der strittigen (seltenen, wüsten, grotesken, waghalsigen, wundervollen) Quinte? Mit jener Busnois-Quinte, die sogar Tinctoris erwähnt?«

13 Zur Diskussion über vergangene, hochgradig ›informierte‹ spätmittelalterliche Hörende siehe Clark 2004 (mit Blick auf Machaut und das 14. Jahrhundert). Ich danke Christian Utz für diesen erhellenden Hinweis.

14 Zur Skizze einer Theorie des impliziten Hörers siehe Butt 2010 sowie die an Butt anknüpfenden Überlegungen in Long 2015.

15 Tinctoris 1961, Buch II, Kap. XXXIII; vgl. auch den Kommentar in Schwind 2009, 76 f.

The image displays two musical examples, labeled 'a.' and 'b.', in mensural notation. Example 'a.' consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Example 'b.' consists of four staves: two treble clef staves on top and two bass clef staves on the bottom. Both examples are in common time (indicated by a 'C' in a circle) and have a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with a tilde (~) at the end of the phrase.

Beispiel 1: a. Antoine Busnois, Chanson *Je ne demande*, bei Tinctoris 1477 (Cap. XXXIII) zitierter Ausschnitt (Mensuren 20–24); b. Alexander Agricola, *Missa Je ne demande*, Beginn des ersten Kyrie (S/T/CT/B¹⁶)

Die Idee eines imaginären Dialogs sei im Folgenden anhand einiger Bearbeitungen einer im späten 15. Jahrhundert höchst populären Chanson durchgespielt. Die Wahl fiel auf *Malheur me bat* aufgrund der ausgeprägten Eigenart des bei Ottaviano dei Petrucci überlieferten Originalsatzes, die einen kompositorisch vielfältigen, hochwertigen und dennoch überschaubaren Bestand von überlieferten Bearbeitungen motivierte.

Merkwürdigkeiten einer Chanson. Die Chanson, vermutlich eine Rondeau-quatrain,¹⁷ ist mehrfach überliefert, u. a. in der Handschrift Bologna MS Q16 (ca. 1487) sowie in einem Petrucci-Druck (*Harmonice Musices Odhecaton*, 1501); in den verschiedenen Quellen werden Ockeghem, Johannes Martini oder Abertijne Malcourt als Komponisten genannt. Die Chanson stammt also wahrscheinlich aus den 1470er Jahren.¹⁸ Das Rätsel des nicht aufzufindenden Chanson-Textes hat das *Huelgas Ensemble* zu einer ungewöhnlich konzipierten und eigenwillig interpretierten CD inspiriert.¹⁹ Über *Malheur me bat* existieren Messen von Jakob Obrecht (Petrucci 1503), Alexander Agricola (Petrucci 1504) und Josquin Desprez; überliefert sind ferner Intavolierungen und instrumentale Bearbeitungen u. a. von Francesco Spinacino (*Intabulatura de lauto*,

16 Alexander Agricola, *Opera omnia (Corpus mensurabilis musicae, Bd. 22)*, Bd. 1, hg. von Edward R. Lerner, o. O.: American Institute of Musicology 1961, 34.

17 Lerner 1958, 271.

18 Fallows 2015, 796.

19 *Le mystère de „Malheur me bat“*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, Deutsche harmonia mundi 88875027132 (2005).

Libro secondo, Venedig 1507) und Antonio de Cabezón (*Tiento del cuarto tono*, in: *Libro de cifra nueva* [1557], fol. xxvj). Die Bearbeitungsgeschichte von *Malor me bat* reicht bis Luigi Nono (*Fragmente – Stille, An Diotima* für Streichquartett [1980], Ziffer 48).

Die Frage, welche Faktoren zur Popularität von *Malheur me bat* beigetragen haben, ist keinesfalls leicht zu beantworten; und vermutlich griffe der Hinweis auf die ungemein suggestive Kraft der Eingangsimitation zu kurz. Folgt man Ludwig Finscher, so beruht die Eigenart der Vorlage auf dem Umstand, dass sie »in ungewöhnlichem Maße aus wenigen [konventionellen] Motiven entwickelt ist.«²⁰ Darüber hinaus offenbart die dreistimmige, von Petrucci publizierte Fassung der Chanson (Bsp. 2) bei näherer Betrachtung durchaus eine gewisse Uneinheitlichkeit der Setzweise – fast könnte man eine Gemeinschaftskomposition vermuten, an der ganz verschiedene Köpfe unter Verwendung weniger melodischer Puzzlestücke mitgewirkt haben. Die sechs, in Beispiel 2 mit den Buchstaben A bis F bezeichneten Chanson-Abschnitte folgen der Gliederung der Cantus-Stimme durch Pausen. Ihre jeweilige kontrapunktische Faktur lässt eine merkliche individuelle Handschrift erkennen, die sich von der Eigenart anderer Abschnitte in vielfältigen Aspekten unterscheidet: so z. B. mit Blick auf die Beschaffenheit des Tenor-Cantus-Gerüstsatzes, die verwendeten Satzmodelle, die Imitationsstruktur, die Häufigkeit von Kadenzen und ihre Ausgestaltung, die Registerdisposition oder den Umgang mit *mi contra fa*. Einige Abschnitte, vor allem der Beginn, wirken ungemein modellhaft. Merkwürdig ist die melodische Statik zu Beginn von Abschnitt C, berührend sind die *redictae* im Schlussabschnitt, der als kanonisch organisierte, vom Cantus-Spitzenton herabsinkende melodische Sequenz gestaltet ist (Mensuren 54 f.). Damit seien nur einige Stellen angesprochen, die einen ausgeprägten kompositorischen Gestaltungswillen erkennen lassen und somit für Hörende bzw. Bearbeitende besonders interessant gewesen sein könnten. Darüber hinaus steuert vor allem der Contratenor einprägsame, in hohem Maße wiedererkennbare melodische Motive bei, insbesondere die punktierte Figur in Mensuren 2–3), die fast zwanghafte Fixierung auf den phrygischen Sekundschritt *e-f* (Mensuren 27–33) oder die aufsteigenden ›*Tirata*-Figuren‹ in Mensuren 33–35 und 48–49.

20 Finscher 2003, 1257. Zur ›motivischen Geschlossenheit‹ der Chanson siehe Judd 1990.

Tenor
 Contra

A
 Malheur me bat

12 B

24 C
 5.

36 D E

48 F

Beispiel 2: *Malheur me bat* (nach Ottaviano dei Petrucci [Hg.], *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 68v-69r)

Modus, ›Farbe‹, Klang

Die phrygische Fauxbourdon-Kadenz in den Mensuren 10–11, die den Abschnitt A von *Malheur me bat* beschließt, ist für den dreistimmigen Chanson-Satz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ungemein charakteristisch. Sie begegnet mit einer unwesentlichen Abweichung auch in Johannes Ockeghems Chanson *Ma bouche rit*, die als Modell für *Malheur me bat* gedient haben könnte: »one of the earliest polyphonic compositions to incorporate a final ›phrygian cadence‹.«²¹ Es handelt sich um eine *mi*-Kadenz mit doppelter *syncopatio* unter Beteiligung der übermäßigen Quarte, welche der Wendung ihre spezifische Farbe verleiht; sie ist – ohne nähere Erläuterungen – auch bei Gaffurio nachweisbar.²² Im vierstimmigen Verbund stehen, wie in Beispiel 3 angeführt, mehrere Ergänzungsschritte zur Verfügung. Unter den angeführten Lösungen ist sicherlich die unter b. angeführte aufgrund der illusionistischen ›Vierklangs-Rückung‹ in die Ultima die ungewöhnlichste.²³

Hält man *Ma bouche rit* und *Malheur me bat* nebeneinander, so fällt mit Blick auf letztgenannte Chanson allerdings eine signifikante Intensivierung des »mehrdeutigen«²⁴ phrygischen Modus auf – eine Intensivierung, die sich unter anderem seiner latenten ›Unterwanderung‹ durch die Tonstufe *b*-molle verdankt, die in *Ma bouche rit* noch gar keine Rolle spielte. In Mensur 51 von *Malheur me bat* erreicht der Tenor zum dritten und letzten Mal den Spitzenton *f*¹; die Unterquinte im Contratenor legt den Gebrauch der Akzidenz nahe, sodass ein neuer, im phrygischen Kontext ungewöhnlicher Klang entsteht, der auf vergangene Hörende eine ungemaine Attraktion ausgeübt haben muss.²⁵ Für einen Bearbeiter

21 Taruskin 2010, 529. Im Petrucci-Druck *Harmonice Musices Odhecaton A* von 1501 gibt es insgesamt nur sechs phrygische bzw. phrygisch gefärbte Stücke: *Nunque fue pena maior* (4v si placet), *Ma bouche rit* (3v), *Malor me bat* (3v), *Ales mon cor* (3v), *Ha traytre amours* (3v) und *Puisque de vous* (3v).

22 Gaffurio 1496, Liber tertius, Cap. IV; zum Terminus Fauxbourdon-Kadenz siehe Schwind 2009, 132.

23 Zur alternativen Gestaltung der phrygischen Normklausel ohne 4-3-Syncopatio siehe Ockeghems Chanson *Presque transi*.

24 Zur häufig konstatierten Mehrdeutigkeit des Phrygischen siehe Bernstein 2015, 115: »... the Phrygian mode, given its built-in propensity for ambiguity«.

25 Auch Francesco Spinacino sieht in seiner *Malor me bat*-Bearbeitung von 1507 (*Intabulatura de lauto*, Libro secondo, Venedig 1507) bei der Übertragung von Mensur 51 explizit *b*-molle vor – was nicht bedeutet, dass eine »waghalsige Quinte« à la Busnois (vgl. Bsp. 1) gänzlich ausgeschlossen wäre.

von *Malheur me bat* dürfte es daher eine reizvolle Herausforderung bedeutet haben, sich zu dieser Option und damit zu den möglichen ›Grenzklingen‹ $b-f^1-d^2$ bzw. $b-g^1-d^2$ kompositorisch zu verhalten.

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a vocal line and a lute or keyboard accompaniment. Example a shows a vocal line with a sharp sign (♯) and a bass line with a flat sign (♭). Example b shows a vocal line with a circle (○) and a bass line with a flat sign (♭). Example c shows a vocal line with a sharp sign (♯) and a bass line with a flat sign (♭). The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the chromatic and modal shifts discussed in the text.

Beispiel 3: a. Johannes Ockeghem, *Ma bouche rit*, Mensuren 44–46 (›ne sequeure‹); b. Ockeghem, *Missa Mi-Mi*, Beschluss des Kyrie II; c. Jacob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Beschluss des Kyrie I

Schon eine flüchtige Suche nach expliziten b -Akzidenzien in Jacob Obrechts *Missa Malheur me bat*-Messe bestärkt die eben geäußerte Vermutung. b -molle begegnet erstmals im Gloria in Mensur 160; hierbei lässt der exponierte, den Norm-Ambitus überschreitende Sextsprung d^1-b^1 im Altus im Verhältnis zum Tenor für die Dauer einer Minima eine *falsa* in Gestalt einer verminderten Oktave entstehen.²⁶ Ganz anders liegen die Dinge in den Mensuren 22 f. des Osanna, wo der modusfremde Klang $\underline{B}-\underline{b}-f^1-d^1$ für die Dauer einer punktierten Longa festgehalten und in seiner klanglichen Intensität regelrecht zelebriert wird. Darüber hinaus begegnen explizite Alterationen noch an mehreren Stellen im Agnus (Mensuren 40, 63, 120), wengleich sie insgesamt eher eine Ausnahme darstellen. Eine vergleichende Durchsicht von Josquins *Malheur me bat*-Messe fördert ganz andere Befunde zutage. In Beispiel 4 ist der Bassus des zweiten Kyrie zitiert: Allem Anschein nach ist der modusfremde Grenzton b hier planvoll in die Struktur der

²⁶ Zur Diskussion um *falsae* und *mi contra fa* siehe Roth 2018.

Stimme integriert und bewusst als Spitzenton des gesamten Abschnitts exponiert. Wie weite Passagen der gesamten Messe wird das Kyrie II von Ostinato-Formeln beherrscht.



Beispiel 4: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Kyrie II (Bassus)

Die klangliche Attraktion der erwähnten ›schönen Grenzklänge‹ ist an einigen Stellen von Alexander Agricolas *Missa Malheur me bat* unmittelbar und explizit greifbar. Beispiel 5 zeigt Agricolas berückendes *Et incarnatus est*, in dem ein Terzquintklang über einem Bassus-B, über einen Dezimensatz eingeführt, sogar in unmittelbarer Nähe einer phrygischen Normklausel begegnet (Mensur 6). Es ist höchst interessant zu beobachten, wie in der Folge dieser Konstellation das phrygische Tenor-Cantus-Klauselgerüst in Mensuren 59–60 durch die hinzutretenden Stimmen in eine Kadenz nach *c* eingeschlossen und gleichsam überdeckt wird; hierbei nehmen die ausdrucksstarken doppelten Synkopen in Cantus und Alt (Mensuren 7–8, »homo«) Klangwirkungen vorweg, die an beträchtlich jüngere Musik gemahnen. Auch wenn in den angeführten Mensuren explizit kaum etwas auf die originale Chanson verweist, dürfte sie ein zeitgenössischer, mit der Vorlage vertrauter Hörende trotzdem in hohem Maße mit der besonderen Aura von *Malheur me bat* assoziiert haben.

Beispiel 5: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, »Et incarnatus est«

Insgesamt repräsentieren die *Malheur me bat*-Messen von Obrecht, Agricola und Josquin, die in rascher Folge von Petrucci gedruckt wurden (1503, 1504, 1505),

allesamt eine ›moderne‹ Auffassung des phrygischen Modus, der regelmäßig von *b*-molle ›unterwandert‹ wird. Am weitesten geht in dieser Hinsicht Alexander Agricola, dem schon die Zeitgenossen bescheinigten, Dinge auf besondere Weise zu wenden.²⁷ In seltenen Fällen kann die *b*-Akzidenz schon im späten 15. Jahrhundert sogar auf dem Penultima-Klang einer phrygischen Klauselwendung begegnen wie in der dreistimmigen, ebenso von Petrucci 1501 veröffentlichten Chanson *Puisque de vous*.²⁸

Jenseits des cantus firmus

Die mannigfachen Spielarten von Cantus-firmus-Techniken im 15. Jahrhundert waren seit jeher ein Gegenstand intensiver Forschung und sind bereits vor geraumer Zeit, insbesondere von Edgar H. Sparks,²⁹ ausführlich dokumentiert und beschrieben worden. Es genügt ein Blick in das Register von Sparks' Studie, die auch heute noch als grundlegende Referenz gelten kann, um sich die beinahe schwindelerregende Vielfalt von Möglichkeiten zu vergegenwärtigen, eine bestehende Stimme – üblicherweise, aber nicht zwangsläufig die Tenorstimme – als strukturelles Rückgrat einer neuen Komposition zu verwenden. Bei der Konzeption einer neuen Cantus-firmus-Messe dürfte ein beträchtlicher Teil der kompositorischen Phantasie der Erfindung immer neuer, ungewöhnlicher Lesarten eines *cantus prius factus* gegolten haben. Es begegnen Lesarten in gedehnten Notenwerten oder aber in satzintegrierte, transponierte, paraphrasierende bzw. isomelische,³⁰ segmentierte, umgekehrte, diminuierte, ›aufgeräumte‹,³¹ unvollständige, umgestellte oder in einzelnen Teilen neu kombinierte Lesarten in wechselnden Geschwindigkeiten sowie natürlich Kombinationen all dieser Verfahrensweisen, im Tenor oder anderen Stimmen.³²

27 Vgl. Roth 2018.

28 Anonymus, 3v; *Odhecaton A*, fol. 95v–96r.

29 Sparks 1963.

30 Fitch 2005. Unter ›Isomelik‹ sei die rhythmische Neuinterpretation diastematischer Folgen verstanden.

31 Im »Patrem« von Jacob Obrechts *Missa de tous bien plaine* beispielsweise ist der ursprüngliche Tenor-Cantus firmus strikt nach Dauernwerten geordnet.

32 Darüber hinaus seien verschiedene Möglichkeiten polyphoner Zitate, die vielfältigen Möglichkeiten der Imitation mit Cantus-firmus-Material genannt sowie die Technik der Entlehnung und Neukombination motivischer Zellen.

Da doppeltes Hören bei der Wahrnehmung von Differenzen ansetzt, soll der Beginn von Josquins Sanctus über *Malheur me bat* herangezogen werden, der einen ungewöhnlichen Fall darstellt: Zehn Mensuren lang, also bis zur erwähnten phrygischen Fauxbourdon-Kadenz, folgen Superius, Altus und Tenor dem originalen, von Petrucci gedruckten Chansonsatz (Bsp. 2), verharren also gleichsam im Bann der gewählten Vorlage, sodass informierte Hörende, seien es vergangene oder heutige, bei der ersten Begegnung mit diesem Sanctus vermutlich in atemloser, konzentrierter Erwartung den Einsatz des Bassus bzw. die erste Abweichung vom originalen Text antizipieren werden. (»I cannot think of another occasion where anything comparable happens«, bekannte David Fallows.³³) Umgekehrt erscheint ein lockerer, eher assoziativer Bezug zur Vorlage aus der Perspektive doppelten Hörens nicht minder reizvoll, enthüllt sich doch möglicherweise gerade in solchen Augenblicken eine persönliche kompositorische Handschrift, eine individuelle Sicht auf die bearbeitete Chanson. Wie das nachstehende, Agricolas *Malheur me bat*-Messe entnommene Beispiel zeigt, sind daher häufig jene Momente im Verlauf eines Satzes bzw. Satzabschnittes interessant, in denen ein zuvor konstitutiver Cantus-firmus-Bezug plötzlich aufgegeben wird – aus welchen Gründen auch immer (Bsp. 6).

Die angeführten Mensuren repräsentieren den Moment, in dem sich Agricola im Tenor von der Chanson-Vorlage löst. Prompt sind Aspekte im Tonsatz greifbar, welche die persönliche Handschrift Agricolas verraten und die in dieser Form im Satz bis dahin nicht vorkamen: Hier ein merkwürdig neutraler Dezimensatz, der einem Modell-Katalog des *contrapunto alla mente* entstammen könnte, dort *mi contra fa*-Latenzen³⁴ in Gestalt beispielsweise der möglichen übermäßigen Oktave $f-fis^1$ zwischen Altus und Cantus am Ende der zweiten abgebildeten Mensur, insgesamt eine eher lockere, »zufällige« Imitationsstruktur. Wie in Beispiel 5 verbindet sich zudem mit dem Auftreten von *B* (Bassus, Mensur 61) ein klanglicher Schlüsselmoment, auf den Agricola geradezu hinzuschreiben scheint. Hier, exakt im Goldenen Schnitt des Kyrie II, taucht zum ersten Mal in der gesamten Messe explizit ein b -moll auf; gleichzeitig markiert der Tenor-Hochton f^1 den melodischen Scheitelpunkt eines letzten siebentönigen *Malheur me bat*-Zitats, das auf die Mensuren 43–46 des Originals verweist (siehe den Asteriskus in Beispiel 6).

33 Fallows 2009, 264. Der Satz ist hinsichtlich seines Umfangs ein getreues »Abbild« der Vorlage; ab Mensur 11 folgt Josquins Altus weiterhin deren Contratenor vollständig und ohne jegliche Abweichungen.

34 Zum Begriff der *mi contra fa*-Latenz siehe grundlegend Roth 2018.

Beispiel 6: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, Kyrie II, Mensuren 58–63³⁵

Es dürfte kaum möglich sein, die angeführten Mensuren ohne nähere Information als Ausschnitt aus einer *Malheur me bat*-Messe zu identifizieren – auch weil die erwähnte siebentönige Folge, nach der Agricolas Tenor sich fürs Erste von der Chanson-Vorlage löst, unter melodischen Gesichtspunkten fast austauschbar erscheint. (Man ist geneigt, in rhetorischen Bezügen von einem *locus communis* zu sprechen.) Im komponierten Zusammenhang kommt der Wendung aufgrund ihrer einprägsamen Bogenform, der exponierten Registerlage und dem Konnex mit *B* im Bassus allerdings eine zentrale Bedeutung zu – eine Bedeutung, die durch die Imitation im Cantus in Mensur 15 noch betont wird. Zu Beginn des Satzes hatte Agricola die steigend durchschrittene Quarte zudem bereits in augmentierter Bewegung im Cantus exponiert; die Umkehrung der Bewegung, zumal mit gedehntem höchstem Ton, verweist auf den Chanson-Beginn im Contratenor (Mensuren 2–3) zurück.

Wir können nur spekulieren, ob und in welchen Bezügen die Zeitgenoss*innen Josquins, Obrechts oder Agricolas – mithin vermutlich ohne Verfügung einer spartierten Zusammenschau aller beteiligter Stimmen – ›motivisch‹ gehört ha-

35 Gemäß Lerner 1961 (CMM 22, Bd. 1, vgl. Anm. 16), unter Bewahrung der originalen Notenwerte.

ben. Wo begann für sie das melodisch Charakteristische – eine Kategorie, die in Kontexten doppelten Hörens unverzichtbar erscheint? Verloren sie sich, wenn sie doppelt hörten, nicht permanent in einem Geflecht aus Ähnlichkeiten, aus ungenau Erinnertem, aus durcheinanderwirbelnden Motiv-Partikeln? Möglicherweise haben sie das zielstrebige Durchstreifen der Oktave c^1-c zu Beginn der Tenorpartie in Beispiel 6 als witzige Extravaganz wahrgenommen, möglicherweise als motivische Besonderheit; möglicherweise assoziierten sie sie auch mit der *steigend* durchschrittenen c-Oktave, wie sie an zwei Stellen im Kontra-Part der Chanson-Vorlage begegnet (vgl. Bsp. 2, Messuren 34–35 und 48–49). Mit scheint gerade Agricolas *Malheur me bat*-Messe bewusst mit der potentiellen Verwirrung der Hörenden zu spielen: Zu dieser trägt im vorliegenden Ausschnitt die verblüffende Idee der Konzentration auf wenig charakteristische ›Nebenmotive‹ ebenso bei wie die Vielschichtigkeit und Dichte der Textur. Das Spiel mit Unschärfen, mit verschiedenen Graden von Erkennbarkeit gehörte für einen Komponisten des späten 15. Jahrhunderts sicherlich zum Kalkül. Je dichter und beziehungsreicher ein Komponist Fahrten legte, umso berausender wird für vergangene Hörende vermutlich die Erfahrung einer regelrechten ›Sinnflut‹ beim Erleben einer *Malheur me bat*-Messe gewesen sein.

Überzeichnung, Zuspitzung, ›doppelte Böden‹

Die beschriebenen, stark ausgeprägten Eigenarten der Vorlage mit ihren verschiedenen, sich signifikant unterscheidenden Abschnitten dürften die Phantasie eines *Malheur me bat*-Bearbeiters sicherlich befördert haben. In den Cantus-firmus-Messen von Agricola, Obrecht und Josquin ist jedenfalls die Tendenz zu spüren, auf bestimmte Merkmale der Chanson-Vorlage in überzeichnender und zugleich kommentierender Weise Bezug zu nehmen. Es folgen drei Beispiele für solche Überzeichnungen, die an bestimmten Merkmalen der Chanson-Vorlage ansetzen, um sie in neuer Umgebung aufzugreifen, zuzuspitzen, möglicherweise auch ins Groteske zu wenden. Sie können verraten, wie der jeweilige Komponist bestimmte Eigenarten einer Chanson-Vorlage wahrgenommen und interpretiert hat.

Das erste Beispiel, unter *Musica-ficta*-Gesichtspunkten bereits andernorts besprochen,³⁶ bezieht sich auf den relativen kurzen Chanson-Abschnitt D, dessen Eigenart eine Häufung von Klauselsituationen darstellt: In den Messuren 39–42

36 Roth 2018, 13–14.

von *Malheur me bat* begegnen allein vier synkopierte Diskantklauseln.³⁷ Betrachtet man den in Beispiel 7 angeführten Ausschnitt aus Agricolas *Agnus Dei III*, so scheint die Idee einer Vervielfältigung von Klauselwendungen auf möglichst engem Raum auf die Spitze getrieben: Bei Agricola finden sich sieben Diskantklauseln in zwölf Mensuren, dazu eine ›scheinbare‹, gewissermaßen überzählige im Tenor (siehe Asteriskus).³⁸ Erneut begegnet die Tonstufe *b*-molle in exponierter Weise, hier im Kontext einer Unterquinttransposition des Chanson-Tenors im Bassus;³⁹ die Dezimenmischung im Diskant trägt zur klanglichen Attraktion der Passage bei.

Beispiel 7: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, *Agnus Dei III* (»qui tollis peccata mundi«)⁴⁰

Das zweite Beispiel führt uns zu einem der faszinierendsten *Malheur me bat*-Sätze überhaupt. Abbildung 1a zeigt den Beginn des Sanctus aus Obrechts Cantus-

37 Die synkopierte Wendung $a^1-g^1-a^1$ im Superius sei als solche bezeichnet, wenngleich der Gebrauch des unteren Halbtons zu Dissonanzkonflikten mit dem Contratenor führt.

38 Der Gebrauch der Akzidenz *fis* ist hier keinesfalls abwegig; vgl. das Audiobeispiel in Roth 2018, 14.

39 Die angeführten Takte korrespondieren mit den Chanson-Mensuren 35–48.

40 Text nach Lerner 1961 (CMM 22, Bd. 1, vgl. Anm. 16) unter Wahrung der originalen Notenwerte.

firmus-Messe im Superius-Stimmbuch des Petrucci-Drucks von 1503 – im vorliegenden Fall die einzige Stimme, die (losen) wörtlichen Bezug zur Chanson-Vorlage hält. Die dreifache Mensur-Vorzeichnung ist als Anweisung zu verstehen, das angegebene Chanson-Segment (vgl. *Malheur me bat*, Cantus, Mensuren 38–42), ausgehend vom *tempus imperfectum con prolatione perfecta*, sukzessive in drei verschiedenen Geschwindigkeiten vorzutragen und auf diese Weise einer allmählichen Beschleunigung zu unterwerfen – eine originelle musikalische Umsetzung des dreifachen liturgischen Rufs.⁴¹ Wie Abbildung 1b zeigt, überlagert Obrecht diese übergreifende Struktur im Verlauf des Sanctus mit einer zweiten, vom Bassus initiierten Beschleunigungsebene. Das originale Druckbild offenbart eine verblüffende, auf der Idee rigider Beschränkung gründende Struktur: Zwanzig Mensuren lang beherrscht die phrygische Pendelbewegung *e-f-e* auf geradezu ostentative Weise das Geschehen und wird zudem dem Sog einer unaufhaltsamen progressiven Verkleinerung der Dauernwerte unterworfen. Somit ist die Idee der Beschleunigung in doppelter und fast konzeptueller Weise im Sanctus präsent.

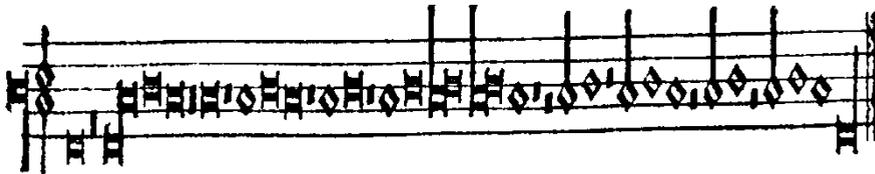


Abbildung 1: Jakob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, a. Sanctus, Superius (Ottaviano dei Petrucci, *Missa Obrecht*, Venedig 1503, Superius-Stimmbuch, fol. 13v), Mensuren 1–85; b. Sanctus, Bassus (a. a. O., Bassus-Stimmbuch, fol. 70), Mensuren 62–86

In den in Beispiel 8 angeführten Mensuren begegnen sich beide beschriebene Strukturen. Die ostinate Bassus-Schleife gibt Obrecht Gelegenheit, in den anderen Stimmen ein kleines Fest der Redikten zu feiern – zunächst im dreistimmigen, von Fauxbourdon-Techniken geprägten Kontext, ab Mensur 77 dann unter Betei-

41 Ein Rätsel bleibt Obrechts Segmentierung über die Pause im originalen Superius hinweg.

ligung des Superius, der ein letztes Mal sein Chanson-Segment präsentiert, aber nunmehr in die von Minimem getragene, von Synkopen durchsetzte Bewegung der übrigen Stimmen integriert ist. Die angeführte Passage bildet ein beeindruckendes Beispiel des für Obrechts *Malheur me bat*-Messe so charakteristischen Prinzips additiver Reihung, für die Arbeit mit variablen melodischen Zellen, in den Worten von Rob C. Wegman für »Obrecht's skill in writing music that is all speed and no development«. ⁴² Die Omnipräsenz der phrygischen Tenorklausel im Bassus führt zur Vervielfältigung der oben erwähnten phrygischen Fauxbourdon-Kadenz (Mensuren 69 f.); mit dem Hinzutreten des Superius wechselt der Altus mit großem Effekt sein Register. Der angeführte Ausschnitt repräsentiert einen »imitativen Text« (»Hypertext«) mit Merkmalen eines musikalischen Palimpsests: ⁴³ Musik über *Malheur me bat*, die unverkennbar Obrechts individuelle Handschrift zeigt und dennoch auf faszinierende Weise die besondere Aura der Vorlage transportiert. In der stimmlich berückenden Interpretation des belgischen *Huelgas Ensemble* ⁴⁴ ist die verarbeitete Chanson in fast magischer Weise präsent; allerdings wird die enge Assoziation mit *Malheur me bat* gar nicht in erster Linie durch das wörtliche Zitat im Superius bewirkt, sondern vielmehr durch die Allgegenwart phrygischer Klauselwendungen und die Anspielung auf charakteristische Motiv-Partikel in Altus und Tenor, durch ihre beharrliche Wiederholung und spielerische Aneinanderreihung. Nebenbei führt die Überlagerung der *mi-fa-mi*-Bewegung im Bassus mit dem letzten Sanctus-Ruf im Superius in Mensur 81 zu der durchaus ungewöhnlichen Situation, dass sich eine phrygische Tenorklausel nach *e* im Bassus und eine diskantierende Wendung nach *g*¹ im Superius gegenüberstehen. Diese Kollision ist *ein* Moment einer vielschichtigen Musik, die sich von ihrer Vorlage in signifikanter Weise absetzt und gleichzeitig mit jeder Note ihre erinnerungswürdige Schönheit rühmt.

42 Wegman 1994, 242.

43 In Anlehnung an Borghetti 2004, 105 f. Borghetti sieht in der zentralen Bedeutung des »art-song reworking« für die Kompositionspraxis des späten 15. Jahrhunderts ein Indiz für die Existenz eines neuen historischen Bewusstseins: »In Bezug auf das Art-song reworking setzen Autorität und Vergangenheit eine Art historisches Bewusstsein voraus, das sich gleichzeitig sowohl in der Ablehnung einer als fremd empfundenen Vergangenheit als auch in der Bildung eines »erinnerungswürdigen« Klassiker-Kanons spiegelt. [...] Die Praxis des Art-song reworkings weist auf den Versuch hin, entschieden eine Vergangenheit zu konstruieren, in welcher der zeitliche Abstand der Hypertexte weniger relevant ist als das Bewusstsein, auf den Schultern »konkreter« Vorfahren zu stehen.« (ebd., 110 und 113)

44 Huelgas Ensemble/Paul Van Nevel, *Le mystère de „Malheur me bat“*, Deutsche harmonia mundi 8887502713 (2015).

52

♩

8

8

8

Musical score for measures 52-60. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music features a vocal line with various note values and rests, and piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

61

♯

8

8

8

Musical score for measures 61-70. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with vocal and piano parts.

71

8

8

8

Musical score for measures 71-79. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with vocal and piano parts.

80

♯

8

8

8

Musical score for measures 80-85. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music concludes with vocal and piano parts.

Beispiel 8: Jakob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Sanctus, Mensuren 52–85

Als rätselhaftester Satz über *Malheur me bat* kann Josquins Osanna⁴⁵ gelten, in erster Linie aufgrund der merkwürdigen Lesart des originalen Contratenors im Altus, nämlich im fortgesetzten Wechsel zwischen den Mensuren $\text{C}\downarrow$ und $\text{C}3$. (David Fallows konzidierte, Josquin gestalte sie »in a way that I think it is fair to say nobody understands«.⁴⁶) Die Annahme einer *proportio sesquialtera* (3:2) erscheint plausibel; doch begegnet in der aktuellen Aufführungspraxis auch die Auffassung eines konstanten Semibrevis-Werts.⁴⁷

Darüber hinaus scheint sich die Konstruktion des Abschnitts, was den Umfang und die Platzierung der insgesamt sechs $\text{C}3$ -Abschnitte betrifft, nur bedingt über eine Logik der Zahl erschließen zu lassen (Tab. 1). Zwar besteht zwischen *Dupla*- und *Tripla*-Abschnitten offenkundig das Fibonacci-Verhältnis 5:2 (oder, je nach Anschauung, das Verhältnis 5:3 – bei der Annahme einer konstanten Semibrevis); dennoch wirkt die übergreifende Disposition eigenartig »zufällig«. Sicherlich lässt sich behaupten, dass Josquin im Zuge der Zergliederung des Chanson-Contratenors zielstrebig jene Abschnitte auswählte, die sich für eine Übertragung in ein dreizeitiges Metrum gut eignen; darüber hinaus fällt auf, dass Mensurwechsel und Kadenz-Gliederung in hohem Maße korrespondieren. Doch merkwürdigerweise folgen nach den ersten beiden, jeweils fünf Mensuren umfassenden *Tripla*-Abschnitten nur noch betont knappe Einschübe, die im Kontext eine ganz andere Wirkung entfalten.

$\text{C}\downarrow$	3	9	5	4	5	8	(6) ⁴⁸
$\text{C}3$	5	5	1	2	1	2	

Tabelle 1: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Osanna (Taktgruppen)

Im Zentrum des Osanna stehen die Mensuren 23 bis 28 (Bsp. 9). In Bezugnahmen doppelten Hörens fällt zunächst der auf e^1 stehenbleibende Altus auf – ein erster Hinweis darauf, dass sich möglicherweise in Kürze Besonderes anbahnt. Tatsäch-

45 Josquin des Prez, *Masses based on Secular Polyphonic Songs III*, hg. von Barton Hudson (New Josquin Edition, 9), Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Museikgeschiedenis 1995, 28–30.

46 Fallows 2009, 264.

47 Man vergleiche zwei maßgebliche Interpretationen: *Josquin Des Prez: Missa Malheur me bat; Motets & Chansons; Liber generationis Jesu Christi*, The Clerks' Group/Edward Wicksam, Gaudeamus: GAU306 (2002); *L'héritage de Petrus Alamire*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, Cypres: CYP1673 (2015).

48 Die letzten sechs Mensuren bilden einen Appendix über gehaltener Schluss-Longa im Altus.

lich macht die in Beispiel 9 zitierte Stelle durch verschiedene ungewöhnliche Momente auf sich aufmerksam. Den Stillstand im cantus firmus fangen zunächst die übrigen Stimmen durch die Andeutung eines Oktavkanons zwischen Tenor und Superius auf, während der Bassus sich beharrlich (ostinat) verhält; der Aufschwung des Tenors zum Spitzenton g^1 in Mensur 26 scheint einen Ausweg aus der inszenierten Wiederholungsschleife zu weisen, ›verkehrt‹ jedoch das Stimmengefüge auf höchst ungewöhnliche Weise, denn für kurze Momente ist nun der Tenor die höchste und der erneut anhebende Altus die *tiefste* Stimme. Unter dissonanztechnischen Aspekten springt sowohl die nahe liegende *falsa gis-g¹* zwischen Bassus und Tenor (Mensur 26, letzte Minima)⁴⁹ als auch die synkopierte Semibrevis e^1 des Tenors in Mensur 27 ins Auge.

The image displays two systems of musical notation for a four-voice setting. The first system covers measures 23 to 27, and the second system covers measures 28 to 29. The notation is in mensural style, with four staves representing the voices: Superius (top), Tenor, Bassus, and another voice (likely Altus). The music features various note values, rests, and accidentals, illustrating the complex harmonic and rhythmic structure discussed in the text.

Beispiel 9: Josquin Desprez, *Missa Malheur me bat*, Hosanna, Mensuren 23–29

Spätestens hier jedoch ist es an der Zeit, die zuletzt ausgeführten Analysestränge zusammenzuführen und davon auszugehen, dass Josquin sich an dieser Stelle nicht allein auf *Malheur me bat*, sondern ebenso auf Obrechts *Missa Malheur me*

49 Die Gelegenheit zu *g* contra *gis* bietet auch die originale Chanson (vgl. Bsp. 2, Mensur 39).

bat bezieht.⁵⁰ In beiden zuletzt betrachteten Abschnitten ist ein Moment der Überzeichnung greifbar, die ihren Ursprung im gemeinsamen Bezug auf ein besonderes Merkmal der Vorlage, nämlich auf den Beginn von Chanson-Abschnitt C im Contratenor hat (Bsp. 2, Mensuren 27–33). Sowohl Obrecht als auch Josquin fokussieren demnach mit besonderen Mitteln auf den elementaren phrygischen Sekundschritt: Obrecht durch die rigide Beschränkung auf *mi-fa-mi* im Bassus, Josquin durch die Betrachtung des fallenden Halbtons gleichsam unter einer Lupe. Das erwähnte irreguläre e^1 im Tenor, nach gängigen satztechnischen Maßstäben eine falsch eingeführte Synkopensissonanz (Bsp. 9, Mensur 27), markiert ein Schlüsselmoment im Satzverlauf: Intensiver lässt sich die Konstellation *fa-mi* im Kontext einer auf den Kopf gestellten phrygischen Klausel sowohl horizontal als auch vertikal kaum gestalten. Auch rein numerisch erweist sich die beschriebene Wendung als Mittelpunkt des gesamten Osanna-Abschnitts. Bis zum Ende von Mensur 26 zählt man 379 Töne; 759 Töne, also $2 \times 379 + 1$, umfasst der gesamte Satz.⁵¹ Insofern lässt sich entweder *f* im Altus oder f^1 im Tenor als geheimes Zentrum des Osanna verstehen.⁵² MALHEUR ME BAT!⁵³

Wir sind hier an Bedeutungsschichten gelangt, die sich allein über das Ohr nur bedingt erschließen lassen. Darüber hinaus zeigen die zuletzt diskutierten Beispiele die offenkundigen Grenzen eines Dialogs mit vergangenen Hörenden auf. Noch einmal: Wo begann für vergangene Hörende die Grenze zum Besonderen? Es ist kaum zu ermessen, ob ein Zeitgenosse beim Erleben von Josquins Osanna ein Moment spielerischer Kombinatorik am Werk sah oder humoristische Zuspitzung, ›Verfremdung‹ oder groteske Verzerrung; und in keiner Weise können wir bei vergangenen Hörenden die Kenntnis von Obrechts Messe voraussetzen, auf die sich Josquin jedoch offenbar bezog (und damit ›Musik über Musik über Musik‹ imaginierte, also gewissermaßen Musik mit zwei Referenzebenen, Musik als Flaschenpost). Dennoch lässt sich behaupten, dass das zuletzt betrachtete Osanna überhaupt erst in Bezügen doppelten Hörens verständlich und attraktiv wird. Im Kontext eines »oszillierenden, zweigeteilten Zuhörens« (um noch einmal die eingangs zitierte Formulierung von Peter Szendy aufzugreifen) bildet der Nach-

50 Zu Datierungsfragen siehe Fallows 2009, der einige plausible Belege für eine späte Entstehungszeit (in Kenntnis von Obrechts Sicht auf *Malheur me bat*) anführt.

51 Ich verdanke diesen Hinweis (sowie etliche weitere faszinierende Anregungen) Frank Märkel.

52 Man beachte zudem die ›Akzentparallelen‹ zwischen Alt und Tenor mit Blick auf die Anfänge der Mensuren 26 und 27.

53 Eine theologische Deutungsperspektive, die sich an dieser Stelle nachhaltig aufdrängt, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden.

bzw. Mitvollzug der primären Zitatschicht im Altus allerdings nur eine von mehreren Ebenen des Verstehens. Am Beispiel von *Malheur me bat* wurde zu zeigen versucht, dass die überlieferten Hypertexte über die expliziten Zitat-Schichten hinaus eine Vielzahl von Anhaltspunkte für Aspekte doppelten Hörens eröffnen: für solche Aspekte, die auf bestimmte Merkmale der Chanson-Merkmale kommentierend Bezug nehmen und – bereits im Bewusstsein einer historischen Distanz – zur Aktualität der verhandelten Chanson im Lichte der Wandlungen der Kompositionspraxis Stellung beziehen. »Jeder imitative Text«, so zitiert Borghetti den Literaturwissenschaftler Gardini, »ist bestrebt, eine paradoxe Identität von Ziel- und Ausgangspunkt zu erreichen, d. h. die Verbindung zwischen einem individuellen Produkt und einer Tradition herzustellen, die mit eben diesem Produkt fortgesetzt wird.«⁵⁴

Literatur

- Aringer, Klaus (2017), »Historisch informiertes Hören?!«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz, Freiburg: Rombach, 189–208.
- Bernstein, Lawrence F. (2015), »Jean d'Ockeghem«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 105–118.
- Borghetti, Vincenzo (2004), »Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im ›Art-song reworking‹ des 15. Jahrhunderts«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 99–118.
- Busse Berger, Anna Maria (2009), »Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries«, in: *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Massimiliano Rossi, Florenz: Olschki, 59–80.
- Butt, John (2010), »Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening«, *Journal of the Royal Musical Association* 135/Supplement 1, 5–18.
- Clark, Alice V. (2004), »Listening to Machaut's Motets«, *The Journal of Musicology* 21/4 (2004), 487–513.
- Fallows, David (2009), *Josquin*, Turnhout: Brepols.
- Fallows, David (2015), »The Most Popular Songs of the Fifteenth Century«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 787–801.

54 Gardini 1997, 224; Übersetzung nach Borghetti 2004, 99.

- Finscher, Ludwig (2003), »Josquin des Prez«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1210–1282.
- Fitch, Fabrice (2005), »Agricola and the Rhizome: An Aesthetic of the Late Cantus Firmus Mass«, *Revue belge de musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 59, 65–92.
- Gaffurio, Franchino (1496), *Practica musicae*, Mailand.
- Gardini, Nicola (1997), *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Mailand: Mondadori.
- Judd, Robert (1990), »Cabezón, *Malheur me bat* and the Process of Musical Reference«, *Journal of the Lute Society of America* 13, 49–62.
- Lerner, Edward Robert (1958), *The Sacred Music of Alexander Agricola*, Ph.D., Yale University (MI).
- Long, Michael (2015), »Hearing Josquin Hearing Busnoys«, in: *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 21–39.
- Meconi, Honey (2004), »Introduction: Borrowing and Early Music«, in: *Early Musical Borrowing*, hg. von Honey Meconi, New York: Routledge, 1–4.
- Roth, Markus (2018), »Agricola und das ›Verkehrte‹. Zum Umgang mit satztechnischen Idiosynkrasien in Musik des späten 15. Jahrhunderts«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/1, 7–28. <https://doi.org/10.31751/955> (13.2.2019)
- Schwind, Elisabeth (2009), *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*, Hildesheim: Olms.
- Schwindt, Nicole (2008), »›Nichts ist poëtischer, als alle Übergänge‹ oder Recycling? Musikalische Transformationen in der Renaissance«, in: *Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 9–18.
- Shai, Burstyn (1998), »Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach«, *Musical Quarterly* 82/3–4, 455–465.
- Szendy, Peter (2015), *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* [2001], Paderborn: Fink.
- Sparks, Edgar H. (1963), *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley: University of California Press.
- Taruskin, Richard (2010), *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (= The Oxford History of Western Music, Bd. 1), New York: Oxford University Press.
- Tinctoris, Johannes (1961), *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)* [1477], übersetzt und hg. von Albert Seay, o. O.: American Institute of Musicology.
- Wegman, Rob. C. (1994), *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford: Clarendon Press.

© 2021 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste

Roth, Markus (2021), »Doppelt hören. Eine populäre Chanson im Spiegel ihrer Bearbeitungen«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 143–167. <https://doi.org/10.31751/p.46>

eingereicht / submitted: 28/07/2018

angenommen / accepted: 09/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Arne Lühke

À 4, à 5, à 6 – und wer spielt was?

Zur Organisation instrumentaler Mehrstimmigkeit in Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612) und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617)

ABSTRACT: In diesem Beitrag werden die Tanzsammlungen *Terpsichore* von Michael Praetorius und *Banchetto musicale* von Johann Hermann Schein hinsichtlich der Organisation der Mehrstimmigkeit und der Instrumentalbesetzung untersucht. Die Satztechnik weist zum Teil deutliche Bezüge zur usuellen Musikpraxis früherer Zeit auf. Wenngleich die Tänze von Praetorius und Schein nicht improvisiert wurden, so sind doch Formeln improvisatorischer Praxis nachweisbar, einige wenige Tänze in diesen Sammlungen gleichen fast einer notierten Improvisation. Die Tänze sind nicht im engeren Sinne instrumentiert, aber Schein und Praetorius überlieferten Hinweise zur instrumentalen Ausführung. Zur Erhellung der Besetzungsproblematik tragen andere Instrumentalkompositionen Scheins sowie die Organographie aus Praetorius' *Syntagma musicum* (1619) ebenso bei wie Überlegungen zu damals gängigen Formationen wie beispielsweise zum Gamben- und Violinconsort oder zum *mixed consort* nach englischem Vorbild, die auch mitteldeutschen Komponisten vertraut waren.

In this contribution the collections of dance music *Terpsichore* by Michael Praetorius and *Banchetto musicale* by Johann Hermann Schein are discussed with respect to multi-voice settings and instrumentation. Although the dances by Praetorius and Schein were not improvised, some typical formulas of improvisational practices are identifiable; indeed, some dances in these collections appear almost identical to transcribed improvisations. These dances are not instrumented or arranged in the modern sense, however Schein and Praetorius provided hints for instrumental realization. To clarify the question of which instruments were used, other instrumental compositions by Schein as well as the organography from Praetorius's *Syntagma musicum* (1619) prove helpful. Common ensemble types during this period like viol and violin consorts or English mixed consorts, which were familiar to Mid-German composers, are also taken into account.

Schlagworte/Keywords: *Banchetto musicale*; collection of dance music; Johann Hermann Schein; Michael Praetorius; Suite; Tanzsammlung; *Terpsichore*

Welche Instrumentalbesetzungen Michael Praetorius und Johann Hermann Schein für ihre Tanzsammlungen *Terpsichore* (1612) und *Banchetto musicale* (1617) vorsahen, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Tänze der Zeit wurden noch nicht im engeren Sinn instrumentiert, einzelne Stimmen nicht für konkrete Instrumente maßgeschneidert. Allein die hohe Anzahl der in Praetorius' *Terpsichore* veröffentlichten Tanzsätze – insgesamt 312 – mit deutlich unterschiedlichen Charakteren sowie die scheinbar lose Aneinanderreihung von Tänzen, sortiert nach Tanzformen, im *Terpsichore* sprechen dafür, dass Praetorius nicht von einer einheitlichen Instrumentalbesetzung für alle Tänze ausging. Jedoch gibt es Hinweise darauf, dass er bestimmte Ensembleformen präferiert haben könnte. Entsprechendes trifft wahrscheinlich auch auf Scheins *Banchetto musicale* zu. Den Stimmen der zwanzig in dieser Sammlung zusammengestellten Suiten – der Begriff Suite ist durchaus angebracht, da es sich jeweils um die gleiche Anordnung bestehend aus Padouana, Gagliarda, Courente, Allemande und Tripla (der Allemande) handelt – ordnete Schein keine Instrumente zu. Interessanterweise bilden zwei alleinstehende, nicht zu einer Suite gehörenden Tanzsätze des *Banchetto musicale*, eine Intrada und eine Padouana, diesbezüglich eine Ausnahme. Für die Intrada wählte Schein die Instrumente Zinck, Viglin, Flödt und ein nicht näher bezeichnetes Bassinstrument, für die Padouana vier Krummhörner. Daraus ergeben sich mögliche Rückschlüsse in entgegengesetzte Richtungen. Erstens: Die Praxis unterschiedlicher Instrumentenwahl für die Intrada und die einzelne Padouana lässt sich auf die zwanzig Suiten des *Banchetto musicale* übertragen – nicht jeder Tanz einer Suite wurde demnach zwangsläufig von der gleichen Besetzung ausgeführt. Zweitens: Nur für die beiden einzeln stehenden Tanzsätze waren Angaben zur Instrumentenwahl erforderlich, da ansonsten die Besetzung der Suiten als bekannt vorausgesetzt wurde und lediglich Abweichungen gesonderte Erwähnung fanden. Immerhin lieferte Schein mit diesen zwei Tänzen Beispiele für die Realisierung durch ein homogenes (vier Krummhörner) und ein gemischtes Ensemble (Zinck, Viglin, Flödt und Basso). Beide Enembletypen deutet Schein auf dem Titelblatt des Tenorstimmbuches an, dort heißt es: »Banchetto musicale neuer, anmutiger Paduanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden à 5. Auf allerley Instrumenten/bevoraus auff Violen nicht ohne sonderbahre gratia, lieblich und lustig zu gebrauchen«. ¹ Denkbar sind somit sowohl die gemischte Besetzung bestehend aus »allerley Instrumenten« als auch ein homogenes Violensemble. Was unter *Violen* zu verstehen ist, wird untenstehend im Zusammenhang mit

1 Schein (1617) 1967, IX.

Praetorius diskutiert. Betrachten wir zunächst die Besetzung der Intrada mit Zinck, Viglin, Flödt und Bassinstrument. Welches hohe Streichinstrument Schein mit »Viglin« meinte, ist schwer zu entscheiden. Dieter Krickeberg, der Herausgeber der Neuen Schein-Gesamtausgabe, assoziiert das Instrument mit der Fidel,² einem Instrument, das Praetorius im *Syntagma musicum II* als »Viola da bracio« [sic] bezeichnet.³ Die Tenorstimme der *Flödt* (Bsp. 1) erscheint ungewöhnlich tief (notierter Umfang: $a-a^1$). Nancy Hadden zeigt anhand der *Opella nova, ander Theil, geistlicher Concerten* (1626) von Schein, dass die Flötenstimmen der Zeit durchaus eine Oktave höher als notiert gespielt wurden.⁴ Diese Praxis hat mit einiger Sicherheit bei der Intrada des *Banchetto musicale* Anwendung gefunden, da andernfalls die Flöte in Tenorlage kaum zu hören und nicht ihrem Charakter entsprechend eingesetzt gewesen wäre. Interessanterweise entsteht bei Höheroktavierung in Takt 10 eine Quintparallele zwischen Flödt und Viglin, die möglicherweise beim spontanen Musizieren geduldet wurde. Praetorius bestätigt die Praxis der Höheroktavierung im *Syntagma musicum*: »Sonsten kann ein solcher Tenor mit einer Querflöten [...] gar bequem und richtig in Octava superiore, neben allerley andern Instrumenten musiciret und gebraucht werden.«⁵ Weiteres bezüglich der instrumentalen Ausführung des *Banchetto musicale* von Schein bleibt spekulativ. Möglicherweise ging man stillschweigend davon aus, dass die Suiten gewöhnlich von Gamben (oder einem Violinconsort? – siehe unten) musiziert wurden, Abweichungen davon wie bei der Intrada und der Padouana aber trotzdem gängige Praxis waren (Titelblatt: »bevoraus auff Violen zu spielen«). Einige Überlegungen zur Bezeichnung »Violen« scheinen angebracht: Grundsätzlich ist Vorsicht geboten, die Violen vorschnell mit Gamben gleichzusetzen, im Prinzip könnte es sich auch um Instrumente aus der Familie der Viola da braccio handeln. Peter Holman legt dar, wie das Violinconsort gerade aufgrund der Beliebtheit höfischer Tanzmusik im 16. Jahrhundert von Italien ausgehend Verbreitung fand und die *alta capella* mit Schalmei und Pommer als früheste Consortform des 15. Jahrhunderts ablöste.⁶ Praetorius bezeichnet die Violen in *Syntagma musicum II* als Gambeninstrumente und die Violen da bracio [sic] als »Geigen

2 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VIII.

3 Praetorius 1619a, 48.

4 Hadden 2005, 128–130.

5 Praetorius 1619b, 156 f.

6 Holman 2005, 53 f., 59 und 65.

oder Polnische Geigeln«. ⁷ Er liefert allerdings auch das Gegenargument zum Gambenconsort. Diskantgamben galten vielerorts als zu schwach und leise, sie wurden deswegen häufig ersetzt. Praetorius empfiehlt für diesen Fall im *Syntagma musicum III* eine Alt-Tenorgambe. ⁸ Die Tonumfänge in den Suiten von Schein überschreiten gelegentlich den Ambitus der Diskantgambe. Die allermeisten Traktate rechnen mit einer Diskantgambe, deren höchste Saite auf d^2 gestimmt wird. Mit sieben Bündeln wäre also ein a^2 innerhalb der Bündel spielbar, ein Ton, den Schein vereinzelt überschreitet. ⁹ Entweder entschied man sich bei den betreffenden Tänzen gegen das Gambenconsort, man transponierte tiefer, änderte die Saitenstimmung oder es wurde vereinzelt über die Bündel hinaus gespielt. ¹⁰

Instrumentenzuordnungen zu Tänzen oder Stimmen, wie sie zumindest vereinzelt bei Schein vorkommen, existieren im *Terpsichore* von Praetorius nicht. Im Titel des Tenorstimmbuches heißt es: »Allerley Frantzösische Däntze und Lieder [...], Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielt«. ¹¹ Hierbei denkt man vielleicht zunächst an die Tanzmeistergeige, die Pochette. Praetorius gibt uns einen ähnlichen Hinweis im Vorwort, dass »die Melodyen und Arien dieser Däntze [...] von den Frantzösischen Däntzern, und zugleich meistenthelis sehr guten Geigers [*sic*] (auff ihre Sprach Violons genant) oder Lautenisten componiret und gedichtet seyn«. ¹² Es ist auch hier nicht sicher festzustellen, ob es sich bei den Violon, die Praetorius im Vorwort erwähnt, um Gamben handelte. Erst recht bleibt unklar, wie die Musizierpraxis am Braunschweig-Wolfenbüttler Hof ausgesehen hat, zumal Praetorius eine französische Praxis beschreibt. Etliche Jahre später wurde die Fürstenfamilie beim gemeinsamen Musizieren auf Gamben durch den Maler Albert Freyse bildlich festgehalten. ¹³ Da das Repertoire oft gleichermaßen gut auf Violinen und Violon spielbar war und professionelle Musiker oft Instrumente beider Familien beherrschten, muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Instrumente den Umständen entsprechend ausgewählt und ausgetauscht wurden, auch unabhängig von der

7 Praetorius 1619a, 44.

8 Praetorius 1619b, 157.

9 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VII.

10 Ebd.

11 Praetorius (1612) 1929, V.

12 Ebd., XI.

13 Archiv für Kunst und Geschichte Berlin (vgl. Otterstedt 1994, 99).

jeweiligen Betitelung eines Stimmbuches einer Tanzsammlung.¹⁴ Die von Praetorius gelegentlich vorgeschlagenen Transpositionen um eine Quinte nach unten für einige Tänze in *Terpsichore* ließen sich besonders einfach auf Violinen in Quintstimmung umsetzen im Gegensatz zu Gamben in üblicher Quart-Terzstimmung. Die Tänze wären dann problemlos auf der jeweils nächsttieferen Saite spielbar. Hinzu kommt, dass sich unterschiedliche Charaktere von Tänzen vor allem unter Einbezug von gemischten Ensembles angemessen realisieren ließen. Hierfür findet Praetorius englische Vorbilder:

Die Engelländer nennes gar apposité à consortio ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Großspinett / groß-Lyra / Doppelharff / Lautten / Theorben / Bandorn / Penorcon / Zittern / Viol de Gamba einer kleinen DiscantGeig / einer Querflöt oder Blockflöt / bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny [...] mit einander zusammen stimmen.¹⁵

Dies stellt ein erstaunlich großes Ensemble dar und kann als Erweiterung des englischen ›mixed consort‹ verstanden werden, das Praetorius gekannt haben muss.¹⁶ Dabei handelt es sich um das erste gemischte Ensemble mit (beinahe) fester Besetzung in Europa, bestehend aus je drei Melodie- und Zupfinstrumenten unterschiedlicher Klangfarbe (Violine bzw. Diskantgambe, Block- oder Querflöte, Bassgambe und Laute, Cister, Pandora).¹⁷ Der bereits diskutierte Besetzungsvorschlag der Intrada Scheins im *Banchetto musicale* – Zink, Viglin, Flödt, Basso – erinnert zumindest entfernt an dieses *mixed consort*. Peter Holman unterscheidet bezüglich der Besetzung der Tänze der *Terpsichore* zwischen vier- oder fünfstimmigen und sechsstimmigen Tänzen. Erstere stehen im 16. Jahrhundert in Verbindung mit Violinconsorts, letztere wurden eher mit Blasinstrumenten realisiert.¹⁸ Holman schlägt diese Besetzungspraxis auch für die Tänze des *Terpsichore* vor und spricht sich gegen vollkommen freie Zusammenstellungen aus, da vier- und fünfstimmige Tanzsätze am französischen Hof von Violinconsorts gespielt wurden.¹⁹ Auf die französischen Ursprünge der Melodien (und zum Teil weiterer Stimmen) sowie auf die Übermittlung des Repertoires durch den französischen Tanzmeister Anthoine Emeraud ver-

14 Holman 1993, 168.

15 Praetorius 1619b, 5.

16 Zu Praetorius und der englischen Ensemblepraxis vgl. Spohr 2011.

17 Ebd., 172 f.

18 Holman 2011, 152 f.

19 Ebd., 166.

weist Praetorius im Vorwort ausdrücklich.²⁰ Wie dieses Repertoire dann in Wolfenbüttel musiziert wurde, ist wahrscheinlich nicht ermittelbar.

Im Folgenden stelle ich anhand einzelner Tänze Bezüge zur usuellen Musikpraxis her. Zu Tanzmusik dieser Art schreibt Walter Salmen in seinen *Terpsichore* betitelten tanzhistorischen Studien:

Eine nach den Regeln der Kunstmusik ausgeführte Musik wurde vor 1600 nur selten gefordert, denn oft genügte es, wenn ein rhythmisierter Schall (>grand noise<) durch die Spielleute >per solum usum< gemacht wurde, wenn anhand von Modellen die >misura< des Tanzes vorgegeben war. Erst im Verlaufe des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurde für gehobene Ansprüche die Tanzmusik aus dem Bereich der >musica usualis< in den der >musica artificialis< angehoben und damit in den der Fixierung zumindest von mensurierten >tenori< (Antonio Carnazano, 1455²¹), zu denen Begleitstimmen zu extemprieren waren.²²

Auch wenn die Tänze von Schein und Praetorius nicht improvisiert wurden, so sind an ihnen doch Nachwirkungen einer Improvisationspraxis erkennbar. Zunächst zur bereits erwähnten Intrada (Bsp. 1) von Schein: Diese weist mit ihrer gemischten Besetzung deutliche Bezüge zur usuellen Musikpraxis auf. Krickeberg spricht bezüglich der nachfolgenden Paduana von einem »akkordisch gesetztem Gebrauchstanz«. ²³ Dies trifft aber noch deutlicher auf diese Intrada zu.

The image shows a musical score for a piece titled 'Intrada' by Johann Hermann Schein. The score is arranged in four staves, each with a different instrument: Zinck (top), Viglin, Flödt, and Basso (bottom). The Zinck part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Viglin part is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Flödt part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Basso part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of five measures of music, showing a mix of rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Beispiel 1: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 1–5 (Schein 1617/1967, 145–146)

20 Praetorius (1612) 1929, XI.

21 Der Autor des Zitats hat leider zum Nachweis der historischen Termini nur diesen Kurztitel angegeben. Unklar bleibt somit, was genau von Antonio Cornazano übernommen wurde. Vermutlich handelt es sich bei dieser Publikation um das 1455 erschienene Tanztraktat *Libro dell'arte del danzare*, dessen erste Fassung von 1455 nicht erhalten ist. Bekannt ist lediglich die zweite, ergänzte Fassung von 1465 (vgl. Daniels 2016).

22 Salmen 1999, 107.

23 Vorwort von Krickeberg in Schein (1617) 1967, VIII.

Dieser homophone, akkordisch geprägte Tanz folgt einem alten Muster, das hier zu Beginn jedes neuen Abschnitts exponiert wird. Canto und Alt verlaufen in Terzen; der Bass spielt abwechselnd in Unterquinte und Unterterz zum Canto; der Tenor verläuft zum Bass abwechselnd in Oktaven und Quinten. Der Wechsel von Quinte und Terz zwischen den Außenstimmen wird bis Takt 4 durchgehalten. Das gleiche Prinzip findet sich zu Beginn des nächsten Abschnitts von Takt 15 bis 17 wieder (Bsp. 2). Im nächsten Abschnitt dann lässt sich ab dem letzten Viertel von Takt 27 beobachten, dass sich durch Stimmentausch innerhalb des Modells auch ein Wechsel von Oktave und Terz zwischen den Außenstimmen ergeben kann (Bsp. 3): Hier verläuft der Tenor im Wesentlichen in parallelen Sexten zum Canto. In Takt 28 tauschen allerdings Alt und Tenor kurzzeitig ihre Stimmen, was zu einer zweimaligen (aber unauffälligen) Antiparallele zwischen Bass und Alt führt. Zwischen diesen gezeigten Abschnitten gibt es häufige Durchmischungen der beiden Varianten diese Modells.

Beispiel 2: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 15–17 (Schein 1617/1967, 145–146)

Beispiel 3: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Nr. 21 Intrada, T. 27–30 (Schein 1617/1967, 145–146)

Ein akkordischer Satz lässt sich aber noch viel einfacher gestalten. Ein Beispiel liefert die folgenden Galliarde (Bsp. 4) bei Praetorius: Jener homophone Einschub,

der an den Renaissance-Tanz erinnert, stellt in seiner Einfachheit auch bei Praetorius eher die Ausnahme dar. Bei den mit ›Incerti‹ überschriebenen Sätzen ergänzte Praetorius die Mittelstimmen, Melodie und Bass waren gegeben.²⁴ Tänze wurden im 17. Jahrhundert vielfach in dieser Form überliefert, die Mittelstimmen je nach konkreter Ensemblebesetzung hinzugefügt.²⁵

Beispiel 4: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Gaillarde CCXCV. à 4, T. 5–12 (Praetorius 1612/1929, 176)

Es folgen zwei Beispiele von Praetorius, in denen Orgelpunkte dominieren und klangliche Abwechslung eher die Ausnahme bildet. Zunächst zur Volte de Tambour (Bsp. 5, die Quinta Vox liegt zwischen Tenor und Bass): Bass, Quinta Vox und Tenor präsentieren drei Takte ostinat *d-a-d*¹. Die Oberstimmen treten in parallelen Sexten hinzu. Dissonanzen fehlen bis auf wenige Durchgänge gänzlich. Der gesamte erste Abschnitt besteht somit aus purem D-Dur, abgesehen von der V. Stufe in der Kadenz, die ohne Vorhaltsbildung auskommt. Das Beispiel erweckt fast den Eindruck einer notierten Improvisation. Die Bassstimme trägt paukenartige Züge und verweist somit auf den Namenszusatz »Tambour«.

24 Praetorius (1612) 1929, XI.

25 Holman 2011, 157.

Beispiel 5: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Volte du Tambour CXCIX. à 5, T. 1–5 (Praetorius 1612/1929, 111)

Ein ähnliches Bild zeigt sich in der Courrant de Bataglia (Bsp. 6). Den gesamten Tanz über ist in Bass und Quinta Vox die Quinte *d–a* zu hören, ausgenommen ist auch hier die Kadenz. Dissonanzen fehlen vollständig. Der Alt imitiert den Sopran in der Prime im Abstand eines Taktes während des gesamten Tanzes mit Ausnahme der Kadenz. Der Tenor ergänzt die fehlenden Töne, häufig die Terz *fis*¹. Auffällig erscheint dabei, dass diese Terz fast nie verdoppelt wird. Dieser Satz wäre sicherlich mit wenigen Verabredungen so auch improvisierbar. Es ist nicht zu weit gegriffen, eine Traversflöte als passendes Instrument für die höchste Stimme vorzuschlagen, da – wie Hadden anhand von »battaglia passages« zeigt – »flute battle pieces« häufig improvisiert wurden.²⁶ Für die Realisierung mit Blas-

26 Hadden 2005, 122 f.

instrumenten spricht laut Holman auch, dass die oberste Stimme ausnahmslos auf einer Naturtrompete spielbar ist.²⁷

The image displays two systems of musical notation for a piece in 3/8 time, G major. The first system consists of five staves: three treble clefs (Soprano, Alto, Tenor) and two bass clefs (Bassoon, Bass). The second system also consists of five staves with the same clef arrangement. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'acc' (accents).

Beispiel 6: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courrant de Bataglia XLVIII. à 5, T. 1–11 (Praetorius 1612/1929, 48)

Als Beispiel für Variationen über ein Bassmodell dient die nachfolgende Courante. Zu sehen ist ein Ausschnitt eines 16-taktigen Ostinatobasses (Bsp. 7). Über diesem Bass gestaltet Praetorius Variationen. Der Sopran wird als Gerüst beibehalten und diminuiert (Bsp. 8). Ein weiterer Ostinatobass des gleichen Tanzes besteht größtenteils aus fallenden Quinten. Mit Beginn des Quintfalls verlaufen Sopran und Bass wiederum abwechselnd im Abstand von Quinte und Terz zueinander (Bsp. 9).

²⁷ Holman 2011, 159.

Beispiel 7: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 1-5 (Praetorius 1612/1929, 82)

Beispiel 8: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 17-21 (Praetorius 1612/1929, 82)

Beispiel 9: Michael Praetorius, *Terpsichore* (1612), Courante CXXV. à 4, T. 33-40 (Praetorius 1612/1929, 82)

Eindeutige Befunde, inwieweit Tänze gleichen Namens Ähnlichkeiten beispielsweise in der Gestaltung der Bassstimme und somit auch in der Organisation der Mehrstimmigkeit aufweisen, sind schwierig zu erstellen. Einige wenige Tendenzen sind ablesbar. Die Gagliarden bei Schein haben zumindest in den ersten Suiten größere Abschnitte mit gleichen Bässen, sodass sich improvisatorische Modelle auch dort zeigen. Die Passamezzi und Gagliarden bei Praetorius haben auffallend häufig den gleichen Bassbeginn. Das Satzmodell Passamezzo (antico oder moderno) zeigt sich nicht unmittelbar, Erinnerungen daran werden aber häufig geweckt. Vor allem der sehr häufige Schritt I-IV zu Beginn der Tänze und die Verwendung der für das Passamezzo-Modell typischen Stufen geben dazu Anlass, auch wenn die Stufenreihenfolge sich oft anders darstellt. Bei Schein lässt sich der Passamezzo moderno in der Gagliarde der ersten Suite nachweisen.

Nach diesen Beispielen mit Bezügen zur Improvisationspraxis soll nun ein abschließender Blick auf den kühnen Beginn der ersten Suite des *Banchetto musicale* geworfen werden (Bsp. 10). Der anfängliche Terz-Quint-Klang mit erhöhter Terz in der Quinta Vox wird durch die Seitenbewegung vom a^1 zum b^1 im Canto zum Terz-Quint-Sext-Klang mit verminderter Relation zwischen den Oberstimmen (fis^1-b^1). In diesem Klang dissoniert das a im Tenor und löst sich stufenweise zum g auf, zeitgleich steigt die Quinta Vox vom fis^1 zum g^1 . Aufgrund des liegenbleibenden d im Bass wird das g^1 in der Quinta Vox zunächst zur konsonierenden Quarte.

Beispiel 10: Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale* (1617), Paduana aus Suite Nr. 1, T. 1–4 (Schein 1617/1967, 3–4)

Nach Hören dieses ausdrucksstarken Beginns wird man nicht mehr von Gebrauchsmusik, eher von populärer Kunstmusik sprechen. Die geographischen Zuschreibungen einzelner Tänze durch Praetorius sowie Scheins italienische Betti-

telung als *Banchetto musicale* lassen sich nur schwer mit einzelnen satztechnischen Phänomenen assoziieren. Inwiefern Schein und Praetorius den Tänzen einen italienischen, französischen oder sonstigen Anstrich geben wollten, bleibt unklar. Die große Anzahl von Tanzsammlungen weiterer Komponisten wie Christoph Demantius oder Valentin Haußmann stellt einen umfangreichen Fundus von populärer Musik des frühen 17. Jahrhunderts dar, dessen weitere Untersuchung auch vor dem Hintergrund der Entwicklung des frühen Generalbasses, von satztechnischen Verbindungen zum Kantionalsatz sowie der Geschichte der Suite im Allgemeinen lohnt.

Literatur

- Daniels, Véronique (2016), »Cornazano, Antonio« [2000], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21239>
- Hadden, Nancy (2005), »The Renaissance Flute in the Seventeenth Century«, in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, hg. von Jonathan Wainwright und Peter Holman, Aldershot: Ashgate, 113–143.
- Holman, Peter (1993), *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford: Clarendon Press.
- Holman, Peter (2005), »What Did Violin Consorts Play in the Early Sixteenth Century?«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 29, hg. von Dagmar Hoffmann-Axthelm, Winterthur: Amadeus, 53–65.
- Holman, Peter (2011), »Michael Praetorius as a Collector of Dance Music«, in: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 145–166.
- Otterstedt, Annette (1994), *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*, Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Michael (1619a), *Syntagma Musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Praetorius, Michael (1619b), *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Salmen, Walter (1999), *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim: Olms.
- Spohr, Arne (2011), »Michael Praetorius und das englische Consort«, in: *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 167–181.

Musikalien

Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore*, in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 15, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Möseler 1929.

Schein, Johann Hermann (1617), *Banchetto Musicale*, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 9, hg. von Dieter Krickeberg, Kassel: Bärenreiter 1967.

© 2021 Arne Lühke (arne.luethke@hmt-leipzig.de)

Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig

Lühke, Arne (2021), »À 4, à 5, à 6 – und wer spielt was? Zur Organisation instrumentaler Mehrstimmigkeit in Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612) und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617)«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 169–182.
<https://doi.org/10.31751/p.47>

eingereicht / submitted: 11/08/2018

angenommen / accepted: 04/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Sonja Stojak

Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein

Am Beispiel ausgewählter Couranten

ABSTRACT: Im Vorwort zu *Terpsichore* (1612) schreibt Michael Praetorius, die Melodien und Arien dieser »Französischen Tänze« habe ein Tänzer und sehr guter Geiger aus Frankreich zusammengestellt. Zu einigen Tänzen ergänzte Praetorius Bass- und/oder Mittelstimmen, übernahm aber auch vollstimmige Tanzsätze oft unbekannter Autorschaft aus bereits existierenden Sammlungen. Im Gegensatz dazu komponierte Johann Hermann Schein in seiner Sammlung *Banchetto musicale* (1617) die Tanzmelodien selbst. Ausgehend von den analytischen Werkzeugen, mit denen Melodietypen solcher Sammlungen in jüngerer Zeit beschrieben wurden, wird gezeigt, welche Unterschiede sich in der Melodiebildung der beiden Sammlungen erkennen lassen. Mit einem Rekurs auf Hugo Riemann wird zudem ausgeführt, welche analogen melodischen Elemente paarig angeordnete Tänze aufweisen und welche rhythmischen und diastematischen Strategien dabei für Variation sorgen.

In the preface to *Terpsichore* (1612), Michael Praetorius writes that the melodies and arias of these »French dances« were compiled by a dancer and very good violinist from France. Praetorius added the bass and/or middle voices to several dances, but he also adopted fully voiced dance movements of often unknown authorship from already existing collections. In contrast, Johann Hermann Schein in his collection *Banchetto musicale* (1617) composed the dance melodies himself. Starting from the analytical tools with which melody types from such collections have been described in recent years, this article shows the differences in the melodic design of these two collections. Through reference to Hugo Riemann, analogous melodic elements in coupled dance movements and rhythmic and diastematic strategies used for variation are demonstrated.

Schlagworte/Keywords: collection of dance music; comparative analysis; Courante; Johann Hermann Schein; Melodiebildung; melodic design; Michael Praetorius; Tanzsammlung; vergleichende Analyse

Tänze hatten am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nur eine wichtige Funktion im sozialen Leben, sie waren auch für die musikgeschichtliche Entwicklung bedeutsam. Tanzen ließ die Menschen kulturell zusammenwirken, die Tänze waren populär und unterhaltsam, an ihnen konnte man sich als Sänger*in, Tänzer*in oder auch als Spieler*in beteiligen. Schon seit dem 15. Jahr-

hundert hatte man Tänze gesammelt und publiziert. Heute sind diese Sammlungen auch Dokumente damaliger Arten der Unterhaltung und des Alltagslebens, von dem man sonst wenig Kenntnis hat.

Aus der Zeit kurz nach der Wende zum 17. Jahrhundert stammen die Tanzsammlungen *Terpsichore* (1612) von Michael Praetorius (1571–1621) und *Banchetto musicale* (1617) von Johann Hermann Schein (1586–1630). Die Tänze beider Sammlungen weisen verwandte melodische Elemente auf, doch lassen sich zugleich deutliche Unterschiede in der Melodiebildung erkennen. Worin die Ähnlichkeiten und Unterschiede bestehen, soll in dem vorliegenden Beitrag dargestellt werden. Um die Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden dabei ausnahmslos Couranten herangezogen.

Die Melodien aus Praetorius' Tanzsammlung kann man ihrer Herkunft nach in drei Gruppen einteilen. Eine Gruppe besteht aus französischen Tanzmelodien, zu denen Praetorius die Mittelstimmen und eine Bassstimme ergänzte. Bei diesen Tänzen sind Praetorius' Namenskürzel angeführt (MPC: *M* für Michael, *P* für Praetorius und *C* für Creuzburgensis; der Komponist wurde in Creuzburg bei Eisenach geboren). Eine zweite Gruppe bilden Melodien, die mit dem Wort »Incerti« (für »ungewiss« oder »unsicher«) bezeichnet sind. Das Wort gibt in Notensammlungen dieser Zeit gewöhnlich an, dass man sich der Herkunft der entsprechenden Musik nicht sicher ist. Bei diesen Tänzen waren die Außenstimmen (Cantus und Bassus) gegeben und Praetorius ergänzte lediglich die Mittelstimmen. Die dritte Gruppe von vollstimmig übernommenen Musiksätzen trägt als Bezeichnung die Namenskürzel ihres Komponisten Pierre-Françisque Caroubel (F. C.). Im Unterschied zu dieser vielfältigen Herkunft der Stimmen in Praetorius' *Terpsichore* hat Johann Hermann Schein alle Stimmen der Tänze aus dem *Banchetto musicale* selbst komponiert.

Beschreibungen und Analysen typischer Melodiebildungen in der Renaissance findet man in fast jedem Kontrapunktlehrbuch. Diese beziehen sich bekanntlich vornehmlich auf Vokalmusik. Zu den Melodien der Jahre nach 1600 fehlen solche Analysen weitgehend, insbesondere zur instrumentalen Umgangsmusik. Obwohl die Instrumentalmusik zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch stark an das gesungene Wort gebunden war, hatte sie schon vielfältige Formen wie Präludien oder Intabulierungen von polyphonen Liedsätzen hervorgebracht. Sie entwickelte sich aus der Tanzmusik und ihre Emanzipation als eigenständige Kunstform erfolgte erst im 16. Jahrhundert. Mit der Selbstständigkeit der Instrumentalmusik entwickelten sich u. a. Generalbasspraxis und -theorie, Außenstimmenmodelle und die Figurenlehre.

Rekurriert wird für allgemeine und typische Eigenarten der Melodiebildung in der Renaissance in der vorliegenden Studie auf das Lehrbuch »Der vokale Kontrapunkt« (*Vokalni kontrapunkt*, 1990) des serbischen Musiktheoretikers Vlastimir Peričić. Dieser führt folgende Beobachtungen zu dem Thema an und lässt ihnen pädagogische Empfehlungen folgen:

Bei der Analyse von Intervallbewegungen innerhalb von Melodien ist zunächst zu bemerken, dass eine stufenweise Bewegung vorherrscht (»Das Intervall der Sekunde ist die Königin der Melodie!«), gleichwohl ist sie von Sprüngen durchsetzt, ohne die die Melodie arm und nicht expressiv genug wäre. [...] in den meisten Fällen wenden sich die Melodien nach dem Sprung bald in die entgegengesetzte Richtung, sodass die Melodie zumindest teilweise die übersprungenen Töne einschließt. [...] Dies ist notwendig, um eine ausgewogene Melodie zu erreichen.¹

In den allermeisten Fällen sind die Melodien in Praetorius' und in Scheins Sammlungen die Oberstimmen der mehrstimmigen Sätze. Sie orientieren sich an dem aus der Renaissance übernommenen und von Peričić beschriebenen Leitbild vornehmlich stufenweiser Bewegung. So weist Beispiel 2 sogar ausschließlich stufenweise Bewegungen auf. Wo aber ein Sprung auftaucht, erfolgt dieser gewöhnlich in eine andere Richtung als der oder die vorherigen Schritte, wobei die Melodie danach in den meisten Fällen stufenweise in die entgegengesetzte Richtung verläuft und damit die Lücke in der Skala sukzessive auffüllt (Bsp. 4).



Beispiel 1: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 3, Courante, T. 1–4

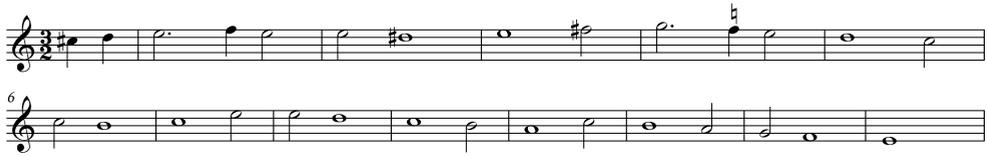


Beispiel 2: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 6, Courante, T. 1–3



Beispiel 3: Praetorius, *Terpsichore*, LXV à 5 MPC, Courante, T. 1–12

1 Peričić 1990, 16 f. Übersetzung der Verfasserin.



Beispiel 4: Praetorius, *Terpsichore*, LXXXVII à 5 MPC, Courante, T. 1–13

Dass der Sprung im siebten Takt von Beispiel 4 (c^2-e^2) die Richtung des vorausgegangenen Schrittes beibehält, ist dem ›toten Intervall‹ zwischen den Melodieabschnitten geschuldet. Umgekehrt schlägt auch der dem Sprung b^1-f^2 im vierten Takt von Beispiel 3 folgende Schritt f^2-g^2 keine andere Richtung ein, jedoch kann g^2 hier als bloße Verzierungsnote, eine obere Wechselnote, gelten. Von melodischen Sequenzen, wie sie in Scheins und Praetorius' Melodien nicht selten auch kleinräumig auftreten – so in den Beispielen 1 (Takt 3) und 3 (die letzten vier Takte) –, wird in Lehren zum vokalen Kontrapunkt gewöhnlich abgeraten (siehe unten). Beispiel 4 zeigt außerdem, dass der Tonvorrat der Tänze (hier mit dis^2) erweitert sein kann gegenüber dem, was der strenge Kontrapunkt gestattete, selbst wenn dabei chromatische Intervallfolgen entstehen (Bsp. 4, T. 1–2: $f^2-e^2-dis^2$). Mit dem f^2 bezieht die Melodie hier einen Ton ein, der wiederum nur als Wechselnote gilt, die chromatische Intervallfolge stellt daher ein eher beiläufiges Phänomen dar. Waren solche Bildungen vormals nicht schriftlich fixiert, sondern Teil der Aufführungspraxis (*musica ficta*), so werden sie nunmehr Bestandteil des Textes.

Ein wesentlicher Unterschied zu in der Renaissance üblichen Melodiebildungen zeigt sich dort, wo zwei oder sogar drei Sprünge nacheinander in gleiche Richtung entstehen. Bei Schein ist dies sehr selten der Fall (Bsp. 5), bei Praetorius tauchen solche Sprungfolgen jedoch öfter auf, sodass seine Melodien deutlich von dem abweichen, was Diether de la Motte als eine für das mittlere 17. Jahrhundert typische vokale Melodiebildung bei Komponisten aus dem lutherischen Umfeld herausgearbeitet hat.² Die Melodien von Praetorius' Sammlung zeigen das Phänomen meist innerhalb einer Melodiebewegung (Bsp. 6) oder als Abschluss direkt nach einer Klausel (Bsp. 7), wobei die Sprungfolge jeweils aus Dreiklangstönen gebildet ist und als Bestätigung des Endes eines Melodieabschnitts fungiert. Dieses für vokale Stücke derselben Zeit, aber auch für instrumentale Stücke der vor-

² La Motte 1999, 17, 19.

angehenden Jahrzehnte eher ungewöhnliche Phänomen könnte man als Vorläufer von später üblichen barocken Melodiebewegungen betrachten, welche demzufolge von Instrumentalmusik und insbesondere von Tänzen der Jahre unmittelbar nach 1600 ihren Ausgang genommen hätten. Zugleich standen so aufgebaute melodische Gestaltungen vermutlich in Korrelation zu bestimmten normierten Tanzfiguren, die heute im Detail nicht mehr rekonstruierbar sind.



Beispiel 5: Schein, *Banchetto musicale*, Suite 1, Courante, T. 1–4



Beispiel 6: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–7



Beispiel 7: Praetorius, *Terpsichore*, LXXX à 5, Courante, T. 1–8

Dass Tonwiederholungen in beiden Sammlungen nicht selten vorkommen, ist ebenfalls ein Unterschied zur vokalen Melodiebildung der Renaissance. Bei Schein dienen Tonwiederholungen unter anderem dazu, eine Melodie mit einem charakteristischen rhythmischen Motiv zu beginnen, welches signalartig das gesamte Stück über wiederkehrt (Bsp. 8 und 9). Bei Praetorius scheint die Tonwiederholung meist ohne motivischen Wiedererkennungseffekt eingesetzt zu werden und sich eher den Bewegungsarten der Tänze zu verdanken, die auf bestimmten Zeiten einen Impuls benötigen, der leicht durch Teilung eines längeren Wertes zu realisieren ist (Bsp. 10 und 11). Solche Tonwiederholungen weisen auf Claudio Monteverdis *stile concitato* voraus, wo sie eine kämpferische Haltung und Agitationsbereitschaft darstellen. Manche Tonwiederholungen der angeführten Beispiele entstehen aber lediglich über ›tote Intervalle‹ (wie im zweiten Takt von Beispiel 9 und im sechsten Takt von Beispiel 10) oder durch Antizipation (wie im vierten und sechsten Takt von Beispiel 11).



Beispiel 8: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 5, Courante, T. 1–4



Beispiel 9: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Courante, T. 1–4



Beispiel 10: Praetorius, *Terpsichore*, LXXXIV à 5, Courante, T. 1–9



Beispiel 11: Praetorius, *Terpsichore*, LXVI à 5, Courante, T. 1–8

Ein weiterer Aspekt der Melodiebildung betrifft den Tonumfang der Melodien und die Frage, wie die höchsten und tiefsten Töne in Bezug zur Finalis gelagert sind. Bei Schein übersteigt der Umfang der Melodien selten eine Oktave, er bleibt im Gegenteil oft deutlich darunter und erreicht nur den Rahmen einer Sexte oder einer Quinte über der jeweiligen Finalis (Bsp. 8 und 9), womit auf diese Melodien die Beschreibung passt, die La Motte vokalen Melodien Johann Crügers (1598–1662) zukommen ließ.³ Bei Praetorius sind die Umfänge wesentlich größer, in besonderen Fällen umfassen sie sogar eine Duodezime oder eine Doppeloktave plus Sekunde (Bsp. 12 und 13). Wollte man diese Beobachtung für die Beschreibung einer historischen Entwicklung hin zu größerem Melodieumfang nutzen, so könnten die Publikationsjahre der beiden Sammlungen nicht als Argument dienen – Praetorius’ Sammlung entstand fünf Jahre früher als die Scheins. Auch eine Einteilung in Generationen würde den Sachverhalt nicht veranschaulichen, denn Praetorius war 15 Jahre älter als Schein. Möglich ist, dass es sich um regionale Unterschiede des musikalischen Geschmacks handelt. Zwar war Wolfenbüttel, wo Praetorius wirkte, nicht allzu weit von Scheins Tätigkeitsfeld Leipzig entfernt und

3 Ebd., 11.

gehörte zum gleichen Sprachraum, doch dürfte der Hof, an welchem Praetorius tätig war, ihn mit anderer Musik bekannt gemacht haben, als sie Schein in Leipzig begegnete, einer Stadt der Kaufleute, an der es keinen Hof gab. Hinzu kommt, dass die Komponisten mit einer bestimmten instrumentalen Besetzung rechnen konnten. Auf einer Violine, von der Praetorius in seinem langen Vorwort spricht, waren über eine Oktave hinausgehende Tonumfänge leichter zu realisieren als auf manchen Blasinstrumenten. Bereits in wahrscheinlich für Instrumente gedachter Musik des 16. Jahrhunderts, beispielsweise in Orlando di Lasso's *Cantiones duarum vocum sine textu* (1577), sind die Tonumfänge meist größer als in zeitgleich entstandener Vokalmusik desselben Komponisten und es kommen wesentlich mehr kleine Notenwerte und höhere Schlüsselungen vor, sodass sich jedenfalls bezüglich des Tonumfangs und der Notenwerte keine erheblichen Unterschiede zwischen Praetorius und seinen Vorläufern zeigen.



Beispiel 12: Praetorius, *Terpsichore*, LXXX à 5, Incerti, Courante, T. 17–20



Beispiel 13: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–12

Ein weiterer Aspekt der Melodiebildung, dem sich Lehren zur Vokalpolyphonie der Renaissance gewöhnlich widmen, sind melodische Sequenzen. Die entsprechenden Lehrbücher, für Nachahmungen geistlich-vokalpolyphoner Schreibweisen formuliert, verlangen meist, dass sie zu vermeiden seien. »Es gibt keine Wiederholung von melodischen Wendungen, weder auf der gleichen noch auf einer anderen Stufe – also, es gibt keine Sequenzen.«⁴ Freilich lassen sich sogar stark ausgeweitete Sequenzen durchaus in vokalpolyphoner Musik finden, doch sind sie meist motiviert durch einen besonderen Text (z. B. »Amen«). Solche Wiederholungen von Melodiefiguren können als Madrigalisten beschrieben werden,

4 Peričić 1990, 19. Übersetzung der Verfasserin.

aufgrund der vertonten Worte erhalten sie gewissermaßen eine Lizenz. Bei Schein tauchen Sequenzen aber als wesentliches Strukturelement der Melodik auf, sie wirken weder als formale Ausnahme noch als Übersteigerung. In Beispiel 14 wird ein in sich bereits sequenziert erscheinendes eintaktiges Motiv zweimal vollständig und einmal als unvollständige Variante wiederholt, und so besteht der Abschnitt zwischen den Doppelstrichen praktisch aus nichts anderem als der Sequenz. In einem Satz von Praetorius wird das Modell noch öfter wiederholt (Bsp. 15). Für die Sequenzen sowohl bei Schein als auch bei Praetorius ist typisch, dass sich von einem zum nächsten Glied Sekundschritte abwärts ergeben. Dabei wird die melodische Sequenzstruktur bei beiden Komponisten nicht durch die Beziehung zwischen den Außenstimmen harmonisch unterstützt. Wie die Ziffern über der Bassstimme anzeigen, variiert die Intervallrelation der Außenstimmen, wobei eher unregelmäßig zwischen der Melodie unterlegten Quinten, Oktaven und Terzen gewechselt wird. Bei den Sequenzen beider Komponisten handelt es sich, anders als in der Musik seit dem späteren 17. Jahrhundert, also meist um lediglich melodische Sequenzen.⁵

The image shows a musical score for five voices: Canto, Quinta, Alto, Tenore, and Basso. The music is in 4/4 time and features a sequence of notes. The sequence is labeled 'Motiv', '1. Wiederholung', and '2. Wiederholung'. The Bass staff includes interval numbers: 5, 5, 8, 8, 8, 5.

Beispiel 14: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 1, Courante, T. 5–8

5 Menke 2017, 112–135. Menke spricht von der »Omnipräsenz von Sequenzen in barocker Musik« (112); er führt ausschließlich melodische-harmonische Sequenzen an.

Motiv 1. Wiederholung 2. Wiederholung 3. Wiederholung

7 4. Wiederholung 1.

3 8 3 5

5 5 1.

Beispiel 15: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 13–22

Als Regel für Melodiebildungen der Renaissance gilt, dass auf kürzere Noten auf schwereren Zeiten nur dann längere Noten auf leichteren Zeiten folgen sollten, wenn die längere Note eine Synkope darstellt. Umgekehrt formuliert: Kommen längere und kürzere Noten vor, so stehen die kürzeren gewöhnlich auf leichteren Zeiten. Sowohl Schein als auch Praetorius folgen diesem Usus. Gleichwohl ist ein abweichender Gebrauch bei beiden Komponisten gelegentlich zu finden, und zwar vor allem in Dreiermetren, oft als eine Art Ankündigung eines Schlusses mit einer Sopran- oder Tenorklausel (Bsp. 17–19). Die Sopranklausel wird aber nicht immer synkopiert, was für homophone Sätze der Zeit, seien sie vokal oder instrumental, typisch zu sein scheint.⁶ (Ausnahme ist Beispiel 18, da es sich in Takt

6 Vgl. Daniel 2017, 365: »Zahllose Sätze speisen sich ausschließlich aus Konsonanzen oder streuen nur höchst vereinzelt Dissonanzen ein.« Bei Lucas Osiander bleibe insgesamt »gesehen die Anzahl der von ihm verwendeten Dissonanzen ausgesprochen gering«.

6 nicht um eine Sopranklausel handelt und die Herkunft von der synkopierten Bildung sich in den Takten 13 und 14 noch erkennen lässt.)

Auch außerhalb von Schlüssen tritt das Phänomen kürzerer Werte auf schwereren Zeiten auf, so in Nummer 76 von Praetorius (Bsp. 20). Hier handelt es sich um den zweiten Abschnitt des Tanzes, in dem ein kontrastierender Charakter präsentiert werden soll. Die Figuration auf schwereren Zeiten stellt indes ein auch für Praetorius ungewöhnliches Phänomen dar. Der Komponist experimentierte in *Terpsichore* mit der Zuteilung von Melodieelementen zu Zeiten des Taktes bzw. der Mensur. Er erläutert im Vorwort, »wie diese Däntze müssen tactiret und mensuriret werden.«⁷ Einzelne Melodien passt er durch »Strichlin« unterschiedlicher Länge in Takte ein und kommt dabei zu Ergebnissen, die oftmals die gewöhnliche Ordnung langer und kurzer Töne vernachlässigen. Dass es bei Praetorius »nicht eine Äußerung [gibt], mit der er erklärt, warum eine gegebene Melodie [...] besser oder schlechter in das eine oder andere mensurale Gefüge passt«, ⁸ hängt mit der Flexibilität zusammen, mit der manche seiner Melodien auf die Zeiten der Mensuren verteilt sind.



Beispiel 16: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Courante, T. 1–4



Beispiel 17: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 3, Courante, T. 1–4



Beispiel 18: Praetorius, *Terpsichore*, LXV à 5, Courante, T. 1–16

7 Praetorius 1612, XI.

8 Petersen 2010, 197.

Beispiel 19: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVII à 5, Courante, T. 1–12Beispiel 20: Praetorius, *Terpsichore*, LXXVI à 5, Courante, T. 7–10

Für Erstaunen hat auch Scheins Einpassung von melodischen Verläufen in Mensuren gesorgt. Im 1902 erschienenen ersten Band seiner Kompositionslehre, die eine Melodielehre umfasst, bringt Hugo Riemann mehrfach Notenbeispiele aus Scheins *Banchetto musicale*, der im Jahr zuvor von seinem damaligen Leipziger Kollegen Arthur Prüfer als erster Band einer Gesamtausgabe publiziert worden war (Bsp. 21).

Riemann phrasiert das Beispiel ungewöhnlich sparsam – eine ins Detail gehende Phrasierung wäre zumindest bei der Allemande mit ihren kurzen Werten auf die Eins sowie bei der Tripla, die Riemann in Großtakte einteilt, umständlich gewesen, und auch die Unterlegung metrischer Ziffern bei der Padouana bereitete ersichtlich Schwierigkeiten. Das Beispiel solle »weder zur Nachahmung empfohlen, noch über die versuchte Analyse durch die Bezeichnung hinaus besprochen werden, sondern nur Zeugnis ablegen, welche Probleme sich schon die deutschen Instrumentalkomponisten um 1617 stellten.«⁹ Tatsächlich scheinen nicht ihre rhythmisch-metrischen, sondern gerade die Eigenschaften, die Scheins und Praetorius' Tänze zu populärer und unterhaltsamer Musik machten, von späterer Musik adaptiert worden zu sein; dazu gehörten vor allem die Sequenzen, die Dreiklangsbrechungen und die Tonwiederholungen.

9 Riemann 1902, 161.

1. Babouana.

2. Gagliarba.

3. Courente.

4. Allemande.

5. Tripla.

Detailed description: The image shows five musical pieces from a suite. Each piece is written on a single staff in treble clef. Piece 1, 'Babouana', has two lines of notation with measures 4 and 8-4. Piece 2, 'Gagliarba', has two lines with measures 2 and 4. Piece 3, 'Courente', has three lines with measures 8 and 2. Piece 4, 'Allemande', has three lines with measures 4, 4a, 6, 8, and 8a. Piece 5, 'Tripla', has three lines with measures 2, 4, 4a, 6, 8, and 8a. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Beispiel 21: Schein, *Banchetto musicale*, Satzanfänge der Suite Nr. 15 (Riemann 1902, 160 f.)

Literatur

- Daniel, Thomas (2017), *Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- La Motte, Diether de (1999), *Musik formen. Phantasie, Einfall, Originalität. Ins Ohr springend, für Aufmerksame, hineinversteckt*, Augsburg: Wißner.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Peričić, Vlastimir (1990), *Vokalni kontrapunkt*, Belgrad: Zavod za udžbenike.
- Petersen, Peter (2010), *Musik und Rhythmus*, Mainz: Schott.
- Riemann, Hugo (1902), *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin: Spemann.

Musikalien

- Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore*, bearbeitet von Günther Oberst (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 15, hg. von Friedrich Blume), Wolfenbüttel: Mösseler 1929.
- Schein, Johann Hermann (1617), *Banchetto musicale* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 9, hg. von Dieter Krickeberg), Kassel: Bärenreiter 1967.

© 2021 Sonja Stojak (sonja.kokovic@gmail.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Stojak, Sonja (2021), »Typen der Melodiebildung in den Tanzsammlungen von Michael Praetorius und Johann Hermann Schein. Am Beispiel ausgewählter Couranten«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 183–195. <https://doi.org/10.31751/p.48>

eingereicht / submitted: 01/09/2018

angenommen / accepted: 20/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Daniel Serrano

»Tritt oder Passus«

Rhythmisch-metrische Modelle in Tänzen aus Michael Praetorius' *Terpsichore* und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale*

ABSTRACT: Michael Praetorius' *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta* (1612) präsentiert sich als Sammlung von Tänzen, aus der von Ausführenden verschiedene Stücke zusammengestellt werden können, um daraus eine Tanzfolge zu bilden. Das *Banchetto musicale* (1617) von Johann Hermann Schein hingegen gliedert sich in zwanzig Tanzfolgen mit zusätzlicher Intrada und Padouana. Drei gleiche Arten von Tänzen lassen sich sowohl in *Terpsichore* als auch im *Banchetto musicale* beobachten: *Pavane de Spaigne*, Gaillarde und Courante bzw. Padouana, Gagliarda und Courente. Der Gegenüberstellung dieser einmal französisch, einmal italienisch bezeichneten Tänze in den beiden Sammlungen ist diese Untersuchung gewidmet.

Michael Praetorius's *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta* (1612) takes the form of a collection of dances from which different pieces can be selected by performers to form a set of dances. The *Banchetto musicale* (1617) by Johann Hermann Schein, in contrast, is divided into twenty sequences of dances, with an additional Intrada and Padouana. The same three types of dances can be observed in both *Terpsichore* and *Banchetto musicale*: *Pavane de Spaigne*, Gaillarde, and Courante, and Padouana, Gagliarda, and Courente respectively. The focus of this study is the comparison of these dances designated in the two collections in French and Italian respectively.

Schlagnworte/Keywords: Banchetto musicale; early Baroque dances; frühbarocke Tänze; Johann Hermann Schein; Michael Praetorius; rhythmical-metrical models; rhythmisch-metrische Modelle; Terpsichore

»Reficit enim ac reparat animos Varietas [...]: inquit Quintilianus.«¹

Michael Praetorius' *Terpsichore* wurde 1612 in Wolfenbüttel gedruckt, das *Banchetto musicale* Johann Hermann Scheins erschien 1617 – fünf Jahre später – in Leipzig. Obwohl beide Tanzsammlungen also im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sind, weisen sie einen signifikanten Unterschied in der Bil-

1 »Abwechslung erquicket und entspannt den Geist [...]: sagt Quintilian.« (Praetorius 1612, VIII)

derung der Tanzfolgen auf. Nach der *Terpsichore* darf eine Tanzfolge frei gebildet werden, den Interpret*innen wird sowohl die Auswahl bestimmter Tänze als auch deren Reihung überlassen. Doch war diese Art von Organisation damals bereits etwas ›altmodisch‹: »Composers were beginning to move to a new model where they provided ready-made sequences – or suites, as they eventually became known. [...] They are first found in German ensemble collections from the first decade of the seventeenth century.«² Nach diesem neuen Prinzip sind die Tanzfolgen des *Banchetto musicale* gebildet, sie sind bereits festgelegt. Ein weiterer Unterschied zwischen den in den Sammlungen enthaltenen Tänzen besteht in ihren unterschiedlichen Bezeichnungen, die auf unterschiedliche Ausprägungen eines Typus hinweisen.

In *Terpsichore* sind Tänze wie Branles und Pavanen enthalten, die das ›Standardrepertoire‹ der französischen und italienischen Tanzkultur zu Beginn des 16. Jahrhunderts bildeten,³ sowie Couranten, Gaillarden und Volten, die zu den damals neuen Tänzen gehörten.⁴ Darunter stellen die Couranten mit 162 Exemplaren die mit Abstand umfangreichste Gruppe dar. Dies mag an der großen Beliebtheit dieses Tanzes liegen, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Darüber berichtet Marin Mersenne: »La Courante est la plus frequente de toutes les dances pratiquées en France.«⁵ Jede der zwanzig Tanzfolgen des *Banchetto musicale* besteht aus der Reihenfolge Padouana–Gagliarda–Courente–Allemande. Hinzu kommen in dieser Sammlung, wie bereits erwähnt, eine Intrada und eine (zusätzliche) Padouana, die vermutlich keiner Tanzfolge angehören. Neben Überlegungen zu den verschiedenen Arten sowie zur Herkunft der Tänze, die in die beiden Sammlungen integriert wurden, nimmt in der folgenden Untersuchung die Gegenüberstellung dreier gleicher Arten von Tänzen eine zentrale Position ein. Für die Identifizierung rhythmisch-metrischer Modelle wurden aus jeder Sammlung jeweils zwanzig Couranten/Courenten, zwanzig Gaillarden/Gagliarden sowie zwei Pavanen de Spaigne – lediglich zwei sind in *Terpsichore* enthalten – bzw. zwanzig Padouanen untersucht. Hierbei wurden insbesondere die am Beginn stehenden rhythmischen Folgen jedes Tanzes beachtet, da sie in der Regel den Charakter des Stückes prägen und dieses als Ganzes durchziehen. Augmen-

2 Holman 2012, 48.

3 »Das Repertoire war jedoch vorerst noch auf relativ wenige Tänze wie Bassedanse, Branle, Pavane und Saltarello beschränkt.« (Lutz 2016)

4 Vgl. ebd.

5 Mersenne 1636, 165; zitiert nach Glück 2016.

tierte bzw. diminuierte Notenwerte (z. B. die rhythmischen Folgen \downarrow , $\downarrow\downarrow$ und \downarrow , $\downarrow\downarrow$) werden bei dieser Untersuchung als äquivalent betrachtet und beeinflussen daher nicht das Ergebnis der Auswertung der Rhythmen. Diesbezüglich schreibt Praetorius im Vorwort zu *Terpsichore* über die Courante: »Ich habe sie aber bald mit schwartzen / bald mit weissen Noten ohn unterscheid gesetzt / und stehet eim jeden frey / wie er sie tactiren oder tractiren wolle.«⁶ Die Taktart, das Vorhandensein eines Auftaktes, die Anzahl der Reprisen⁷ sowie ihre Länge in modernen Takten stellen weitere wesentliche Aspekte der Untersuchung dar.

Courante bzw. Courente

Bei der Courante handelt es sich üblicherweise um eine in ungeradem Takt mit Auftakt notierte Tanzart. Anfangs war die Anzahl von Reprisen variabel, doch begann sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts die zweiteilige Form endgültig durchzusetzen.⁸ Michael Praetorius bietet im dritten Band seines *Syntagma Musicum* eine kurze Definition: »Couranten haben den Namen à Currendo oder Cursitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff und nieder / gleich als mit lauffen im Tanzen gebraucht werden.«⁹ Praetorius bezieht sich hier eher auf den Charakter des Tanzes und die Etymologie seiner Bezeichnung, während auf konkretere Fragen über das Metrum und den Rhythmus kaum eingegangen wird.¹⁰ Nach der Untersuchung sämtlicher Courenten aus Scheins *Banchetto musicale* und zwanzig der insgesamt 162 Couranten aus Praetorius' *Terpsichore* erweist sich, dass zwei rhythmische Folgen am Beginn dieses Tanzes besonders häufig vorkommen, nämlich die Folge punktierte Halbe–Viertel–Halbe

6 Praetorius 1612, XIII. Siehe den 7. Abschnitt im Vorwort von *Terpsichore* »Mit was vor Noten diese Däntze geschrieben werden.« (Ebd.)

7 Der Terminus findet sich bei Praetorius im Lateinischen als »Repetitiones« (1619, 26) sowie bei Glück (2016) im Deutschen für wiederholte Abschnitte.

8 Vgl. Glück 2016. Die Autorin bezieht sich auf die musikalischen Charakteristika der »frühen Courante«.

9 Praetorius 1619, 25. Offenbar gibt es etliche Druckfehler in der Erstausgabe des dritten Bandes des *Syntagma Musicum*: Die Seitenzahlen 25 und 26 erscheinen zweimal, 22 und 23 sind nicht vorhanden und 24 wurde unrichtig platziert. Insgesamt sind an dieser Stelle drei Seiten unkorrekt nummeriert. Das Zitat findet sich auf der tatsächlichen Seite 25.

10 Weitere Tanzarten werden im dritten Band des *Syntagma Musicum* weitaus ausführlicher beschrieben als die Courante, so etwa die Gaillarde oder Pavane.

bzw. punktiertes Viertel–Achtel–Viertel (Bsp. 1 und 2, rot gekennzeichnet) sowie die Folge Ganze–Halbe bzw. Halbe–Viertel (Bsp. 1 und 2, blau gekennzeichnet).

Beispiel 1: Praetorius, *Terpsichore*, Courante LXVIII à 5, T. 1–3

Beispiel 2: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 6, Courente à 5, T. 1–2

Die beiden am häufigsten vorkommenden rhythmischen Folgen werden sowohl zugleich als auch einzeln präsentiert, woraus sich ableiten lässt, dass die Folge Ganze–Halbe bzw. Halbe–Viertel eine rhythmische ›Urform‹ dieser Tanzart bilden dürfte, wobei der jeweils längere Notenwert in punktierte Halbe+Viertel bzw. punktiertes Viertel+Achtel aufgespalten werden kann.¹¹ Hinsichtlich der Taktart schreiben sowohl Schein als auch Praetorius diesen Tanz in unterschiedlichen Arten der *proportio sesquialtera*: Während sämtliche Courenten des *Banchetto musicale* im 6/4-Takt notiert werden, steht die Mehrzahl der Couranten der *Terp-*

¹¹ Vgl. Glück 2016.

sichore im 3/2-Takt. Sie beinhalten in der Regel zwei oder drei Reprisen unterschiedlicher Länge. Bei Praetorius überwiegen die zweiteiligen Couranten, während bei Schein keine klare Bevorzugung eines bestimmten Formmodells zu erkennen ist. Diese Tanzart wurde üblicherweise mit einem Auftakt versehen – »auftaktige Couranten« sind insbesondere häufig in *Terpsichore* anzutreffen –, doch ist dieses Charakteristikum beim *Banchetto musicale* weniger konsequent ausgeprägt, immerhin acht der zwanzig vorhandenen Courenten bleiben ohne Auftakt.

Gaillarde bzw. Gagliarda

Französische Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts beschreiben diese Tanzart, die als Nachtanz zur Pavane dient,¹² zumeist als im Dreiertakt stehend und unterscheiden sie von ihrer in Italien zusätzlich bekannten zweiertaktigen Variante vor allem durch die Schritttechnik.¹³ Diese Unterschiede samt einer im Vergleich zu den Couranten ausführlicheren Beschreibung der Charakteristika des Tanzes – auch Metrum und Rhythmus betreffend – werden im dritten Band des *Syntagma Musicum* behandelt:

Galliarda Italicé Gagliarda. est strenuitas, fortitudo, vigor, in Französischer Sprach Gaillard oder Gaillardise, und heist eine gerade Geschwindigkeit. Also / wenn ich einen wol proportionirten geraden Menschen nennen wil / so sage ich von ihm / c'est un homme bien gaillard.

Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit unnd guter Disposition mehr / als andere Tänze muß verrichtet werden / als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.

Es wird aber der Gaillard ad tactum in aequalem, & Trochaicum mensurirt, hat auch / wie der Pavan 3. repetiones, deren jede 4. 8. oder 12. tact / weniger aber oder mehr nicht haben muß. Die Italiäner nennens in gemein Saltarelli, do bißweilen amorousische Texte darunter gesezt seyn / welche sie in Mascaraden selbst singen / und zugleich tanzen / ob gleich keine Instrumenta darbey vorhanden.¹⁴

Unter den zwanzig untersuchten Gaillarden von insgesamt 23 in Praetorius' *Terpsichore* tauchen zwei unterschiedliche Namensanhänge auf: »Gaillarde de Monsieur Wustrow« und »Gaillarde de la guerre«. Während die restlichen Gaillarden

12 Vgl. Menke 2015, 271.

13 Lutz 2016.

14 Praetorius 1619, 24. In der Erstausgabe als 26 angezeigt.

Praetorius' und Scheins im 3/2-Takt stehen, zeichnet sich letztere durch den zwei-
teiligen Takt aus (Bsp. 3).

The image displays a musical score for a piece in 3/2 time, divided into two systems. The first system consists of five staves: four staves for instruments (two treble clefs, one alto clef, one bass clef) and one staff for a vocal line. The second system consists of five staves: four staves for instruments (two treble clefs, one alto clef, one bass clef) and one staff for a vocal line. The score is written in a 3/2 time signature and features a two-part structure, indicated by a double bar line with repeat dots. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Beispiel 3: Praetorius, *Terpsichore, Galliarde*¹⁵ de la guerre CCXC à 5, T. 1–14

Die rhythmische Folge Halbe–Halbe–Halbe ist am Beginn dieses Tanzes bei den
Gaillardens bzw. Gagliardens beider Komponisten am häufigsten anzutreffen
(Bsp. 4 und 5, grüner Rahmen).

15 In Friedrich Blumes Edition von *Terpsichore* aus dem Jahr 1929 wurde die von Michael Praetorius
verwendete Bezeichnung ›Gaillarde‹ durch ›Galliarde‹ ersetzt.

Beispiel 4: Praetorius, *Terpsichore*, Gaillarde CCLXXXIV à 5, T. 1–3

Beispiel 5: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 4, Gagliarda à 5, T. 1–3

In diesen Tänzen bilden jeweils sechs Semibreven eine musikalische Einheit, die rhythmisch mit dem Grundschrift der Gaillarde (*cinq pas*) konform geht. Die zweite Takthälfte bekommt durch die punktierte Note, die auch durch eine Pause ersetzt werden kann, einen abschlussartigen Charakter.¹⁶

So hatte Thoinot Arbeau 1589 das ›rhythmische Modell‹ der Gaillarde erklärt.¹⁷ Nun bilden bei Praetorius und Schein jeweils sechs Halbe eine solche musikalische Einheit, und was von Arbeau als »zweite Takthälfte« bezeichnet wurde, entspricht hier dem jeweils zweiten Takt. Ebenso wird häufig die punktierte Note bzw. die längere Note mit folgender Pause, von der Arbeau spricht, durch eine ganze Note

¹⁶ Die beobachtbaren Eigenheiten der beiden Gaillardens stimmen weitgehend mit dem überein, was Lutz (2016) als Hauptmerkmale dieses Tanzes anführt.

¹⁷ Vgl. Arbeau 1596 [1589].

im zweiten Takt ersetzt (Bsp. 4 und 5, oranger Rahmen), sodass das fünfschrittige Schema innerhalb der ersten beiden Takte gewährleistet ist.¹⁸ Diese Tanzart wird sowohl in *Terpsichore* als auch im *Banchetto musicale* im 3/2-Takt bzw. als *proportio sesquialtera* notiert, abgesehen von der bereits erwähnten »Gaillarde de la guerre«, die in der *proportio dupla* erscheint. Wie erwähnt, beinhaltet die Form dieser Tanzart in den meisten Fällen drei Reprisen, wobei zuweilen auch zweiteilige Gaillarden bzw. Gagliarden anzutreffen sind.¹⁹ Die Reprisen können unterschiedliche Längen aufweisen, jedoch überwiegen sowohl bei Praetorius als auch bei Schein die aus acht Takten bestehenden. Allgemein lässt sich feststellen, dass ein Auftakt kein fixer Bestandteil der beschriebenen Tanzart ist, gleichwohl finden sich zwei »auf-taktige Gaillarden« in *Terpsichore*.

Pavane bzw. Padouana

Die Pavane ist ein langsamer, feierlich-gravitätischer Schreittanz und die meisten Beispiele dieser Tanzart sind in einem schlichten, nicht zusammengesetzten Viertonakt – *tempus imperfectum, prolatio minor* – komponiert, nur wenige in einfachem Dreiermetrum.²⁰ Der Tanz, dessen Vorläuferin im 15. Jahrhundert die *Basse danse* ist,²¹ wird von Michael Praetorius folgendermaßen definiert:

Paduana, Italicé Padoana, sol den Namen haben von der Stadt Padua in Italia / daselbsten / wie etliche meynen / diese Art der Music erst erfunden seyn soll: Galli und Angli nennen es Pavana. Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger und gravitetischer Music: Wie denn die Pavanen, wenn sie in ein consort von allerhand lieblichen Instrumenten musicirt werden / ein sonderbahre / anmutige / darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben. Ist aber sonsten für nemlich zu gravitetischen Tänzen ordinir und gerichtet; Wird auch in Engelland allezeit zum Tanzen gebraucht / hat meistentheils 3. repetitiones, deren 8. 12. oder 16. tact, weniger aber nicht haben muß / wegen der 4. Tritt oder Passuum so darinnen observirt werden müssen. Sie haben nichts sonderlichs von Fugen / bißweilen pflegen sie eine Fug etwas anzufangen / lassen aber bald nach / und beschliessen.²²

Johann Hermann Schein schrieb für sein *Banchetto musicale* 21 Padouanen, während Michael Praetorius zwei Pavanen *de Spaigne* in *Terpsichore* integrierte. Von

18 Vgl. Lutz 2016.

19 Vgl. Praetorius' Beschreibung der Gaillarde (Anm. 14).

20 Vgl. Moe 2016.

21 Vgl. Menke 2015, 271.

22 Praetorius 1619, 23–24. In der Erstausgabe als 25–26 angezeigt.

der Pavane grenzt Arbeau die ›Pavane d'Espagne‹ ab: Diese sei im Vergleich zur üblichen Pavane ein etwas anderer, weniger gravitätischer Tanz,²³ während Praetorius ausdrücklich auf die ›sonderliche Gravität‹ des Tanzes hindeutet: »Der Tanz aber / so man La pavane, und auch La pavam de Espaigné nennet / kömpt ursprünglich aus Hispanien / Inmassen man sihet / daß er mit sonderlichen / langsamen / zierlichen Tritten / und Spanischer gravitet formiret werden muß.«²⁴ Ähnlich der Courante bzw. der Courente darf diese Tanzart entweder mit augmentierten oder mit diminuierten Notenwerten notiert werden. Die rhythmische Folge Halbe–Viertel–Viertel bei der *Pavane de Spaigne* bzw. Ganze–Halbe–Halbe bei der Padouana ist meistens am Beginn anzutreffen (Bsp. 6 und 7, violetter Rahmen).

Beispiel 6: Praetorius, *Terpsichore, Pavane de Spaigne* XXIX à 5, T. 1–3

Für die Untersuchung wurden hier die zwei einzigen Pavanen *de Spaigne* in *Terpsichore* sowie zwanzig der 21 Padouanen aus dem *Banchetto musicale* berücksichtigt. Alle sind in der *proportio dupla* bzw. *alla semibreve* notiert, jedoch verwendet Praetorius im Gegensatz zu Schein für die zwei Pavanen *de Spaigne* kleinere Notenwerte. Angelehnt an Praetorius schreibt Lawrence Moe über die Form der Pavana: »Die charakteristische musikalische Form der italienischen Pavana besteht aus drei oder vier jeweils wiederholten Perioden mit je acht Semibreven (aa bb cc oder aa bb cc dd). Daneben findet sich aber eine Fülle von Abweichungen. [...] Abschnitte von 12 oder 16 Semibreven Länge waren ebenso üblich wie solche

23 »Depuis peu de temps ils ont apporté une qu'ils appellant la Pavane d'Espagne, [...], & tels decoupelements & mouvemens de pieds legierement faits, moderent la gravité de la pavane, [...].« (Arbeau 1596 [1589], 33)

24 Praetorius 1619, 24.

von acht [...].«²⁵ Jedenfalls passen die Padouanen Johann Hermann Scheins gut in jenes von Moe beschriebene Schema, da sie alle drei jeweils repetierte Abschnitte aufweisen, wobei diese sich im Allgemeinen bedeutend unterscheiden. Auf der anderen Seite stehen die zwei Pavanen von Praetorius, nämlich die *Pavane de Spaigne* XXIX à 5 (Bsp. 6) mit lediglich einer einzigen sechzehntaktigen Reprise sowie die *Pavane de Spaigne* XXX à 4, die aus drei Reprisen in Variationenform²⁶ besteht. Die Reprisen sind bei beiden Pavanen *de Spaigne* 16 Takte lang, während die Länge bei den Padouanen weniger festgelegt ist. Bei Scheins *Banchetto musicale* bestehen die Padouanen aus ungefähr acht Takten – in den meisten Fällen sogar nur aus sieben, zuweilen auch aus sechs oder neun. Außerdem integrierte Schein in sieben von ihnen einen kurzen Abschnitt in der *proportio tripla*. In keiner dieser Tanzarten ließ sich ein Auftakt feststellen.

Beispiel 7: Schein, *Banchetto musicale*, Suite Nr. 2, Padouana à 5, T. 1–3

Zu den Bezeichnungen

Die Tänze beider Sammlungen wurden regional unterschiedlich bezeichnet, dennoch gibt die hier vorliegende Untersuchung keine Mittel an die Hand, regionale Ausprägungen zu benennen, denn die rhythmischen Folgen am Beginn jedes Stückes beider Tanzsammlungen stimmen weitgehend miteinander überein. Dies mag daran liegen, dass etliche dieser im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden

²⁵ Moe 2016.

²⁶ »[...] einige wenige (wie die Pavanen von Dalza) bilden eine Reihe von Variationen über einen einzigen Abschnitt.« (ebd.)

Tanzarten in den Bereichen Abschnittsbildung, Reprisen und hinsichtlich der Benutzung rhythmisch-metrischer Modelle um 1600 noch keine wesentlichen lokalen Charakteristika entwickelt hatten. Ein deutliches Beispiel dafür stellt die Courante bzw. Courente dar, bei der sich erst im Laufe des 17. Jahrhunderts zwei Typen jenes Tanzes herauszukristallisieren begannen, ein Typus, welcher der französischen, und ein anderer, welcher der italienischen Tradition zugeschrieben wurde. Doch deckte sich selbst dann die »französische oder italienische Bezeichnung der Stücke (Courante/Corrente) nicht unbedingt mit dem zugrundeliegenden musikalischen Typus«. ²⁷ In Deutschland, das unter dem Einfluss beider Länder stand, kannte man sowohl die französische als auch die italienische Bezeichnung, aus denen sogar auch Mischformen wie Coranta, Currenta oder Courente entstanden – letztere wird in Scheins *Banchetto musicale* verwendet –, die größtenteils austauschbar waren. ²⁸

Regional unterschiedliche Ausprägungen wurden zwar manchen der hier untersuchten Tänze zugeschrieben, doch lassen sich etliche Tanzarten, die weder an ein bestimmtes harmonisches Modell noch an eine bestimmte Melodie gebunden sind, ²⁹ kaum über ihre formalen und rhythmisch-metrischen Eigenschaften, sondern oft nur über die ihnen vorangestellte Bezeichnung identifizieren. In dieser Hinsicht zeichnet sich die Gaillarde bzw. Gagliarda als besonders problematisch ab. Von anderen Tänzen lässt sie sich aufgrund ihrer rhythmischen und melodischen Vielfalt nicht immer klar abgrenzen. Vor allem von der Volte und der Courante ist sie manchmal schwer zu unterscheiden. ³⁰

Aufgrund der inkonsequenten Verwendung der Namen von Tänzen durch Komponisten und Drucker des 16. Jahrhunderts ist oft nicht eindeutig auszumachen, was unter einer Padouana – und ähnlichen von deutschen Komponisten verwendeten Bezeichnungen wie etwa Padoana, Padovana, Paduana, Padouenne – zu verstehen ist. Der Pavane bzw. Padouana lässt sich daneben eine weitere Tanzgattung zuordnen: Dem »Pavanentypus« folgte gegen Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oft »ein schneller Tanz in vierzeitigem oder zweizeitigem zusammengesetztem Metrum«. ³¹ Dennoch gehören die hier untersuchten Padouanen von Johann Hermann Schein – wie die *Pavane de Spaigne* – zu

27 Vgl. Glück 2016.

28 Vgl. ebd.

29 Im Gegensatz zu anderen Tanztypen, wie die Romanesca oder der Spagnoletto, vgl. Lutz 2016.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Moe 2016.

jenem »Pavanentypus«, der in den deutschen Tanzfolgen des frühen 17. Jahrhunderts häufig als mit Padouana oder Paduana bezeichneter Tanz mit Introduktionscharakter anzutreffen ist. Wie in Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* wird die Padouana bzw. Paduana auch in Tanzfolgen von Komponisten wie etwa Isaac Posch, Paul Peuerl und Samuel Scheidt an erster Stelle platziert. Die Charakterisierung der Tänze sollte aufgrund des inkonsistenten zeitgenössischen Wortgebrauchs in einem engen historischen und regionalen Rahmen erfolgen, auch dürfte vonnöten sein, andere Aspekte als rhythmisch-metrische Elemente hinzuzuziehen.

Literatur

- Arbeau, Thoinot (1596), *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* [1589], Langres: Jehan des Preyz.
- Glück, Marliese (2016), »Courante« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12454>
- Holman, Peter (2012), »Terpsichore at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dance Music«, *The Viola da Gamba Society Journal* 6, 34–51. <http://vdgs.org.uk/journal/Vol-06.pdf>
- Lutz, Michael (2016), »Galliarde« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15375>
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Mersenne, Marin (1636), *Harmonie universelle*, Bd. 2, Paris: Cramoisy.
- Moe, Lawrence (2016), »Pavane« [1997], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15996>
- Praetorius, Michael (1619), *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel: Michael Praetorius.

Musikalien

- Blume, Friedrich (Hg.) (1929), *Terpsichore* [1612] (Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 15), bearb. von Günther Oberst, Wolfenbüttel: Möselers.
- Praetorius, Michael (1612), *Terpsichore. Musarum Aoniarum Quinta*, Wolfenbüttel: Fürstliche Druckerey.
- Schein, Johann Hermann (1993), *Banchetto musicale* [1617], hg. von Thomas Bernard, Brighton: London Pro Musica.

© 2021 Daniel Serrano (danielserrano.violin@gmail.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Serrano, Daniel (2021), »Tritt oder Passus«. Rhythmisch-metrische Modelle in Tänzen aus Michael Praetorius' *Terpsichore* und Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale*«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 197–209. <https://doi.org/10.31751/p.49>

eingereicht / submitted: 31/07/2018

angenommen / accepted: 10/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Ralph Bernardy

Vergeistigte Tanzmusik

Zur innovativen Metrik in Johann Jakob Frobergers Sarabanden

ABSTRACT: Die Sarabande ist ein Tanz, der sich durch den Stilierungsprozess im Verlauf des 17. Jahrhunderts besonders stark gewandelt hat. Der Beitrag möchte zeigen, dass Johann Jakob Froberger, Siegbert Rampe zufolge der wichtigste deutsche Komponist für Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, an diesem Wandel wesentlich beteiligt war. Ausgehend vom frühen Sarabandentypus, wie er etwa bei Andreas Hammerschmidt und Johann Rosenmüller anzutreffen ist, wird eine Entwicklung in Frobergers Schaffen aufgezeigt, die eine fortschreitende Stilisierung erkennbar werden lässt. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt auf den gattungsbedingten metrischen Ambiguitäten, mittels derer Froberger einen Sarabandentypus von äußerst artifizieller Faktur und einen gleichsam spirituellen Ausdrucksgehalt hervorbringt.

The sarabande is a dance that changed significantly during the seventeenth century due to a process of stylization. This article demonstrates that Johann Jakob Froberger, according to Siegbert Rampe the most important German composer of keyboard music in the seventeenth century, played an important role in the process of this change. Starting from the early sarabande type as found in works by Andreas Hammerschmidt and Johann Rosenmüller, a development in Froberger's work is outlined that shows a progressive stylization. The main focus of the analysis lies on genre-specific metrical ambiguities that allow Froberger to create a sarabande type of highly artificial structure and an almost spiritual expressiveness.

Schlagworte/Keywords: cadence; dance music; Johann Jakob Froberger; Kadenz; meter; Metrum; Sarabande; Tanzmusik

Die Sarabande kann mit gutem Grund als der »wohl widersprüchlichste Tanz aus dem Zeitalter des Barock«¹ bezeichnet werden. Kein anderer Tanz hat sich im Laufe des Zeitalters so stark gewandelt. Wurde die *Zarabanda* zu Beginn des 17. Jahrhunderts als lasziver und wilder Tanz empfunden und in überlieferten Zeugnissen meist aufs Schärfste verurteilt,² so verkehrt sich ihr Ansehen und Charakter im

1 Gstrein 1997, Klappentext.

2 Bekannt ist etwa die Beschreibung des Jesuitenhistorikers Juan de Mariana von ca. 1600: »Solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en

Hochbarock geradezu ins Gegenteil: Aus Frankreich heraus verbreitet sich die gravitatisch-langsame *Sarabande*, der Johann Mattheson im 18. Jahrhundert »Grandezza«, »Ernsthaftigkeit« sowie die Leidenschaft der »Ehrsucht«³ zuschreiben wird. An der Grenze dieser Entwicklung stehen die hochstilisierten Sarabanden J. S. Bachs, die zu seinen artifizielsten Adaptionen von Tanzmusik gehören und als solche mitunter kaum mehr zu erkennen sind.

Zu diesem Stilisierungsprozess leistete der deutsche Tastenkomponist Johann Jakob Froberger einen ganz wesentlichen Beitrag. Im Unterschied zu seinen deutschen Zeitgenossen entfernte er sich vom starren Schema französischer Provenienz⁴ und schrieb Sarabanden, die hinsichtlich ihrer satztechnischen Faktur und ihres Ausdrucksgehalts weit über den Rahmen einfacher Tanzmusik hinausgehen. In dieser Hinsicht kann Froberger als ein ideelles Vorbild für J. S. Bach angesehen werden, wenngleich dieser die Sarabande auf ganz andere Weise modifizieren sollte.⁵ Frobergers Sarabanden nämlich sind ganz eigenständig und zutiefst persönlich; sie zeugen von einer höchst sublimen Kunst der metrischen Manipulation, die auf einer Eigentümlichkeit der Gattung beruht und das Hauptaugenmerk der Analyse im vorliegenden Beitrag bilden wird.

1. Die Sarabande im deutschen Sprachraum vor Froberger

Obwohl Michael Praetorius die Sarabande bereits 1612 nach Deutschland importiert hatte, sind bis zur Jahrhundertmitte nur sehr wenige Sarabanden aus dem

las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda [...]« (Mariana 1950, 433). »In diesen Jahren kam ein Tanz und Lied auf, so unanständig in seinen Worten, so hässlich in seinen Bewegungen, dass selbst die anständigsten Leute Feuer fangen (!) müssen. Man nennt ihn gewöhnlich Zarabanda« (dt. Übersetzung zit. n. Aulich 1981, 66). Für weitere Quellen vgl. Gstrein 1997, 23–33.

3 Mattheson 1739, 230.

4 »Man hielt sich an das französische Vorbild, Sarabanden von A. Hammerschmidt, J. E. Kindermann, D. Buxtehude, J. Kuhnau, K. Höffler, J. Rosenmüller, J. Schenck, Joh. Chr. Pezel, H. I. Fr. Biber oder G. Muffat folgten demselben Schema weitgehend, lediglich die Sarabanden von J. J. Froberger haben ein eigenständiges Gepräge.« (Gstrein 2016, III.1.c)

5 In einem an Johann Nikolaus Forkel verfassten Brief vom 13.1.1775 nennt Carl Philipp Emanuel Bach unter den von seinem Vater »geliebt[en] u. studirt[en]« Komponisten Froberger an allererster Stelle (Neumann/Schulze 1972, 288).

deutschen Sprachraum überliefert.⁶ Froberger dürfte sich vor allem an den Werken französischer Lautenisten orientiert haben, die vermutlich schon zu seiner Jugendzeit am Stuttgarter Hof aufgetreten sind.⁷ Dafür spricht außer der Faktur im sogenannten *style brisé*,⁸ dass die von Froberger gewählte Abfolge Allemande–Courante–Sarabande bereits seit den 1630er Jahren in Lautentabulaturen nachzuweisen ist und bis zur Jahrhundertmitte auf die französische Lautenmusik beschränkt blieb.⁹

Eine frühe und zugleich sehr erfolgreiche deutsche Adaption französischer Tanzmusik ist Andreas Hammerschmidts 1636 gedruckte Sammlung *Erster Fleiß*, die bis 1650 in vier Auflagen erschien. Sie vermittelt einen guten Eindruck vom Sarabandentypus der ersten Jahrhunderthälfte im mitteldeutschen Raum, wie er auch bei Johann Rosenmüller anzutreffen ist.¹⁰ Dabei handelt es sich um die (abgesehen von Praetorius' *Terpsichore*) erste deutsche Tanzmusiksammlung, die Sarabanden enthält.¹¹

Hammerschmidts Sarabanden zeichnen sich durch eine große Schlichtheit aus und sind im Charakter und Tempo von der späteren gravitatisch-langsamem Sarabande noch denkbar weit entfernt. Charakteristisch ist ihr homophoner, oberstimmenbetonter und sehr konsonanter Satz. Die in Beispiel 1 gezeigte Sarabande erfüllt das idealtypische Schema, das in den französischen Sarabanden des 17. Jahrhunderts anzutreffen ist und noch für J. S. Bach verbindlich zu sein scheint:¹² Zwei Teile erscheinen aus ausnahmslos viertaktigen Phrasen zusam-

6 Gstrein 1997, 112.

7 Vgl. Rampe im Vorwort zu Froberger 2002, V.

8 Zum Begriff des *style brisé* vgl. Buch 1985.

9 Gstrein 1997, 145 f.

10 Vgl. Rosenmüller 1645.

11 Gstrein 1997, 147. Praetorius hat in *Terpsichore* lediglich Melodien eingerichtet, die er vom Tanzmeister Anthoine Emeraud aus Frankreich erhalten hatte; vgl. ebd., 99.

12 »Seine [J. S. Bachs] Sarabanden sind fast alle zweiteilig mit regulärer Phrasenstruktur. Die Abschnittslängen betragen fast ausnahmslos ein Vielfaches von vier Takten, wobei das Verhältnis des ersten zum zweiten Abschnitt oft 8 zu 16 beträgt.« (Ebd., 132.) Im Zuge der galanten Ästhetik gewinnt diese streng symmetrische Ordnung im Spätbarock sogar noch an Verbindlichkeit. So wird Friedrich Erhard Niedts Forderung, dass eine Sarabande »8. Takt in jeder Reprise haben muß« (Niedt 1721, 145), von Mattheson zwar verworfen; dieser wiederum kritisiert die asymmetrische Gruppierung (5+3 Takte) von Niedts Sarabandenbeispiel als »eckelhafte und confuse Symmetrie« (zit. in ebd., 147) und akzeptiert allein die Unterteilung in Viertaktgruppen. Vgl. Jacob 1997, 77.

mengesetzt.¹³ Ebenso stereotyp sind die von Hammerschmidt verwendeten rhythmischen Muster, die sich Gstreins »Typ 4«¹⁴ zuordnen lassen.

Beispiel 1: Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß* (1636), Sarabande in d, Particell

13 Dass die nord- und mitteldeutsche Ensemblesmusik weniger zum Tanz als zu Tafeln gespielt wurde, ermöglicht Hammerschmidt in anderen Sarabanden jedoch auch die Verwendung längerer Taktgruppen etwa von fünf oder sechs Takten.

14 Gstrein unterscheidet fünf für die französische Sarabande des 17. Jahrhunderts charakteristische rhythmische Muster: »1. Betonung des ersten Taktteiles (meist durch Punktierung), 2. Betonung des zweiten Taktteiles, 3. wechselweise Betonung des ersten und des zweiten Taktteiles, 4. Teilung des zweiten Taktteiles in zwei gleich große Einheiten, keine Punktierung, und 5. der *style brisé* mit Akkordzerlegungen ohne prägnanten Rhythmus, hauptsächlich in Lautentabulaturen [...]« (2016, III.1.b)

Charakteristisch ist, dass die Kadenz-Ultimae hier alle auf den dritten Taktteil fallen.¹⁵ Dies handhabt Hammerschmidt innerhalb einer Sarabande immer einheitlich, es handelt sich dabei aber nur um eine von zwei Möglichkeiten. In der folgenden Sarabande fallen alle Ultimae auf den ersten Taktteil.

Beispiel 2: Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß* (1636), Sarabande in C, Particell

15 Hierin unterscheidet sich die Sarabande von der Courante, bei der die Kadenz-Ultimae immer auf den ersten Taktteil fallen. Darüber hinaus unterscheiden sich beide Tänze im frühen 17. Jahrhundert kaum: Gstrein bezeichnet »sämtliche frühen Sarabanden« als »auftaktlose Couranten im 3/4-Takt« (1997, 105) und erachtet es noch bei Froberger als »kaum möglich, generelle Unterschiede zwischen dem Couranten- und Sarabandenrhythmus festzumachen, abgesehen davon, daß die meisten Couranten auftaktig sind« (ebd., 116).

Wie bei Hammerschmidt sind beide Sarabanden in zweimal acht Takte geteilt, die sich wiederum in je zwei Viertaktgruppen (bzw. im zweiten Teil der zweiten Sarabande in vier Zweitaktgruppen) untergliedern.¹⁷ Allen Phrasen liegen einfache Satzmodelle zugrunde, meistens an- oder absteigende Tetrachorde, die in eine Kadenz führen. Es überwiegen, wie auch in den anderen Sarabanden des *Libro secondo*, die Kadenzen, deren Ultima auf den unbetonten dritten Taktteil fällt und die ich fortan *Kadenztyp a* nennen werde.¹⁸ Die zweite Möglichkeit, bei der die Ultima auf den betonten Taktteil fällt, sei entsprechend als *Kadenztyp b* bezeichnet. Froberger verwendet ihn in der zweiten Phrase der Sarabande FbWV 604, bringt hier somit bereits beide Kadenztypen innerhalb eines Achttakters in direkter Aufeinanderfolge.

Meine Unterscheidung der Kadenztypen, die mir im Zusammenhang mit der Sarabande wichtig ist, betrifft also nur ihr rhythmisch-metrisches Profil. Die in Beispiel 4 dargestellten Modelle mitsamt ihren charakteristischen Figuren (nach üblicher Klassifikation allesamt der gleiche Kadenztypus, *cadenze doppie* im weiteren Sinne¹⁹) sind prototypisch für Frobergers Sarabanden.

Beispiel 4: Vergleich verschiedener *cadenze doppie* (transponiert) aus Sarabanden Frobergers

17 Obwohl Froberger Taktstriche nur alle zwei Semibreven notiert, spreche ich der Einfachheit halber von Takten im modernen Sinne, die jeweils eine perfekte Semibrevis umfassen. In den Notenbeispielen sind die fehlenden Taktstriche durch Haken angezeigt.

18 Dieser Kadenztyp wird noch bei Johann Gottfried Walther als der vorherrschende ausgewiesen, wenn er schreibt, dass eine Sarabande »ordinairement im Aufheben des Tacts sich endigen müsse« (Walther 1732, 542).

19 Zu diesem Kadenzmodell und dessen Rolle in Frobergers Satztechnik vgl. Bernardy 2017.

*
**

Ein avancierterer Phrasenbau ist bereits in Frobergers sieben Jahre später erschienener Sammlung des *Libro Quarto*²⁰ von 1656 anzutreffen. Viele der dort vertretenen Sarabanden weisen Drei- und Fünftaktgruppen auf, die es im zweiten Buch zwar vereinzelt auch schon gibt, die allerdings dort noch nicht zu einem so komplexen metrischen Gefüge verschachtelt werden.²¹

Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Sarabande aus der Suite FbWV 612, die gleichsam den Abgesang des vierten Buchs bildet. Sie besteht aus zwei Teilen à 10 und 14 Takte. Sämtliche Phrasen lassen sich als Kadenz verstehen, die allesamt mit *Kadenztyp b* schließen. Da die jeweilige Ultima in den Binnenkadenzen jedoch immer mit dem Beginn der darauffolgenden Phrase zusammenfällt, entsteht das, was man im ausgehenden 18. Jahrhundert Takterstickung²² nennen würde. Die Phrasen sind also anders gesagt allesamt ein wenig zu lang: man könnte sie so verkürzen, dass die Kadenz jeweils eine Minima früher schließen, d. h. mit *Kadenztyp a*. Beispiel 5 zeigt außer dem Original eine fiktive Fassung, die nur aus Viertaktern mit *Kadenztyp a* besteht.

Im Original erfolgt im ersten Teil eine zunehmende Verkürzung der Phrasen: erst fünf, dann vier, dann drei Takte. In der ersten Phrase wird die Kadenz durch den verlängerten Quartsextakkord prolongiert, sodass die Dissonanz der Antepenultima auf den zweiten Taktteil fällt. So verschiebt sich die Ultima um eine Minima nach hinten und fällt auf Takt 5. Die dritte Phrase ist eine kadenzuelle Bekräftigung der zweiten: Beide Phrasen erscheinen so zu einer sechstaktigen Einheit verknüpft. In der zweiten Phrase ist die Penultima auf eine Semibrevis gedehnt. Mit dem ›Überhang‹ der ersten Phrase kumuliert dies zu einer viertaktigen Phrase, die auf eine zweitaktige zurückgeführt werden könnte (vgl. Bsp. 6).²³ Gleichsam per Dominoeffekt verschiebt sich mit dem Überhang der zweiten Phrase wiederum die dritte, die dadurch von einer zwei- zu einer dreitaktigen wird.

20 Froberger 1656.

21 So gliedern sich der erste Teil der Sarabande aus der Suite FbWV 602 und der zweite Teil der Sarabande aus der Suite FbWV 603 in 5+3 Takte.

22 Vgl. Koch 1787, 453.

23 Die Takte 6 bis 7 korrespondieren darüber hinaus rhythmisch und figürlich mit den Takten 1 bis 2.

›Rekonstruktion‹

Original

5 T. 4 T. 3 T.

4 T. 4 T.

5 T. 5 T. 5 T.

Beispiel 5: Johann J. Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 612, Original und ›Rekonstruktion‹

Der zweite Teil besteht aus drei fünftaktigen Phrasen, wobei die ersten beiden wiederum ineinander verschachtelt sind, sodass sich insgesamt 14 Takte ergeben. Die dritte Phrase ist ab dem zweiten Takt eine Wiederholung der zweiten, eigentlich also eine ausgeschriebene ›petite reprise‹.²⁴ Die vierte Bassstufe hängt in den Kadenz jeweils um eine Minima über, wodurch ihre Ultima wieder auf den jeweils fünften Takt fallen. Verkürzt man die vierte Stufe, so entstehen zwei einfache Viertakter mit *Kadentyp a*. Die jeweiligen ›überschüssigen‹ Minimen sind typische Prolongationsformeln: im vierten Takt die frei einsetzende Antepenulti-

²⁴ Überlagert wird diese Aufteilung jedoch durch die ›Initialfigur‹ bzw. die mit den Takten 5 bis 6 korrespondierende rhythmisch-figürliche Gestaltung, die in Analogie zu den beiden Hälften des ersten Teils eine Gliederung in 8+6 Takte herstellt.

ma-Dissonanz (>Quarta italica²⁵), das >Preparamento alla cadenza²⁶,²⁶ im achten Takt die Erhöhung der vierten Stufe *f* zu *fis*.

Alle diese Maßnahmen zielen ganz offenbar auf die Vermeidung von Ruhepunkten und erzeugen so einen im Vergleich zur fiktiven >Rekonstruktion< fließenderen, gleichsam schwebenden Duktus. Mit dem Aufheben der für die Choreographie so wesentlichen >cadences²⁷ hat sich Froberger hier bereits sehr deutlich vom tänzerischen Ursprung der Sarabande entfernt. Stattdessen verleiht Froberger der Sarabande eine genuin musikalische Teleologie: Die letzte Phrase (die ausgeschriebene >petite reprise<) erhält eine besondere Wirkung, da sie als erster Fünftakter isoliert für sich steht. So wird schlussendlich die Fünftaktigkeit entflochten und nach außen gekehrt, was den Eindruck einer Stabilisierung hervorruft.²⁸

*
**

Beispiel 6 zeigt einen >schlechten Bass<, also einen Entwurf, der im Sinne Friedrich Erhard Niedts als Grundlage zum Verfassen des ersten Teils eines Suitensatzes dienen könnte.²⁹ Je nach Tanz müsste dieser Bass zunächst auf unterschiedliche Weise eingerichtet werden.³⁰



Beispiel 6: >Schlechter Bass<, konzipiert für den ersten Teil eines Suitensatzes

25 Georg Muffat bezeichnet als *Quarta italica* einen »Grieff, in welchen, da der Baß sich beweget, in einer obern Stimme aber die Quart vor und nach fest haltet, mit welcher Quart die Terz in dreystimmiger Harmoni vor und nach gradatim steigend genommen wird« (1699, 15). Im gegebenen Fall wäre dementsprechend das *G* im Bass als >Fingerpedal< und das *b* im Tenor als eigentliches Fundament zu lesen.

26 Bartolomeo Bismantova (1677, 79) bezeichnet als *Preparamento alla Cadenza* die Prolongation der Antepenultima-Dissonanz mittels eines Terzquart- und Quintsextakkords der sechsten bzw. vierten Bassstufe. Zu diesem Phänomen vgl. Cumer 2012.

27 Zum Zusammenhang von tänzerischer >cadence< und musikalischer Kadenz vgl. Rentsch 2012, 310.

28 Man bedenke, dass diese Formfunktion in anderen Tanzsätzen (Allemande, Gigue) bereits bei Froberger von der *Cadentia stabilis* (Muffat 1699, 144 f.), einer Orgelpunktkadenz, erfüllt wird.

29 Vgl. Niedt 1721, 117–119.

30 Zu Niedts Vorgehen vgl. Unternährer-Gfeller 2018, 183–197.

Die Struktur des Basses ist äußerst klar: Er beginnt mit einem Quart-Sekund-Gegenschritt, der in eine prolongierte Kadenz mündet (>Preparamento alla cadenza³¹ mit Stufengang 4–4#–5); dabei handelt es sich um eine chromatisierte Variante des italienischen *Ciaccona*-Basses.³² Die Kadenz wird jedoch >ausgeflogen< und so mit der anschließenden 5-6-Konsequente verknüpft, die mit einer *cadenza doppia* zur Dominante abschließt.

Wollte man den Bass in einem geraden Takt einrichten (etwa für eine Allemande), könnte man mit zwei sich überlappenden Viertaktern (>Takterstickung<) zu insgesamt sieben Takten gelangen (Bsp. 7a). Die Einrichtung für eine Sarabande gestaltet sich schwieriger: Um der Vorgabe Niedts folgend auf acht Takte zu kommen,³³ böte sich eine hemiolische Disposition der 5-6-Konsequente an. Die Prolongation der vorausgehenden Trugschluss-Kadenz würde eine Phrasenverknüpfung mittels *Kadenztyp b* herbeiführen (Bsp. 7b).

Beispiel 7: Einrichtung des Basses für eine Allemande (a) und eine Sarabande (b)

Frobergers Einrichtung ist spektakulär. Der diskutierte Bass bildet die Grundlage des ersten Teils seiner hinsichtlich der metrischen Gestaltung augenscheinlich kühnsten Sarabande aus der berühmten Suite FbWV 620 mit der *Meditation sur ma mort future*. Froberger nutzt die beiden verschiedenen Möglichkeiten, die Kadenz zu platzieren, um ein metrisches Verwirrspiel anzurichten. Unmittelbar ersichtlich wird dies gleich am Anfang an den verschobenen Basstönen. Ich möchte

31 Vgl. Anm. 26.

32 Zum *Ciaccona*-Bass vgl. Menke 2006.

33 Vgl. Anm. 12.

versuchen, den vielfältigen metrischen Implikationen der Musik zu folgen und ihre Ambiguitäten aufzuzeigen.

The image displays a musical score for a Sarabande by Johann Jakob Froberger. It is presented in three systems. The top system is the original score, with a bracket above measures 4 and 5 labeled "2+2+2". Below it are three systems labeled 'a.', 'b.', and 'c.', each showing a different metrical interpretation of the same musical material. In system 'a.', the bass line starts on a half note, creating a 2/4 feel. In system 'b.', the bass line starts on a quarter note, creating a 3/4 feel. In system 'c.', the bass line starts on a half note, returning to the original 3/4 feel. Shaded boxes highlight the bass lines in systems 'a.', 'b.', and 'c.'.

Beispiel 8: Johann Jakob Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 620, erster Teil; abgebildet sind das Original (erste Zeile) und ein potenziell wahrnehmbarer metrischer Verschiebungsprozess

Die erste Zweitaktphrase endet mit *Kadenztyp a*, der aber wie ein *Kadenztyp b* weitergeführt wird, da die Harmonie drei Minimen anhält.³⁴ Die (im Sinne einer *cadenza sfuggita*) imperfizierte Ultima, der h-Moll-Dreiklang auf Position drei, erscheint also um zwei Minimen gedehnt. Wenn man die Phrase daher rückwirkend als *Kadenztyp b* wahrnimmt, wirkt der nächste Basston wie ein betonter erster Taktteil (Bsp. 8a). Die Takte 4 bis 5 können im Ganzen wiederum als Hemiole wahrgenommen werden, wie sie tatsächlich notiert ist. Sie entsteht durch den Basston *gis*, der als erhöhte vierte Stufe die Kadenz prolongiert, sodass die

³⁴ Gestützt wird die Wahrnehmung als *Kadenztyp b* außerdem durch den Quartsextakkord, der bereits auf dem dritten Taktteil von Takt 1 einen Schwerpunkt impliziert.

(wiederum als Trugschluss imperfizierte) Ultima wieder auf den schweren Taktteil rückt und so mit dem Beginn der zweiten Phrase zusammenfällt.³⁵ Die charakteristischen Quintfälle in der Oberstimme markieren die Schwerpunkte zusätzlich. Im fünften Takt entsteht dadurch erstmals eine Betonung auf dem zweiten Taktteil. Hört man die Antepenultima als Schwerpunkt, so kann der folgende Trugschluss wiederum als *Kadenztyp a* wahrgenommen werden, also entsprechend Takt 2 (Bsp. 8b). Anschließend würden dann die dynamisch hervorgehobenen Vierklänge der 5-6-Konsekutive auf den ersten Taktteil fallen. Der dissonante Quintsextakkord über *cis* befördert diese Wahrnehmung, die starke Betonung der Ultima (abgesehen vom Anfang werden erstmals alle vier Stimmen gleichzeitig angeschlagen) verschiebt den Schwerpunkt jedoch mit dem dritten Sequenzglied wieder, sodass man wohl eher eine schwache Kadenz (›Cadentia minima simplex ascendens‹³⁶) auf einen schweren Taktteil hin wahrnimmt und anschließend die Quinte zur Sexte fortschreitet. Damit sind wir also wieder beim Original angekommen. Echte Stabilität bringt aber erst der letzte Zweitakter, die *cadenza doppia* nach A-Dur. Dieser Moment ist stark inszeniert: Hier wird die neue Dominante im wahrsten Sinne ›ergriffen‹. Der jäh entschlossene Sprung in die weit auseinander liegende Septime erzeugt einen räumlichen Effekt, als ob sich ein neuer Raum auftäte, der durch die Kadenz bestimmt wird. Als wüsste die Musik zunächst nicht genau, wo es hingehet, komponiert Froberger gleichsam die *Suche* durch die ständige metrische Ambivalenz, die sich erst am Ende auflöst, wenn mit der Schlusskadenz in die Dominante das Ziel erreicht ist – ein geradezu messianisches Narrativ.³⁷

Das Reizvolle ist, dass durch die beiden Kadenztypen immer zwei Wahrnehmungsebenen miteinander konkurrieren. Der in meiner Darstellung konstruierte Verschiebungsprozess ist für die Wahrnehmung genauso wenig singulär präsent wie das tatsächlich notierte Metrum. Dadurch, dass beide Ebenen zugleich anwesend sind, entsteht ein eigentümlich ambivalenter Schwebezustand.

35 Vgl. die entsprechende Situation in der Sarabande aus der Suite FbWV 612.

36 Muffat 1699, 135–137.

37 In dieselbe Richtung weist Bob van Asperens (2004, 29) Deutung der Suite FbWV 615: »Die elegische Sarabande, die diese durchaus als Klage zu deutende Satzfolge abschließt, scheint das Melos des Froberger seit seiner Jugend geläufigen lutherischen Kirchenliedes ›*Brunnquell aller Güter ... nimm nach diesem Leiden mich zur Himmels Freuden, deinen Diener, auf ... da soll sich mein Mund erheben, dir ein Halleluja geben*‹ aufzugreifen«.

Der zweite Teil folgt ähnlichen Prinzipien: Verschobene Bassgänge sowie Dissonanzen auf zweiter und dritter Zeit (eingerahmt in Bsp. 9) verursachen metrische Irritationen; erst der letzte Zweitakter und seine Wiederholung sorgen für Stabilität. Der Gehalt der ›Erfüllung‹ kommt diesem Schluss auch in anderer Weise zu: Seine Progression entspricht der zweiten Hälfte des *Ciaccona*-Basses und bildet so, nun ohne Trugschluss und ohne die chromatische Prolongation gleichsam ›begradigt‹, das ›einlösende‹ Komplement zum Beginn.

Beispiel 9: Johann Jakob Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 620, zweiter Teil

Abschließend noch eine Bemerkung zur Taktart: Obwohl die Zählleinheit in Semiminimen im 17. Jahrhundert in der Regel auf ein schnelleres Tempo hindeutet, ist in diesem Fall eher vom Gegenteil, einer Verlangsamung, auszugehen. Einen Beleg hierfür liefert Muffats Hinweis im Vorwort zum *Florilegium Primum*: »In 3/2 will der Tact sehr angehalten, in 3/4 disem aber lustiger, doch einweg in ›Sarabanden‹, ›Airs‹ etwas langsamer sein.«³⁸ Die gegenüber den früheren Sarabanden merkliche Steigerung der Satzdichte sowie die fortwährenden metrischen Verschiebungen auf Semiminima-Ebene gehen naturgemäß mit einer Verlangsamung des Tempos einher.

38 Muffat 1695, Vorwort.

Conclusio

Spätestens in Frobergers reiferen Werken ist die Sarabande von einem schlichten, volkstümlichen, im frühen 17. Jahrhundert als anstößig empfundenen Tanz zu einer höchst stilisierten Kunstform geworden.³⁹ Das charakteristisch Vertrackte und Sarabandentypische entsteht durch die Möglichkeit, die Ultima der Kadenz entweder auf Arsis oder auf Thesis zu platzieren. Das ermöglicht eine metrische Ambivalenz, die zu einer schwebenden Musik von erhabenem Eindruck führt; zu einer Musik, die immer auf der Suche zu sein scheint und dadurch auch eine existenzielle Dimension erhält. Der Sarabandentypus erscheint bei Froberger gleichsam in hohem Maße vergeistigt. Bedenkt man die geringe Anerkennung, die Tanzmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts insbesondere unter Geistlichen hatte,⁴⁰ so scheint sich Froberger ihre Nobilitierung zu seiner Lebensaufgabe gemacht zu haben.

39 Gstrein (1997, 125–133) bezeichnet erst die Sarabande im 18. Jahrhundert als »hochstilisierte Kunstmusik«. Über Froberger schreibt er: »Hinsichtlich der Abschnittslängen hält sich Froberger an die Norm, die Abschnitte lassen sich in Viertakt-Gruppen gliedern, die Phrasenstruktur ist fast ausnahmslos regulär. [...] Die Stilisierung von Frobergers Sarabanden ist vor allem in Bezug auf den Rhythmus fortgeschritten.« (ebd., 116.) Dem muss an dieser Stelle entschieden widersprochen werden.

40 Vgl. etwa die Verurteilung Mersennes (1636, [XI]): »[...] c'est une chose estrange que de mille jouëurs de Luth, & des autres instrumens, l'on n'en rencontre pas dix qui prennent plaisir à chanter, & à exprimer les Cantiques divins; & qui n'ayment mieux jouër une centaine de courantes, de sarabandes, ou d'Allemandes, qu'un air spirituel: de sorte qu'il semble qu'ils ayent vouié tout leur travail à la vanité, qu'ils entonnent dans le cœur par les oreilles, comme par autant d'entonnoirs. l'aouë que je suis de l'aduis des plus excellens politiques, à sçavoir que cette espece de Musique, qui amolist, et enerve le courage, & qui émousse la pointe de l'esprit des jeunes gens, devoit estre bannie des Republicques, comme toutes les autres choses qui corrompent les bonnes mœurs«.

»[...] es ist seltsam, dass man unter tausend Lautenisten und anderen Instrumentalisten nicht zehn antrifft, denen es Freude bereitet, göttliche Gesänge zu singen und auszudrücken; und die nicht lieber hundert Couranten, Sarabanden und Allemanden als eine geistliche Melodie spielen: So scheint es, dass sie ihre ganze Arbeit der Eitelkeit gewidmet haben, die sie wie mit einem Trichter durch die Ohren ins Herz füllen. Ich teile die Meinung der hervorragendsten Politiker, dass diese Art von Musik, die verweichlicht, die Tapferkeit zermürbt und bei den jungen Leuten den Geist abstumpft, ebenso aus den Gemeinwesen verbannt werden müsste, wie alles andere, was die guten Sitten verdirbt« (dt. Übersetzung zit. n. Rentsch 2012, 125).

Literatur

- Aulich, Bruno (1981), *Alte Musik für Liebhaber*, München: Artemis.
- Bernardy, Ralph (2017), *Kadenz und Gegenwart. Satztechnik und Zeitgestaltung in den Allemanden J. J. Frobergers*, Hofheim: Wolke.
- Bismantova, Bartolomeo (1677), *Compendio Musicale*, Ferrara, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1983.
- Buch, David J. (1985), »Style brisé, Style luthé, and the Choses luthées«, *The Musical Quarterly* 71/1, 52–67.
- Cumer, Nicola (2012), »Si suona Passacaglio. A Didactic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of *Basso Ostinato*«, *Philomusica on-line* 11/2, 85–98. <https://doi.org/10.6092/1826-9001.11.1455>
- Gstrein, Rainer (1997), *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos*, Innsbruck: StudienVerlag.
- Gstrein, Rainer (2016), »Sarabande« [1998], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15641>
- Jacob, Andreas (1997), *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen*, Stuttgart: Steiner.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition: Zweyter Theil*, Rudolstadt und Leipzig: Böhme.
- Mariana, Juan de (1950), *Tratado contra los juegos públicos* [ca. 1609], in: *Obras del Padre Juan de Mariana*, hg. von Francisco Pi y Margall, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Real Academia Espanola, 413–462.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Menke, Johannes (2006), »Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3, 341–353. <https://doi.org/10.31751/239>
- Mersenne, Marin (1636), *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris: Cramoisy, Reprint Paris: Centre national de la recherche scientifique 1965.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae Concentuum Partiturae*, hg. von Bernhard Lang. [https://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_\(Muffat,_Georg\)#IMSLP180421](https://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_(Muffat,_Georg)#IMSLP180421)
- Neumann, Werner / Hans-Joachim Schulze (Hg.) (1972), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1721), *Musikalischer Handleitung Anderer Theil, Von der Variation des General-Basses, Samt einer Anweisung, Wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen als Præludia, Ciaconen, Allemanden, &c. erfinden könne*, 2. Auflage, hg. von Johann Mattheson, Hamburg.
- Rentsch, Ivana (2012), *Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel: Bärenreiter.

- Unternäher-Gfeller, Annette (2018), »Von Allemanden, Couranten, Sarabanden [...] und Gigue, wie selbige aus einem schlechten General-Bass zu erfinden sind – Anleitung zur Improvisation einer Suite«, in: *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. von Markus Schwenkreis, Basel: Schwabe.
- Van Asperen, Bob (2004), »Neue Erkenntnisse über die ›Allemande, faite en passant le Rhin‹«, *Frobergeriana. CONCERTO – Das Magazin für Alte Musik* Sonderdruck 191/192. <http://www.concerto-verlag.de/projekte/BvA.pdf>
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Reprint, hg. von Richard Schaal, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1993.

Musikalien

- Froberger, Johann Jakob (1649), *Libro secondo di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18706.
- Froberger, Johann Jakob (1656), *Libro quarto di Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Gigue, Courante, Sarabande, composto et humilissimamente dedicato alla sacra cesarea maesta di Ferdinando Terzo*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18707.
- Froberger, Johann Jakob (2002), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, Bd. 3, hg. von Siegbert Rampe, Kassel: Bärenreiter.
- Muffat, Georg (1695), *Florilegium Primum*, Augsburg: Koppmayr.
- Rosenmüller, Johann (1645), *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden*, Leipzig.

© 2021 Ralph Bernardy (ralph@bernardynet.de)

Schola Cantorum Basiliensis

Bernardy, Ralph (2021), »Vergeistigte Tanzmusik. Zur innovativen Metrik in Johann Jakob Frobergers Sarabanden«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 211–227. <https://doi.org/10.31751/p.50>

eingereicht / submitted: 31/07/2018

angenommen / accepted: 10/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Stefan Fuchs

Zwischen Zitat und Stilkopie

Rolf Wilhelms Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas*¹

ABSTRACT: »Schreiben Sie Musik wie Wagner, nur lauter«, soll Samuel Goldwyn, Gründer der Filmproduktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer, einst von einem Filmkomponisten gefordert haben. Die Musik der klassisch-romantischen Epoche diente Filmkomponist*innen seit der frühen Stummfilmära als Fundgrube für ihre Scores, und die Beherrschung verschiedenster Stilistiken gehörte zu ihrem selbstverständlichen Handwerkszeug. Auch der deutsche Filmkomponist Rolf Wilhelm (1927–2013) knüpft in seiner Musik zu den beiden Loriot-Spielfilmen *Ödipussi* (1988) und *Pappa ante portas* (1991) an diese Tradition an. Wilhelm reichert seine Filmmusiken mit unzähligen motivischen Zitaten an, vornehmlich aus den Werken Richard Wagners, und setzt vielfältige Stilkopien ein. In diesem Artikel werden Wilhelms Vertonungsstrategien anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt und deren charakteristische Wirkung beschrieben.

»Write music like Wagner, only louder,« Samuel Goldwyn, the founder of the film production company Metro-Goldwyn-Mayer, once supposedly demanded of a film composer. Film composers have used the music of the classical-romantic era as a quarry for their scores since the early days of silent film. The ability to compose in various styles was one of their basic skills. The German film composer Rolf Wilhelm (1927–2013) also draws on this tradition in his music for the two motion pictures by Loriot, *Ödipussi* (1988) and *Pappa ante portas* (1991). Wilhelm enriches his soundtracks with countless motivic quotations, primarily from Richard Wagner's works, and uses a variety of stylistic copies. This essay presents selected examples of Wilhelm's compositional strategies and describes their characteristic effects.

Schlagworte/Keywords: Leitmotiv; Loriot; quotation; Richard Wagner; soundtrack; style copy; temp track

Rolf Wilhelm, einer der bedeutendsten deutschen Filmkomponisten der Nachkriegszeit, wurde am 23. Juni 1927 in München geboren. Als Kind einer sehr musikkaffinen Familie begann er bereits mit 13 Jahren ein Musikstudium in Wien, das er allerdings nach nur zwei Jahren wegen der Einberufung zum Kriegsdienst un-

1 Bei diesem Kongressbeitrag handelt es sich um die gekürzte Version meiner Masterarbeit, die den gleichen Titel trägt (vgl. Fuchs 2018).

terbrechen musste. Erst 1946 konnte Wilhelm sein Musikstudium in München fortsetzen. Hier kam es zur ersten Auftragsarbeit für die Medien: Im Februar 1946 vertonte er *Das Gespenst von Canterville* für Radio München, den Vorläufersender des Bayerischen Rundfunks. Dies war der Auftakt für eine intensive kompositorische Tätigkeit – im Laufe der nächsten Jahre entstand die Musik zu etwa 250 Hörspielen sowie zu über 350 Fernsehspielen und 350 Werbespots. Außerdem arbeitete Wilhelm für die Theaterbühne und komponierte insgesamt 27 Bühnenmusiken.

Zwischen 1954 und 1991 schuf Wilhelm die Musik zu ca. 60 deutschen Filmen, darunter *Die Nibelungen* (1966–67), *Das fliegende Klassenzimmer* (1973) und *Das Schlangenei* (1977). Mit der Musik zu Loriots *Pappa ante portas* beendete Wilhelm seine Filmmusik-Karriere und komponierte in der Folgezeit vornehmlich Musik für den Konzertsaal. Er starb nach kurzer Krankheit am 17. Januar 2013 in Grünwald bei München. Sein kompositorischer Nachlass befindet sich im Deutschen Komponistenarchiv im Europäischen Zentrum der Künste in Dresden-Hellerau.

Bezüge zwischen Klassik und Filmmusik – *Temp tracks*

Stumm war der Film nie – nicht einmal der Stummfilm. Schon die frühesten Filmvorführungen Ende des 19. Jahrhunderts wurden von Kino-Pianist*innen und -Organist*innen improvisierend begleitet. Als mit zunehmender Größe der Kinosäle allmählich Sinfonieorchester an die Stelle der Kino-Pianist*innen traten, wuchs der Bedarf an geeignetem Notenmaterial für Orchester. Es entstanden die sogenannten ›Kinotheken‹: umfangreiche Sammlungen arrangierter, in sich geschlossener Ausschnitte aus Werken der klassisch-romantischen Musik, die nach Genre und Szenentyp geordnet und beliebig kombinierbar waren. Auf diese Weise konnten komplette Filme ad hoc mit Musik unterlegt werden. Gleichzeitig wünschten die Filmstudios immer häufiger originale, passgenau komponierte Soundtracks für ihre Filme und engagierten deshalb Filmkomponist*innen, die sich wiederum oft von diesen Kinotheken inspirieren ließen. Die Orientierung der Filmmusik an klassischen Vorbildern hat somit eine lange Tradition.

Auch heute spielt die (meist vorläufige) Unterlegung eines Films mit präexistenter Musik – den sogenannten ›temp tracks‹ – nicht selten eine bedeutende Rolle in der Filmproduktion.

Temp tracks

Oft wird bei Filmprojekten, die noch nicht abgeschlossen sind und für die vor allem die Musiken noch nicht komponiert wurden, eine »vorläufige Musik« unterlegt – einerseits, um die Wirkung des schon vorliegenden Materials schon probeweise testen zu können, andererseits, um über die Auswahl vorliegender Musiken, die dem Film nur provisorisch unterlegt werden, auch Entscheidungen über Art und Klangfarbe, Tempo und Instrumentierung zu treffen, die später für den Filmkomponisten Anhaltspunkte dafür bieten, welche Musiken von ihm von Produzent und Regisseur erwartet werden.²

Temp tracks (von engl. *temporary* = vorläufig) können demnach als eine Aufforderung von Regisseur*in an Filmkomponist*in zur Anfertigung von Stilkopien verstanden werden. Das Verfahren wird seitens der Filmkomponist*innen allerdings auch vermehrt kritisch gesehen und teilweise als künstlerische Einengung empfunden.

Ein mögliches Beispiel für das *Temp-track*-Verfahren liefert der Film *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, der 1977 unter dem Titel *Krieg der Sterne* als erster Film der *Star Wars*-Filmreihe in die Kinos kam. Zu Beginn des Films stapfen die gestrandeten Druiden R2-D2 und C-3PO über den Wüstenplaneten Tatooine. Nach einem Streit gehen sie getrennte Wege, doch beide laufen Gefahr, von den Jawas, einer Schrotthändlerbande, gefangen genommen und verkauft zu werden. John Williams vertonte diese bedrohliche Szene mit einer Musik (Audiobsp. 1a), die stark an die Introduction zum zweiten Teil von Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* (Audiobsp. 1b) erinnert.³

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_01a.mp3

Audiobeispiel 1a: John Williams, *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, Soundtrack, *The Dune Sea of Tatooine/Jawa Sandcrawler* (*Star Wars. A New Hope (The Original Motion Picture Soundtrack)*, RCA Victor 09026 68772 2, veröffentlicht 1997, CD 1, Track 4, 0:00–0:57)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_01b.mp3

Audiobeispiel 1b: Igor Strawinsky, *Le sacre du printemps*, Introduction zum zweiten Teil (*Le sacre du printemps and Symphony in 3 Movements*, Bamberger Sinfoniker, Ltg. Jonathan Nott, Tudor 7145, 2007, Track 9, 0:00–1:55)

2 Schlichter 2011.

3 Zwar ist nicht mit Sicherheit belegt, dass Regisseur George Lucas diese Passage aus *Le sacre du printemps* der Szene als *temp track* unterlegte. Der enge klangliche Bezug zwischen beiden Beispielen liegt jedoch auf der Hand – insofern dürfte die *Sacre*-Passage Williams zumindest als Inspiration gedient haben.

Wie diese Beispiele zeigen, kann eine enge stilistische Nähe zwischen klassischer Musik und Filmmusik bestehen, die teilweise im *Temp-track*-Verfahren ihren Ursprung hat. Dabei spielt die Herkunft bzw. semantische Bedeutung der klassischen Vorlage in der Regel keine Rolle für die Filmhandlung; so finden sich keine vordergründigen Parallelen zwischen einem Mädchenopfer im heidnischen Russland (*Le sacre du printemps*) und dem Gang der Roboter durch die Wüste auf Tatooine (*Star Wars*). Vielmehr dürften klangliche Aspekte für die Wahl der Vorlage entscheidend gewesen sein.

Die Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas*⁴

Ödipussi war der erste Kinofilm von Loriot alias Vicco von Bülow (1923–2011), der sich zu der Zeit, als der Film herauskam (1988), bereits seit fast zehn Jahren von seiner Arbeit für das Fernsehen zurückgezogen hatte. Der Film beschreibt in zahlreichen komischen Situationen die zaghafte romantische Annäherung zwischen Paul Winkelmann (gespielt von Loriot) und Margarethe Tietze (gespielt von Evelyn Hamann). Beide Protagonisten sind bereits sichtlich in die Jahre gekommen und offenbar nicht sehr erfahren im Umgang mit dem jeweils anderen Geschlecht. Erschwert wird die Situation zusätzlich durch Pauls herrische Mutter (gespielt von Katharina Brauren), die Margarethe als Konkurrentin um die Liebe ihres Sohnes wahrnimmt. *Pappa ante portas* dagegen, drei Jahre später entstanden, handelt von dem Manager Heinrich Lohse (gespielt von Loriot), der in den Ruhestand geschickt wird. Zuhause sorgt er mit seiner zupackenden und übereifrigen Arbeitshaltung für Unruhe und allerlei Durcheinander im Haushalt, sehr zum Leidwesen seiner Frau Renate (gespielt von Evelyn Hamann) und seines Sohnes Dieter (gespielt von Gerrit Schmidt-Foß), die sich beide mit Pappas häuslicher Abwesenheit bequem arrangiert hatten.

Ziel dieses Beitrags soll sein, Rolf Wilhelms Übertragung des spezifischen, hintergründigen Loriot'schen Humors auf die Filmmusik zu beleuchten. Wilhelm reichert die beiden Filmmusiken mit zahlreichen motivisch-thematischen Verweisen auf klassische Musik an und schafft somit eine Reihe von Andeutungen, die

4 Die Beispiele 1a, 2, 3a, 4b, 5a, 6b und 7a wurden auf Basis der originalen Filmmusik-Partituren (Wilhelm 1987–88a; Wilhelm 1990–91) angefertigt, die, zusammen mit Wilhelms restlichem kompositorischem Nachlass, im Deutschen Komponistenarchiv im Europäischen Zentrum der Künste in Dresden-Hellerau lagern. Für die Ermöglichung der Einsichtnahme in diese Partituren und das Notizheft zu *Ödipussi* (Wilhelm 1987–88b) sowie für die Bereitstellung der Tagebucheinträge Rolf Wilhelms sei an dieser Stelle seiner Tochter Catharina Wilhelm herzlich gedankt!

von Zuschauer*innen erkannt und mit der Filmhandlung in Beziehung gesetzt werden können bzw. sollen. Durch diese Verknüpfungen eröffnen sich den Zuschauer*innen neue Rezeptionsperspektiven, die über die bloße Filmhandlung hinausgehen. Häufig nutzt Wilhelm dabei das Stilmittel der ironischen Brechung, wenn beispielsweise die komische Filmhandlung durch die Musikuntermalung mit Andeutungen auf ernste bzw. pathetische Opern versehen wird.

Der Titel des Beitrags rekurriert auf die Klassifikation, nach der die ausgewählten Beispiele geordnet werden. Ich unterscheide im Sinne idealtypischer Konstruktionen zwischen den beiden Kategorien ›Zitat‹ und ›Stilkopie‹. Als Zitat wird in diesem Beitrag die wörtliche bis nahezu wörtliche Entlehnung einer Melodie bzw. eines Motivs oder einer Harmoniefolge verstanden, deren Quellbereich im Repertoire der klassisch-romantischen Musik liegt. Alle im Folgenden angeführten musikalischen Zitate lassen sich dabei konkreten, verhältnismäßig bekannten klassisch-romantischen Originalwerken zuordnen. Dagegen wird der Begriff Stilkopie im Sinne der Nachahmung einer bestimmten Stilistik gebraucht. Wilhelm imitiert einerseits historische Stile im Allgemeinen (so etwa ›Barockmusik‹, vgl. Videobsp. 4), andererseits aber auch Personalstile bestimmter Komponisten (z. B. den ›Wagner-Stil‹, vgl. Bsp. 7a). Im Gegensatz zu den Zitaten dienten Wilhelm für seine Stilkopien in der Regel nicht konkrete Einzelwerke als Vorbilder. Dennoch können die Übergänge zwischen beiden Kategorien fließend sein.

Als Einstiegsbeispiel soll der kurze Vorspann zu *Pappa ante portas* dienen (Videobsp. 1), der beide Techniken – Zitat und Stilkopie – auf engstem Raum vereint.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_01.mp4

Videobeispiel 1: *Pappa ante portas*, Vorspann (Loriot 2011b, 0:00:03–0:00:20)

Wilhelm zitiert mit der Flötenmelodie zu Beginn die *Morgenstimmung* aus Edvard Griegs erster *Peer-Gynt*-Suite (Bsp. 1a/Audiobsp. 2a, Bsp. 1b/Audiobsp. 2b). Die Bedeutung ›Morgen‹ bleibt auch im Film mit dem Zitat verbunden – nach der Aufblende ist ein gedeckter Frühstückstisch mit geleertem Frühstücksei zu sehen.

espr.

Flöte

Beispiel 1a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 1–6, Flöte



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_02a.mp3

Audiobeispiel 2a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 1–6 (Wilhelm 2008, Track 6, 0:00–0:10)

Beispiel 1b: Edvard Grieg, *Peer-Gynt-Suite* Nr. 1 op. 46, I. *Morgenstimmung*, T. 1–4, Flöte

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_02b.mp3

Audiobeispiel 2b: Edvard Grieg, *Peer-Gynt-Suite* Nr. 1 op. 46, I. *Morgenstimmung*, T. 1–5 (*Peer Gynt-Suiten*, Göteborgs Symfoniker, Ltg. Neeme Järvi, Deutsche Grammophon 477 7491, 2008, Track 1, 0:00–0:13)

Im zweiten Abschnitt des *Pappa*-Vorspanns ändert sich der musikalische Duktus völlig überraschend. Eine Blechbläser-Fanfare setzt ein (Bsp. 2/Audiobsp. 3a) und untermalt die Titeleinblende. Stilistisch erinnert die Fanfare stark an die typische Filmmusik zu Hollywood-Monumentalfilmen der 1950er und 60er Jahre. Einige sehr ähnliche Beispiele finden sich etwa in Miklós Rózsas Soundtrack zu *Ben Hur* von 1959 (Audiobsp. 3b). Wilhelm lehnt sich in seiner Fanfare sowohl harmonisch (Mixturen, Verbindung von Klängen im Ganzton- und Terzabstand) als auch mit der triolischen und oft von Punktierungen geprägten Rhythmik an derartige Vorbilder an – von der Instrumentierung ganz zu schweigen.

Beispiel 2: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 7–9

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_03a.mp3

Audiobeispiel 3a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 7–9 (Wilhelm 2008, Track 6, 0:10–0:16)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_03b.mp3

Audiobeispiel 3b: Miklós Rózsa, *Ben Hur*, Soundtrack, *Circus Fanfares Nos. 1–4* (*Ben-Hur (Complete Soundtrack Collection)*, Film Score Monthly FSM Vol. 15 No. 1, veröffentlicht 2012, CD 2, Track 14)

Diese Anleihe bei der Monumentalfilm-Musik der Goldenen Ära Hollywoods wirkt freilich im Vorspann zu *Pappa ante portas* deutlich aus der Zeit und auch aus dem Rahmen gefallen – und gerade dadurch komisch. Zudem suggeriert Wilhelm auch eine inhaltliche Anknüpfung an derartige Monumentalfilme – immerhin handelt es sich beim Filmtitel »Pappa ante portas« um eine Abwandlung des antiken römischen Angstrufes »Hannibal ante portas«. Diese Erwartung des Zuschauers wird jedoch nicht erfüllt; die Filmmusik kommt vielmehr ironisch daher.

Zitate

Illustrative Zitate

Einige der Zitate in *Ödipussi* und *Pappa ante portas* illustrieren den Handlungsort bzw. die Handlungszeit des Filmes. Sie übernehmen eine Funktion, die Georg Maas als denotative semantische Funktion von Filmmusik bezeichnet, indem die Musik »historisches oder geographisches Kolorit vermittelt«. ⁵ Ein Beispiel für ein solches illustratives Zitat findet sich in der Szene in *Ödipussi*, als Paul und Margarethe in Italien im Auto über schlechte Nebenstraßen dahinfahren (Videobsp. 2).



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_02.mp4

Videobeispiel 2: *Ödipussi*, Autofahrt in Italien (1. Passage) (Loriot 2011a, 0:38:38–0:39:49)

In dem Moment, als der Blick ins Innere des Autos schwenkt, zitiert die Musik einen Melodie-Ausschnitt aus der Ouvertüre zu *La traviata* von Giuseppe Verdi (Bsp. 3a/Audiobsp. 4a, Bsp. 3b/Audiobsp. 4b). (Die gleiche Melodie erscheint in der Oper später noch einmal am Ende der Nummer 9 *Scena e Duettino* »*Dammi tu forza, o cielo!*«.) Mithilfe dieses Zitats wird im Film angezeigt, dass sich die Protagonisten in Italien befinden (italienische Oper – Italien als Ort der Filmhandlung). Der Inhalt der Oper scheint dagegen keine Rolle zu spielen.

5 Maas/Schudack 1994, 38.

28
Fl./Ob. *p marc.*
Vl. I+II *p sub.*
Klar./Hr./Vle.
Kb. *p*

32 *pp*

Beispiel 3a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 9, T. 28–36



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_04a.mp3

Audiobeispiel 4a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 9, T. 28–39 (Wilhelm 2008, Track 3, 0:26–0:38)

Leitmotiv-Zitate

Wilhelm zitiert vor allem in *Ödipussi*, aber auch teilweise in *Pappa ante portas*, eine Reihe von Leitmotiven aus der Opernliteratur. In der Mehrzahl stammen diese Leitmotive aus den Musikdramen Richard Wagners. So greift Wilhelm zum Beispiel im Vorspann zu *Ödipussi* kurz das Liebesglück-Motiv⁶ aus *Siegfried* auf (Bsp. 4a/Audiobsp. 5a, Bsp. 4b/Audiobsp. 5b).

6 Die Namen der Leitmotive richten sich nach dem *Buch der Motive* (vgl. Windsperger 1931a, 1931b).

Beispiel 3b: Giuseppe Verdi, *La traviata*, Ouvertüre, T. 29–31



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_04b.mp3

Audiobeispiel 4b: Giuseppe Verdi, *La traviata*, Ouvertüre, T. 28–36 (*La traviata*, Orchestra & Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden, Ltg. Sir Georg Solti, Decca 0440 071 4319 3, 1994, 0:03:20–0:03:50)

Beispiel 4a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1497–1501, »Liebesglück-Motiv«



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_05a.mp3

Audiobeispiel 5a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1497–1505 (*Siegfried*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, Eva Marton (Brünnhilde), EMI Classics 3 19715 2, 1988, CD 4 Track 10, 5:33–5:59)

53
 Vl. I+II
 Vle.
 Vc.
 Kb.
p
f
mf

Beispiel 4b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 53–56

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_05b.mp3

Audiobeispiel 5b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 53–58 (Wilhelm 2008, Track 1, 0:59–1:07)

Wilhelm zitiert dabei interessanterweise nicht das komplette Leitmotiv, sondern nur dessen charakteristische drei Anfangsakkorde (übermäßiger Dreiklang–halbverminderter Septakkord–Dominantseptakkord in Sekundstellung, vgl. Einrahmung in Beispiel 4b). Diese Akkordfolge erscheint im Film noch ein zweites Mal, als sich Paul und Margarethe an der Zimmertür im italienischen Luxushotel verabschieden (Videobsp. 3, Bsp. 5a). Dabei verknüpft Wilhelm das Liebesglück-Motiv aus *Siegfried* (vgl. Einrahmung in Beispiel 5a) mit dem Liebestrank-Motiv aus *Tristan und Isolde* (Bsp. 5b/Audiobsp. 6, vgl. gestrichelte Einrahmung in Beispiel 5a).

📺 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_03.mp4

Videobeispiel 3: *Ödipussi*, Türszene (Loriot 2011a, 0:54:46–0:55:12)

Str.
p
p
 Liebesglück-Motiv
 Liebestrank-Motiv

Beispiel 5a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 16

Langsam und schmachkend
pp
 Ob.
 Engl.H.
p
 Vc.
 Kl.
 Fg.

Beispiel 5b: Richard Wagner, *Tristan und Isolde* WWV 90, Einleitung, T. 1–3, »Liebestrank-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Richard Wagner, *Tristan und Isolde* WWV 90, Einleitung, T. 1–3 (*Tristan und Isolde*, Staatskapelle Dresden, Ltg. Carlos Kleiber, Deutsche Grammophon 00289 477 5355, 1982, CD 1, Track 1, 0:00–0:23)

Wie in der Türszene deutlich wird, übernimmt Wilhelm die beiden Leitmotive inklusive der ihnen anhaftenden Bedeutung als Liebes-Motive – handelt es sich doch hierbei um eine der romantischsten Szenen des Films. In anderen Fällen zitiert Wilhelm dagegen Leitmotive, deren ursprüngliche Bedeutung in Bezug auf die Filmhandlung ironisch gebrochen wird. So bildet etwa das Siegfriedliebe-Motiv aus *Siegfried* (Bsp. 6a, Audiobsp. 7a) den Ausgangspunkt für das Hauptthema in *Ödipussi*, das im Film meist mit der Figur Paul Winkelmanns alias Loriots gekoppelt auftritt (Bsp. 6b, Audiobsp. 7b). Das Motiv des »hehrsten Helden« aus Wagners *Ring* wird also auf den tollpatschigen Antihelden in *Ödipussi* gemünzt und seine Bedeutung somit ins Ironische verschoben.

1642 **a tempo (Belebt)**
Siegfried

Dann bist du mir, was bang du mir warst und wirst: Dann

Str. *p* *cresc.* (+Hr.) *fp*
Br.

Beispiel 6a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1642–1645, »Siegfriedliebe-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_07a.mp3

Audiobeispiel 7a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1642–1645 (*Siegfried*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, Siegfried Jerusalem (Siegfried), EMI Classics 3 19715 2, 1988, CD 4 Track 11, 1:03–1:11)

15

Beispiel 6b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 15–21, Hauptthema (1. Hälfte)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_07b.mp3

Audiobeispiel 7b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 14–31 (Hauptthema komplett) (Wilhelm 2008, Track 1, 0:14–0:33)

Dieses Hauptthema, das im Vorspann als Walzer auftritt, durchzieht den gesamten Film. Dabei erscheint es in verschiedensten Stilstiken (Audiobsp. 8a–8d), sowohl in untermalender Filmmusik, als auch in Form von sogenannter diegetischer Musik, d. h. in Musik, die in der Szene stattfindet (Musiker im Film, Radio etc.).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08a.mp3

Audiobeispiel 8a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 8, T. 1–9 (Radiomusik bei erstem Rendezvous) (Wilhelm 2008, Track 2, 4:46–5:06)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08b.mp3

Audiobeispiel 8b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 5, T. 6–38 (schneller Jazz-Waltz/Rendezvous-Vorbereitungen) (Wilhelm 2008, Track 5, 0:04–0:32)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08c.mp3

Audiobeispiel 8c: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 19A, T. 14–30 (Gitarrenmusik in Italien) (Wilhelm 2008, Track 3, 6:03–Ende)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08d.mp3

Audiobeispiel 8d: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 15, T. 5–15 (Klaviertrio im Speisesaal des italienischen Luxushotels) (Wilhelm 2008, Track 3, 1:45–2:16)

Stilkopien

Filminterne Leitmotivik mit stilistischem Vorbild

In seinen Filmmusiken zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas* bedient sich Wilhelm – wenn auch nur sehr dezent – der Leitmotiv-Technik mit neu komponierten, film-internen Leitmotiven. Als beispielhaft kann dabei das Leitmotiv der Mutter in *Ödipussi* gelten (Bsp. 7a/Audiobsp. 9a), das in seiner melodischen, harmonischen und instrumentatorischen Gestaltung sehr an das Brünnhilde-Motiv aus der *Götterdämmerung* erinnert (Bsp. 7b/Audiobsp. 9b) und das sich somit zwischen den Kategorien Zitat und Stilkopie bewegt (Stilkopie mit zitathaften Anleihen). Die Englischhorn- und Bassklarinetten-Einwürfe in der zweiten Hälfte des Mutter-Leitmotivs könnten dagegen vom Waberlohe- und vom Unmut-Motiv aus Wagners *Ring* inspiriert sein.

Beispiel 7a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 3, T. 1–6, Mutter-Leitmotiv

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_09a.mp3

Audiobeispiel 9a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 3, T. 1–6, Mutter-Leitmotiv (Wilhelm 2008, Track 2, 0:00–0:19)

Beispiel 7b: Richard Wagner, *Götterdämmerung* WWV 86D, Prolog, 2. Szene, T. 330–335, »Brünnhilde-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_09b.mp3

Audiobeispiel 9b: Richard Wagner, *Götterdämmerung* WWV 86D, Prolog, 2. Szene, T. 330–336 (*Götterdämmerung*, Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, EMI Classics 3 19706 2, 1988, CD 1 Track 4, 1:48–2:17)

Vor dem Hintergrund von Filmhandlung und -titel ist es bemerkenswert, dass ausgerechnet das Brünnhilde-Motiv als Vorlage für das Mutter-Leitmotiv diente. In Wagners *Ring* ist Brünnhilde Siegfrieds Geliebte und gleichzeitig, da beide von Wotan abstammen, seine Tante. Durch Wilhelms Anlehnung im Mutter-Leitmotiv wird gewissermaßen aus der Tante die Mutter. Dieser musikalische Bezug bereichert insofern das Verhältnis zwischen Paul und seiner Mutter in *Ödipussi* um eine über die reine Mutterliebe hinausgehende Komponente.⁷

⁷ Bereits der Filmtitel *Ödipussi* transportiert freilich dieses Motiv durch die Anspielung auf den Helden Ödipus aus Sophokles' gleichnamiger Tragödie, der seinen Vater erschlug und sich die Mutter zur Frau nahm. Gleichzeitig spielt der Filmtitel auf das danach benannte psychoanalytische Konzept des Ödipus-Komplexes an, das die übertriebene emotionale Bindung eines Mannes an seine Mutter beschreibt.

Einzelne Tracks als Stilkopien

Vor allem in *Pappa ante portas* legt Wilhelm einzelne Tracks gerne in Form von in sich geschlossenen Stilkopien an. Als Beispiel kann der Eintritt ins Chefbüro herangezogen werden, dessen musikalische Untermalung im Stil eines barocken Concertos gehalten ist (Videobsp. 4).



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_04.mp4

Videobeispiel 4: *Pappa ante portas*, Eintritt ins Chefbüro (Loriot 2011b, 0:05:03–0:05:22)

Dabei gelingt es Wilhelm in mehreren Punkten, die von der Szene vorgegebene Struktur eindrucksvoll in die barocke Stilistik zu übertragen:⁸

1. Nach der im *forte* vorgetragene plagal Initialkadenz wird die gleiche Kadenz im *piano* und mit ausgedünnter Besetzung (ohne Blechbläser und Pauken) wiederholt, während der Direktor Heinrich begrüßt. Als die Begrüßung vorüber ist und Heinrich sich auf den Weg zum Schreibtisch macht, tritt die Musik dagegen wieder prominenter hervor (Trompete und Horn kommen wieder hinzu).

2. Als Heinrich beginnt, loszulaufen, stimmen seine ersten Schritte mit dem Takt überein (Bewegungs-Paraphrasierung).

3. Wilhelm fängt Heinrichs Niedersetzen mit einer abwärtsgerichteten Unisono-Figur im Orchester ein, die eine Oktave tiefer wiederholt wird, als Heinrich im Sessel versinkt (Paraphrasierung).

Tatsächlich spielen barocke Elemente – anders als man angesichts der Musik zunächst vermuten würde – für den Inhalt der Szene keine große Rolle, abgesehen vielleicht vom Machtgefälle zwischen Vorgesetztem/Aristokraten und Untergebenem. Entscheidend sind vielmehr die Assoziationen, die der Zuschauer mit Barockmusik verbindet (Pracht, Ehrwürdigkeit etc.), die durch die Musikunterlegung auf die Szene (prächtiges Büro) übertragen werden.

8 Claudia Bullerjahn bezeichnet dies als »strukturelle Filmmusik-Funktion im engeren Sinne«. Darunter versteht sie u. a. »die Verdeckung bzw. Betonung von Schnitten, sowie die Akzentuierung von Einzeleinstellungen und Bewegungen [...]«. (2001, 71)

Beispiel: Der *Ödipussi*-Vorspann

Abschließend wird der Vorspann zu *Ödipussi* betrachtet, in dem Wilhelm die oben angesprochenen Techniken kombiniert. Die Gesamtanlage des Vorspanns entspricht einem Walzer mit stilistischer Nähe zu Pëtr Il'ič Čajkovskij und (im späteren Verlauf) auch Johann Strauß. Zur illustrativen Unterstreichung der Szene lässt Wilhelm zu Beginn, als der mit Fotografien vollgestellte Flügel zu sehen ist, das Klavier solistisch hervortreten (Videobsp. 5, 0:22). Auch im weiteren Verlauf drängt sich das Klavier immer wieder für kurze überleitende Passagen in den Vordergrund, so zum Beispiel bei 1:53 mit einer Kaskade, die Wilhelm in der Partitur mit »CHOPIN« überschrieben hat⁹ und die offensichtlich die Stilistik dieses Komponisten imitiert.

Das Hauptthema des Vorspann-Waltzers ist dem Siegfriedliebe-Motiv aus Wagners *Ring* entlehnt (vgl. Bsp. 6a). Wilhelm zitiert außerdem das Liebesglück-Motiv aus dem *Ring* (vgl. Bsp. 4a), als Mutter Winkelmann sagt: »Dein Kinderzimmer ist immer für dich bereit« (bei 0:58), sowie zweimal das Liebestrank-Motiv aus *Tristan und Isolde* (bei 1:18, vgl. Bsp. 5b). Ferner wird der Beginn der Deutschen Nationalhymne zitiert (bei 2:04), übrigens in G-Dur und im originalen Hornquintensatz zweier Solo-Violen wie im zweiten Satz von Joseph Haydns »Kaiserquartett« op. 76/3. Als Paul auf dem Weg zur Arbeit einem Bettler gegenübersteht, erklingt schließlich in der Oberstimme in der Oboe kurz das Schicksal-Motiv aus Wagners *Ring* (bei 2:45).

Außerdem findet sich ein interessanter, hintergründiger Kontrast zwischen Bild und Musik ab 0:47. Genau in dem Moment, als die Kamera auf das (fast) perfekt symmetrische Nebenzimmer schwenkt, wechselt die Musik – zum einzigen Mal im Vorspann – vom 3/4-Takt zum asymmetrischen 5/4-Takt.¹⁰

Zum Schluss sei noch auf den Moment gegen Ende des Vorspanns hingewiesen, als Paul der Versuch misslingt, eine herumliegende Coladose wegzukicken (bei 3:05). Wilhelm lässt an dieser Stelle – die Harmonik zielt auf einen Halbschluss hin – die Musik kurz ins Leere laufen: Pauls Verfehlen der Dose schlägt sich in einer kurzen, plötzlich auftretenden Generalpause im Orchester nieder.

9 Wilhelm 1987–88a, Titel »Ödipussi«, T. 103.

10 Dahinter verbirgt sich womöglich eine Anspielung auf den Walzer im zweiten Satz aus Čajkovskijs Sechster Symphonie »Pathétique« op. 74, der ebenfalls im 5/4-Takt gehalten ist. Auch motivische Bezüge zwischen beiden Stücken sind nachweisbar (z. B. zitiert Wilhelm in T. 62–64 des *Ödipussi*-Vorspanns das Kopfmotiv jenes Symphoniesatzes).

Diese Art der Bewegungsparaphrasierung kann als ein Ansatz des sogenannten *Mickeymousing* interpretiert werden.¹¹



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_05.mp4

Videobeispiel 5: *Ödipussi*, Vorspann (Loriot 2011a, 0:00:03–0:03:16)

Wirkung und Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Wilhelm in seinen Soundtracks zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas* also durchaus herkömmliche filmmusikalische Verfahren benutzt, so zum Beispiel illustrative Zitate (Autofahrt in *Ödipussi*) und filminterne Leitmotivik (Mutter-Leitmotiv in *Ödipussi*). Auffällig ist jedoch die immense Fülle an Zitaten und Anspielungen, die in anderer Filmmusik ihresgleichen sucht und die sich aufgrund der Kürze dieses Beitrags nur grob umreißen lässt. Wilhelm zitiert dabei insbesondere Leitmotive aus dem Werk Wagners, wobei er die den Motiven anhaftende Bedeutung teils in den Film übernimmt (Liebestrank-Motiv), teils ironisch bricht (Siegfriedliebe-Motiv für Paul Winkelmann). Auch die Stilkopie-Technik setzt Wilhelm in den Filmen vielfach ein, allerdings nicht nur in rein untermalender Weise (wie in dem eingangs erwähnten *Temp-track*-Beispiel von John Williams). Vielmehr sollen durch den gezielten Einsatz historischer Stilstiken beim Zuschauer musikbezogene Assoziationen, die über das aktuell gezeigte Bild hinausgehen, aktiviert und auf die Szene übertragen werden (so etwa beim Eintritt ins Chefbüro in *Pappa ante portas*).

*
**

Leider lässt sich auf Basis der mir vorliegenden Quellen die Frage, ob die Ideen zu den oben beschriebenen Zitaten, Anspielungen und Stilkopien auf Rolf Wilhelm oder auf Loriot zurückgehen, nicht klar beantworten. Gewiss hatte Loriot jedoch sehr präzise Vorstellungen zur Filmmusik – davon zeugen u. a. Wilhelms Tagebücher –, und nicht zuletzt aufgrund der Familiengeschichte Vicco von Bülows dürfte der Regisseur Loriot auf die Auswahl der Motiv-Zitate aus Wagner-Opern wohl maßgeblichen Einfluss ausgeübt haben. (Hans von Bülow, der berühmte Wagner-Dirigent des 19. Jahrhunderts, war ein entfernter Verwandter Loriots.)

¹¹ Vgl. Bullerjahn 2001, 78.

Quellen

- Wilhelm, Rolf (1987–88a), Partitur zu »Ödipussi«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau, Verz.-Nr. N-012-40-10.
- Wilhelm, Rolf (1987–88b), Notizheft zu »Ödipussi«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau.
- Wilhelm, Rolf (1990–91), Partitur zu »Pappa ante portas«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau, Verz.-Nr. N-012-43-01.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001), *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.
- Fuchs, Stefan (2018), *Zwischen Zitat und Stilkopie – Rolf Wilhelms Filmmusik zu Ödipussi und Pappa ante portas*, Masterarbeit, Hochschule für Musik und Theater München.
- Maas, Georg / Achim Schudack (1994), *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott.
- Schlichter, Ansgar (2011), »temp track«, in: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5403>
- Windsperger, Lothar (Hg.) [1931a], *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's*, Bd. 1, Mainz: Schott.
- Windsperger, Lothar (Hg.) [1931b], *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's*, Bd. 2, Mainz: Schott.

Video- und Audioquellen

- Loriot (2011a), *Loriots Ödipussi* [1988], Loriot (Drehbuch und Regie), Horst Wendlandt (Produktion), Rolf Wilhelm (Musik), DVD-Veröffentlichung des Films im Rahmen der Doppel-DVD »Loriot – Die Spielfilme«, Tobis Home Entertainment/Universum Film/Rialto Film, EAN: 0886975522095.
- Loriot (2011b), *Loriots Pappa ante portas* [1991], Loriot (Drehbuch und Regie), Horst Wendlandt (Produktion), Rolf Wilhelm (Musik), DVD-Veröffentlichung des Films im Rahmen der Doppel-DVD »Loriot – Die Spielfilme«, Tobis Home Entertainment/Universum Film/Rialto Film, EAN: 0886975522095.
- Wilhelm, Rolf (2008), *Ödipussi* (Soundtrack) und *Pappa ante portas* (Soundtrack), in: *Deutsche Filmmusikklassiker – Rolf Wilhelm 5*, Alhambra, Nr. A 8966.

Stefan Fuchs

© 2021 Stefan Fuchs (s.fuchs.musik@arcor.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Fuchs, Stefan (2021), »Zwischen Zitat und Stilkopie. Rolf Wilhelms Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante Portas*«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populär- musikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 229–246. <https://doi.org/10.31751/p.51>

eingereicht / submitted: 09/09/2018

angenommen / accepted: 26/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Elke Reichel

Klassikadaptionen in Rock, Pop und Filmmusik

Ihr analytisches Potential für den schulischen Musikunterricht

ABSTRACT: Die theoretische Auseinandersetzung mit Musik vergangener Epochen löst in Schule und Musikhochschule selten Begeisterung aus. Zu weit scheint sie wegzuführen von den typischen Hörgewohnheiten und der Musizierpraxis junger Menschen. Doch gerade populäre Gegenwartsmusik bietet eine Vielfalt an Möglichkeiten, Schüler*innen und Studierende an Inhalte von Musikwissenschaft und historisch informierter Musiktheorie heranzuführen, denn Rock, Pop und Filmmusik beziehen sich durch Zitate, tradierte Wendungen und Topoi auf Jahrhunderte europäischer Musikgeschichte. Vor dem Hintergrund der nahezu unbegrenzten medialen Verfügbarkeit von Werken verschiedenster Epochen und Stilrichtungen ergeben sich in diesen Genres zahllose Möglichkeiten der Kombination solcher Elemente. Historische Bezüge in aktueller Musik beinhalten die Chance, junge Menschen für musikalische Strukturen und ihre historischen Dimensionen zu sensibilisieren. Darüber hinaus bietet die Verschmelzung kontrastierender stilistischer Merkmale innovatives Potenzial für das Live-Arrangement mit leistungsheterogenen Gruppen. Anhand kurzer Beispiele werden Einsatzmöglichkeiten populärer Titel in der Unterrichtspraxis vorgestellt.

Theoretical study of the music of past epochs rarely triggers great enthusiasm at schools or conservatories. It seems to lead away from the typical listening habits and musical practices of young people. But contemporary popular music provides many opportunities to introduce students into essential fields of musicology and historically informed music theory. Rock, pop and film music relate to centuries of European music history by using citations, inherited idioms, and topoi. Against the background of unlimited availability of compositions of different epochs and styles in the media, countless opportunities to combine such elements can be observed in these genres. Historical references in current musics provide the chance to sensitize young people for musical structures and their historical dimensions. Furthermore, the fusion of contrasting stylistic characteristics bears innovative potential that teachers can use for live arrangement in school classes and groups with heterogeneous capabilities. This article introduces opportunities of integrating popular titles into teaching practice on the basis of short examples.

Schlagworte/Keywords: adaptation; Adaption; film music; Filmmusik; live arrangement; Live-Arrangement; music education; Musikunterricht; Pop; Rock

In meiner Lehrtätigkeit mache ich eine zwiespältige Erfahrung: Einerseits wächst mein Wissen mit jedem Tag, den ich an Hochschule oder Schule verbringe, und damit – so hoffe ich – auch meine Lehrkompetenz. Andererseits verbreitert sich

in zumindest gleichem Maße, aber gefühlt deutlich schneller als mein Fachwissen, der Altersabstand zu meinen Studierenden und Schüler*innen und damit die Kluft zwischen ihrem und meinem Erfahrungshorizont. Aus diesem Grund stelle ich mir häufig die Frage nach der Relevanz meiner Unterrichtsthemen für die künstlerische Entwicklung und die berufliche Zukunft der Studierenden.

In der Schule löst die Auseinandersetzung mit Musik vergangener Epochen selten Begeisterung aus. Zu weit scheint sie wegzuführen von den typischen Hörgewohnheiten junger Menschen. Aber auch der Wissenshorizont vieler Studierenden erscheint angesichts von mehr als 1000 Jahren Geschichte der europäischen Mehrstimmigkeit eher klein. Die zukünftigen Schulmusiker*innen in meinen Kursen empfinden insbesondere Musik aus der Zeit vor 1700 häufig als fremd. Einer vorsichtigen Schätzung zufolge haben fünf Prozent von ihnen noch nie eine Oper besucht und 50 Prozent noch nie bewusst Werke aus der Zeit vor 1700 gehört. Etwa 90 Prozent fragen sich, wozu sie Bicinien von Orlando di Lasso oder Caspar Othmayr hören, analysieren oder gar in Tonsatzübungen imitieren sollen.

Aber annähernd 100 Prozent meiner Studierenden kennen den Song *Viva la Vida* der britischen Rockband Coldplay.¹ Ausgehend von einem solchen Song aus den Charts lade ich deshalb in meinem Unterricht zu einer Zeitreise ein. Das in dem Titel als Loop verwendete Urmodell einer zweistimmigen Synkopenkadenz (Bsp. 1) prägt auch den Beginn des Präludiums C-Dur aus dem ersten Teil von J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. Dieses Beispiel, 300 Jahre älter als der erstgenannte Song, ist aufgrund seiner Beliebtheit als Unterrichtswerk sowie häufigen Verwendung zum Beispiel im Film auch jungen Menschen nicht unbekannt.² Der Ursprung des Modells liegt jedoch in der Renaissance und damit in einer Epoche, die in den Jugendmedien zumindest musikalisch ein Schattendasein führt.



Beispiel 1: Zweistimmige Synkopenkadenz

1 Coldplay, *Viva la Vida or Death and All His Friends*, Album (2008).

2 Es erklingt zum Beispiel wiederholt in der preisgekrönten schwedischen Filmsatire *The Square* von Ruben Östlund (2017).

Die Verwendung traditioneller Kadenz als harmonische Ostinati im Pop erscheint so alltäglich, dass ein Hinweis darauf überflüssig sein mag. Im Musikunterricht kann die vergleichende Analyse solcher elementaren Bausteine von Musik aber helfen, ein Verständnis für die Historizität von Musik und für die Etymologie ihres Vokabulars zu entwickeln. Im Unterricht können solche Elemente nicht nur analytisch betrachtet, sondern auch als Gerüstsatz für Gruppenimprovisationen genutzt werden. Die praktische Umsetzung hilft dabei, implizites Wissen auf die Ebene des Bewusstseins zu heben und damit sowohl für das aktive Musizieren als auch für die Rezeption von Musik verschiedener Epochen verfügbar zu machen. Daneben fördert die unmittelbare Erfahrung von Selbstwirksamkeit in der Improvisation die Motivation für den Unterricht.

Komponist*innen in Rock und Pop verwenden traditionelles Baumaterial jedoch nicht nur wie im gerade besprochenen Beispiel als strukturelle Grundlage. Einen Einsatz historischer Kompositionstechniken und -modelle als rhetorische Stilmittel finden wir bei zum Beispiel bei Alf Ator, dem Komponisten der Band Knorkator. Die Titel der Band sind eine Fundgrube für bizarre Verlinkungen jahrhundertealter Modelle und Zitate mit typischen Stilmerkmalen von Rock und Metal. An dieser Stelle sei ein Beispiel angeführt: Die Verwendung der dorischen Skala am Beginn des Songs *Komm wieder her* von Knorkator (Bsp. 2), bewusster Rückgriff auf ein altertümliches Tonmaterial, karikiert ein antiquiertes, aber noch allzu häufig gelebtes Rollenmodell in der Partnerschaft. Das lyrische Ich betrauert in pathetischem Ton den Verlust seiner Partnerin, die im auf YouTube verfügbaren Video als putzende Hausfrau im Stil der 1970er Jahre dargestellt wird (Videobsp. 1). Der Effekt wird verstärkt durch die mit Alter Musik assoziierte Falsett-Stimmelage des Sängers Gero Ivers, der artistisch gewandt zwischen den Registern seiner Stimme zu wechseln vermag.



Beispiel 2: Knorkator, *Komm wieder her*, Strophe 1, Beginn



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/52/attachments/p17-15_video_01.mp4

Videobeispiel 1: Knorkator, *Komm wieder her* (2000), (Album *Tribute to uns selbst*), Videoproduktion Q Film, Kai Sehr. <https://www.youtube.com/watch?v=SylvmfPHackE>

Visuelle Eindrücke, die wie im eben genannten Fall eine musikalische Aussage ergänzen oder sie im wörtlichen Sinne veranschaulichen, können für den Musikunterricht zu einer wertvollen Hilfe werden. Diese Ergänzung kann nicht nur – wie am Beispiel von Knorkator betrachtet – die Aussage bekräftigen. Sie kann sie auch vervollständigen, ihr eine weitere Dimension hinzufügen oder sie durch Antithese konterkarieren. Das Kunstwerk gewinnt durch die Nutzung mehrerer Wahrnehmungskanäle an ›Polyphonie‹, an Plastizität.

Für das Theater ist die beschriebene Vielschichtigkeit der Wahrnehmung Programm und ureigenes Wesensmerkmal. Hier verbinden sich Sprache, Bewegung, Bild und Musik zu einer gemeinsamen Aussage. Namentlich das Musiktheater nährt sich von unterschiedlichsten Einflüssen – in dieser Kunst verschmelzen Stilelemente und Ideen mit geografisch und historisch sehr verschiedener Herkunft zu einem auf die jeweilige Gegenwart bezogenen künstlerischen Produkt. Das Innovative besteht nicht zuletzt in der gekonnten Synthese der verschiedenen Einflüsse und ihrer Inszenierung. Alte Erzählstränge, literarische und musikalische Modelle, archetypische Symbole erscheinen in neuem Gewand.

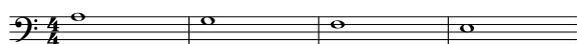
Als im 20. Jahrhundert neu geschaffene dramatische Gattung weist der Film viele Merkmale einer eklektischen Kunstform auf. Dabei sind die Bezüge zwischen einem bestimmten filmischen Werk und seinen literarischen, bildnerischen oder tonkünstlerischen Vorlagen durch Begriffe wie Adaption, Zitat oder Plagiat schwer eingrenzbar. Diese Bezüge können als Abbilder einer interepochalen und interkulturellen Kommunikation angesehen werden.

Wie sich die Oper des Generalbasszeitalters gern auf Erzählinhalte der klassischen Antike bezieht, greift der moderne Fantasyroman und -film auf Sagen und Mythen unterschiedlichen Ursprungs zurück, zum Beispiel die verschiedenen Erzählstränge des Nibelungenmythos. Exemplarisch soll hier gezeigt werden, wie auf diese Weise symbolhafte Figuren und Requisiten aus dem kulturellen Erbe ihren Weg in die Erlebniswelt unserer Schüler*innen und Studierenden finden.

Der Drache erscheint in Erzählungen und Bildkunstwerken unterschiedlicher Kulturkreise, wobei die Ähnlichkeiten in der Darstellung dieses Phantasiewesens über kulturelle sowie Epochengrenzen auffällig sind. Jungen Menschen wird als modernes Exemplar dieser Spezies der Drache Smaug aus der Filmtrilogie *Der Hobbit* (Peter Jackson, 2012–14) vertraut sein. Nicht nur mythische Lebewesen wie Drachen, Zwerge oder Riesen erfahren im Fantasy-Roman und -Film eine Wiederbelebung. Auch magische Requisiten wie das Schwert, der Kelch, das Amulett und natürlich der Ring haben ihre Faszination keineswegs eingebüßt. So begegnen uns diese Gegenstände in Joan K. Rowlings *Harry Potter* (1997–2007) als

sogenannte ›Horkruxe‹. Das Thema des Rings, eines Sinnbilds für Reichtum und Macht, der im Menschen eine unheilvolle Gier auslöst und ihn um Liebe und Vernunft bringt, ist in seinem Reiz – lange nach Richard Wagner und John Ronald Reuel Tolkien – bis heute ungebrochen.

So wie die symbolhaften Requisiten und Figuren moderne Prosa mit der mittelalterlichen Sagenwelt verbinden, entstehen in der Filmmusik Verlinkungen zur Musik vergangener Epochen durch musikalische Archetypen wie Kadenzen, harmonisch-kontrapunktische Modelle oder Topoi, satztechnische Wendungen mit Symbolcharakter. Als Klage-Topos hat das Modell des Lamentobasses (Bsp. 3), die Bassfigur des phrygischen Tetrachords mit dem charakteristischen Schritt der kleinen Sekunde zwischen den beiden unteren Tonstufen, eine jahrhundertelange Tradition. Wir finden dieses Modell bei Komponisten von der Renaissance bis in die Moderne. Häufig wird es als Ostinato verwendet, über dem sich Variationen entwickeln, zum Beispiel in der Form der Chaconne.



Beispiel 3: Lamentobass

Eine Komposition von Nicolas Hooper (Bsp. 4) auf der Grundlage des Modells erklingt im sechsten und im achten Teil des Filmzyklus *Harry Potter*.³ Beispiel 5 zeigt zum Vergleich einen Ausschnitt aus dem ca. 400 Jahre älteren *Lamento della Ninfa* von Claudio Monteverdi.

Beispiel 4: Hooper, *Dumbledores Farewell*, T. 1–8

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/52/attachments/p17-15_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Nicolas Hooper, »Dumbledores Farewell«. *The Complete Harry Potter Film Music Collection*, CD 2, Track Nr. 15, 0:03–0:30, The City of Prague Philharmonic Orchestra, Silva Screen Records Ltd., SILCD 1381, LC 07371, 2012. ©© Silva Screen Records Ltd.

3 Das Stück wird als Klagegesang zum Tod von Albus Dumbledore am Ende des Films *Harry Potter und der Halbblutprinz* (2009) sowie im letzten Teil des Filmzyklus (2011) bei den Erinnerungen des Severus Snape an den Tod von Lily Potter verwendet.

Beispiel 5: Monteverdi, *Lamento della Ninfa*, T. 35–38

Die Quartvorhalte in der Filmmusik (Bsp. 4, T. 2.1, 3.1, 6.1, 7.1) entsprechen denen im abgebildeten Ausschnitt des *Lamento della Ninfa* (Bsp. 5, T. 35.3–36.3). Die Septvorhalte dagegen, die bei Monteverdi durch lineare Verlängerung der Kette von Syncopationes über der Wiederholung des Bassmotivs (Bsp. 5, T. 37.1–38.1) entstehen, erklingen bei Hooper gleichzeitig mit den Quartvorhalten, sodass sich eine Folge von Quartsept-Doppelvorhalten ergibt.

Ein gezielter Einsatz eines musikalischen Topos wie in Beispiel 4 ist ohne gute Kenntnis der historischen Vorbilder, also ohne Einsicht in die Kompositionsgeschichte, kaum möglich – sei es durch theoretische Reflexion oder künstlerische Intuition. Für die Erarbeitung des Modells des Lamentobasses im Musikunterricht bieten sich zahlreiche weitere historische und aktuelle Musikbeispiele an.⁴ Analog zur Figur des Drachens in Literatur und Kunst steht der Lamentobass hier exemplarisch für eine Vielzahl von in Rock, Pop und Filmmusik verwendeten historischen Satzmodellen, die Schüler*innen den Zugang zu Musikwerken der Vergangenheit erleichtern können.⁵ Satzmodelle der Renaissance sind als Grundlage für Improvisationen hervorragend für das Musizieren in Gruppen und Klassen geeignet. Sie bieten einfache Tonfolgen für unerfahrene Schüler*innen ebenso wie Entfaltungsmöglichkeiten für Fortgeschrittene und sind daher in leistungsheterogenen Gruppen und Klassen besonders gut einsetzbar – nicht nur in Schule und Elementarbereich, sondern auch in der Hochschule.

Der Komponist Frank Nimsgern (geb. 1969) bezieht sich in seinem Rock-Musical *Der Ring* (2007) auf Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Dabei arbeitet Nimsgern für Hörer*innen deutlich erkennbar Zitate aus Wagners Tetralogie ein. Fernab von purem Historismus steht im Zentrum des Musicals eine höchst aktuelle Kritik an Mechanismen von Macht und Geld. Ein Vergleich der im Musical verwendeten Zitate mit Werkausschnitten des Originals kann Schüler*innen motivieren, sich mit Wagners Leitmotivtechnik auseinanderzusetzen, einer Technik, auf die auch Filmkomponisten wie Howard Shore zurückgreifen.

4 Vgl. Kaiser 2013 und Kaiser 2013/19.

5 Verwiesen sei auch auf ebenfalls in der Filmmusik häufig anzutreffende Renaissancetanzmodelle wie das der Folia.

Die Rezeption des ›Entsagungsmotivs‹ aus Wagners *Rheingold* bei Nimsgern und Shore soll kurz dargestellt werden. Nimsgerns Kopfmotiv aus dem Song »Lockruf des Rings« (Bsp. 7/Audiobsp. 3) zeigt eine offensichtliche Ähnlichkeit mit der Wagner'schen Vorlage (Bsp. 6/Audiobsp. 2). Die Verwandtschaft zum Titelmotiv des Soundtracks zu *Der Herr der Ringe* von Howard Shore (Bsp. 8/Audiobsp. 3) wird erst bei genauerer Analyse deutlich.



Beispiel 6: Wagner, *Rheingold*, Entsagungsmotiv

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/52/attachments/p17-15_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: Richard Wagner, »Lugt, Schwestern!« aus: *Das Rheingold*, WWV 86A, Szene 1, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Mirella Hagen, Sopran, Leitung: Simon Rattle, BR-Klassik 900133, 2015, CD 1, Track 5, 3:58–4:30. ©© 2015 BRmedia Service GmbH



Beispiel 7: Nimsgern, *Der Ring*, »Lockruf des Rings«

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/52/attachments/p17-15_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: Frank Nimsgern und Daniel Call, »Lockruf des Rings«. CD *Der Ring Reloaded*, Sound of Music Records, LC 01085, 2007, Track 3, 0:00–0:08

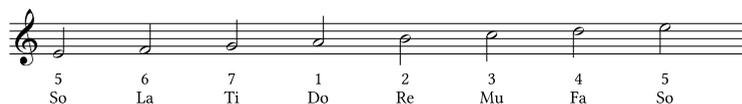


Beispiel 8: Shore, *Lord Of The Rings*, Titelmotiv

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/52/attachments/p17-15_audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Howard Shore, »Foundation of Stone«. *The Lord Of The Rings – The Two Towers* (2002), New Line Productions Inc., Reprise Records, Warner Music Group, LC 00322, 2002, Track 1, 0:31–0:48. ©© 2002 New Line Productions, Inc., © 2002 Reprise Records. Warner Music Group, An AOL Time Warner Company, © 2002 Reprise Records for the U.S. and WEA International Inc. for the world outside the U.S.

Der Vergleich der drei Motive zeigt das gemeinsame Rahmenintervall einer kleinen Sexte sowie in allen drei Fällen melodische Merkmale einer plagalen Mollskala bzw. des hypoäolischen Modus, bezogen auf das jeweilige tonale Zentrum *c* (Bsp. 6), *d* (Bsp. 7) sowie *a* (Bsp. 8). Die Eröffnungssphrasen in diesem Modus spannen typischerweise einen Bogen von der unteren fünften Melodistufe (in der Molltonika-do-Solmisation als *So* bezeichnet) über die erste Stufe, das tonale Zentrum, zur dritten Melodistufe (im Molltonika-do-System als *Mu* bezeichnet).



Beispiel 9: hypoäolische Tonleiter mit Grundton *a* (Molltonika-do-Solmisation)

In allen drei Beispielen erweisen sich neben dem Grundton die dritte (*es* in Bsp. 6, *f* in Bsp. 7, *c* in Bsp. 8) und die fünfte Tonstufe (*g* in Bsp. 6, *a* in Bsp. 7, *e* in Bsp. 8) als zentral. Ganz deutlich ist auch die Ähnlichkeit des Terzzuges von der dritten zur ersten Stufe bei allen drei Beispielen, fast identisch bei Wagner (Bsp. 6, T. 1.1–3) und Nimsgern (Bsp. 7, T. 1–2) sowie abgewandelt, aber dennoch erkennbar bei Shore (Bsp. 8, T. 1.2–4). Der emphatische initiale Aufwärtssprung der kleinen Sexte, als Stilfigur mit Schmerz assoziiert, wird bei Shore durch die kleine Sekunde ersetzt, ebenfalls ein für den Ausdruck von Leid rhetorisch eingesetztes Intervall, dem in einer *Circulatio*-Bewegung durch mehrfache Wiederholung besonderer Nachdruck verliehen wird.

Junge Menschen verfügen über einen großen Fundus an durch Hörerfahrungen erworbenem impliziten Wissen, das mit einem ungehobenen Schatz vergleichbar ist. Ganz gleich, welche Genres und Stile moderner Musik die Studierenden oder Schüler*innen bevorzugen: Dieser Schatz ist eine Chance für uns Lehrende, unabhängig davon, ob wir an einer allgemeinbildenden oder berufsqualifizierenden Einrichtung, im Bereich der Musikpraxis, -theorie oder -wissenschaft tätig sind. Wir sollten das Wissens- und Erfahrungspotential der Schüler*innen und Studierenden vorbehaltlos und einfallsreich nutzen, um sie für unseren Lehrgegenstand in seiner Vielfalt und seiner historischen Dimension zu interessieren. Für einen in diesem Sinne motivierenden Unterricht Anregungen weiterzugeben ist die Intention dieses Beitrages.

Literatur

Kaiser, Ulrich (2013), *Lamentobass. Musik aus vier Jahrhunderten. Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen*, Karlsfeld: Openbooks zur Musik. <http://oer-musik.de/Lamento>

Kaiser, Ulrich (2013/19), »Der Lamentobass«, in: [musikanalyse.net](http://www.musikanalyse.net/tutorials/lamentobass). <http://www.musikanalyse.net/tutorials/lamentobass> (1.4.2013, letzte Änderung 24.11.2019)

© 2021 Elke Reichel (reichel-elke@freenet.de)

Hochschule für Musik ›Franz Liszt‹ Weimar

Reichel, Elke (2021), »Klassikadaptionen in Rock, Pop und Filmmusik. Ihr analytisches Potential für den schulischen Musikunterricht«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 247–255. <https://doi.org/10.31751/p.52>

eingereicht / submitted: 11/08/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

4. Freie Beiträge

Wendelin Bitzan

Die Übersteigerung der Sonatenform

Zu Nikolaj Metners Klaviersonate e-Moll op. 25/2

ABSTRACT: Der russische Komponist Nikolaj Karlovič Metner (1880–1951) hat vierzehn Klaviersonaten veröffentlicht, die in ihrer Gesamtheit eine erstaunliche Vielfalt an Formen und dramaturgischen Konzepten aufweisen. Der Werkkorpus beinhaltet sowohl kompakte einsätzig-sonatensatzartige Teile, die mitunter in Zyklen von Charakterstücken eingebettet sind, als auch große Strukturen von geradezu symphonischen Dimensionen. Die Sergej Rachmaninov gewidmete Sonate in e-Moll op. 25/2 (1910–12) ist mit ca. 35 Minuten Spielzeit das längste und vielschichtigste Solowerk Metners; ihre spieltechnischen Anforderungen transzendieren den Anspruch der meisten zu dieser Zeit entstandenen Klavierkompositionen. Damit markiert sie einen Höhepunkt in Metners Sonatenschaffen und nimmt auch im Vergleich mit anderen Sonatenkonzepten des frühen 20. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. In einer strukturell ambivalenten, einsätzig-sonatensatzartigen Großform integriert das Werk nicht nur gattungstypische Merkmale (zwei sonatensatzartige Teile, die durch eine ausgedehnte Einleitung und deren Reiterationen miteinander verschränkt werden), sondern auch Elemente der Ritornellform und verschiedene Kanon- und Fugato-Techniken. Die Beigabe eines lyrischen Mottos von Fëdor Tjutčev (»Wovon heulst du, Wind der Nacht?«) und eine suggestive Vortragsbezeichnung (»Das ganze Stück [ist] in einem epischen Geist«) legen außerdem eine hermeneutische Deutungsebene nahe, die auf Einflüsse durch die Philosophie und Literatur des russischen Symbolismus verweist. Alle diese Eigenschaften lassen das Werk als einen Kulminationspunkt in der Gattungsgeschichte der Klaviersonate erscheinen. Dieser Beitrag diskutiert die genannten Aspekte aus analytischer, musikästhetischer und rezeptionshistorischer Perspektive.

The Russian composer Nikolai Karlovich Medtner (1880–1951) wrote fourteen piano sonatas, which, in their entirety, show an astonishing variety of musical forms and dramaturgic conceptions. This body of work features compact single-movement sonatas of different types – some of which are embedded in cycles of piano miniatures—as well as large structures of quasi-symphonic dimension. The E minor Sonata, Op. 25 No. 2 (1910–12) is Medtner's most complex and extensive work for solo piano, with its interpretive and technical challenges surpassing the demands of most other piano literature from that time. In this way the sonata (which is dedicated to Sergei Rachmaninov) marks a climax in Medtner's sonata output and also holds a prominent position in comparison to other sonata conceptions of the early twentieth century. In a large and structurally ambiguous single-movement form, the sonata incorporates not only features typical of the genre (such as two separate sonata-allegro sections, linked by an extended introduction and its reiterations), but also elements of ritornello form, as well as canon and fugato techniques. In addition, a poetic motto by Fyodor Tyutchev (»What do you howl about, night wind?«) and an imaginative performance indication (»The whole piece [is] in an epic spirit«) suggest a hermeneutic interpretation, with particular reference to philosophy and literature of the Russian Symbolist movement. These traits and quali-

ties allow the work to be seen as a culmination point in the history of the genre of piano sonata. The present article discusses the abovementioned aspects from the perspectives of music aesthetics, analysis, and history of reception.

Schlagworte/Keywords: Gattungsgeschichte; genre history; hermeneutics; Hermeneutik; Russian music; russische Musik; sonata form; sonata; Sonate; Sonatenform; symbolism; Symbolismus

Einleitung

Nikolaj Karlovič Metner¹ wurde 1880 als Kind einer Familie mit deutschstämmigen Vorfahren in Moskau geboren und am dortigen Konservatorium als Pianist ausgebildet. Ab 1903 veröffentlichte er erste Klavierkompositionen; sein darauf folgendes Schaffen ist von bemerkenswerter stilistischer und ästhetischer Kohärenz. Auch nach der Emigration 1921 blieb Metners Harmonik und Formensprache ihrer im Kern traditionsverhafteten Anlage treu. Bedingt durch seine künstlerische Kompromisslosigkeit und konservative Geisteshaltung konnte er im Ausland aber nur schwer Fuß fassen. 1935 ließ er sich in London nieder und fand dort eine späte Anerkennung, bevor er 1951 an einem Herzleiden starb.

Metner war ein Klavierkomponist; alle seine Werke enthalten einen Klavierpart. Es existieren 14 Sonaten, 38 Charakterstücke mit dem Titel *skazka* (›Märchen‹), rund 100 Lieder, einige groß dimensionierte Kammermusikwerke und als einzige symphonische Werke drei Klavierkonzerte.² Die Klaviersonaten wurden zwischen 1904 und 1936 veröffentlicht; viele von ihnen sind einsätzig, manchmal sind sie in Zyklen von Charakterstücken integriert, und häufig nähern sie sich durch die Beigabe von Untertiteln oder Attributen anderen musikalischen Gattungen an. Auf diese Weise verkörpern sie eine formale und konzeptionelle Vielfalt, die gerade im Vergleich mit den Werken der Zeitgenossen Aleksandr Skrjabin und Sergej Prokof'ev hervorzuheben ist. Untersuchungen von Metners Musik müssen auch sein künstlerisches Umfeld berücksichtigen: Prägend für sein Schaffen war eine frühe Orientierung an deutschsprachiger Kultur, insbesondere an

1 Der Familienname wird hier gemäß der deutschen Bibliothekstransliteration wiedergegeben. In englischsprachigen sowie populärwissenschaftlichen deutschen Texten ist die Schreibweise ›Medtner‹ gängig.

2 Für einen umfassenderen Überblick über Metners Kompositionen sei hier verwiesen auf Dolinskaja 2013, 301–308, sowie auf die von Chris Crocker kuratierte Webseite <http://www.medtner.org.uk/works.html> (14.2.2019). Ein ausführliches wissenschaftliches Werkverzeichnis findet sich bei Flamm 1995, 351–571.

Beethoven und Goethe, aber auch Kontakte zu Schriftstellern und Philosophen des russischen Symbolismus. Diese Einflüsse zeigen sich etwa in der Auswahl von zu vertonenden Texten oder in der Verknüpfung von Instrumentalwerken mit einem literarischen Motto.

Während Metner in Teilen der Musiker*innenszene mittlerweile ein geschätzter Name ist, wurde sein Schaffen von der deutschen und internationalen Musikwissenschaft bisher kaum gewürdigt. Monographien gibt es wenige,³ in Überblicksdarstellungen zu russischer Musik wird er meist knapp abgehandelt, und häufig begegnet man Vorurteilen oder pauschalen Zuschreibungen wie etwa dem Wort Richard Taruskins »Medtner, the poor man's Rachmaninoff«. ⁴ Gleichwohl sind gerade in den letzten Jahren einige beachtenswerte Studien und Analysen in russischer und englischer Sprache erschienen. In diesem Umfeld verortet sich der vorliegende Beitrag, der eine Einzelfalldarstellung aus der Perspektive eines übergeordneten gattungsgeschichtlichen Blicks auf Metners Klaviersonaten zum Ziel hat. Gegenstand ist die Klaviersonate in e-Moll op. 25/2 (1910–1912), Metners längste und komplexeste Komposition für Klavier solo. ⁵ Bei der Untersuchung werden drei Aspekte im Mittelpunkt stehen:

1. Probleme der Form: Das Werk besitzt eine ambivalente Binnenstruktur, bedingt durch die Überlagerung von sonatenartigen, ritornellartigen und fugenartigen Formmodellen.
2. Harmonik und Kontrapunktik: In knapper Form werden die Rolle formbildender Harmonik sowie von Kanon- und Fugato-Techniken für die Textur des Klaviersatzes und die Gesamtdramaturgie dargestellt.
3. Hermeneutik: Abschließend werden einige über die Musik hinausweisende Deutungsansätze thematisiert, darunter das der Sonate vorangestellte lyrische Motto von Fëdor Tjutčev und ihr ›epischer‹ Charakter.

3 Flamm 1995, Martyn 1995, Zetel' 2003, Moskalec 2004, Podporinova 2007, Dolinskaja 2013.

4 Taruskin 1997, 318.

5 Die Notentexte der Erstausgabe (Édition Russe de Musique 1912) sowie der sowjetischen Gesamtausgabe (Muzgiz 1959) sind in der *Petrucci Music Library* (IMSLP) verfügbar: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata%2C_Op.25_No.2_\(Medtner%2C_Nikolay\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata%2C_Op.25_No.2_(Medtner%2C_Nikolay)).

1. Probleme der Form

Die e-Moll-Sonate ist einsätzig, hat aber strukturell kaum etwas mit Metners vorangegangenen einsätzigem Sonaten gemein (op. 11, op. 22). Ihre formale Anlage lässt sich grob als Abfolge zweier miteinander verflochtener Hauptabschnitte darstellen, die nahtlos aneinander anschließen. In der Literatur wird das Werk bezeichnet als »Einleitung mit zwei riesigen Sonatensätzen, die durch thematische Einheit verbunden werden«⁶, während seine zweite Hälfte gelegentlich als »Phantasie« oder »freie Improvisation« beschrieben wurde.⁷ Darüber hinaus wirken noch einige andere Aspekte formbildend, die miteinander konkurrieren und damit den Rahmen der Gattung eigentlich sprengen: einerseits der Wechsel zwischen fest gefügten, formal klaren und eher destabilisierenden, rhapsodischen Partien – und andererseits die ungewöhnlich häufige Wiederkehr des Themas der langsamen *Introduzione*, wodurch eine ritornellhafte Wirkung erzielt wird. Diese Aspekte sind eher gattungsuntypische Merkmale des Werkes, da sie im Widerspruch stehen zur Teleologie und Prozesshaftigkeit der musikalischen Form, welche die Gattung Sonate häufig impliziert. Dem strukturell kaum fassbaren zweiten Hauptabschnitt verdankt das Werk zudem eine phantasieartige, sogar pot-pourrihafte Wirkung.

Zu den gattungstypischen Merkmalen des Werkes gehören demgegenüber die klare Sonatensatzform des ersten Abschnitts (im 15/8-Takt), sowie die zunehmende motivische Verdichtung und Synthese von Themen im Sinne einer Finalsteigerung. Hierdurch demonstriert Metner eine grundsätzliche Orientierung am Sonatendenken Beethovens. Die Konzeption von Liszts h-Moll-Sonate ist hingegen kein unmittelbares Vorbild: Es handelt sich nicht um ein *double-function design* bzw. eine *two-dimensional sonata form* – das Werk ist also nicht zugleich Sonatenzyklus und Einzelsatz, sondern changiert zwischen Einzelsatz und einer bipolar-kontrastiven Zweisätzigkeit. Damit wirkt die Gesamtform der Sonate einerseits integrierend bzw. synthetisierend (nämlich hinsichtlich des traditionell gebauten ersten Abschnitts und der rahmenden Funktion der Introduction), andererseits dissoziativ (hinsichtlich des hybriden zweiten Abschnitts).

6 »Forma sonaty neobyčna: introdukcija i dva ogromnych sonatnych allegro, svjazannyh tematičeskim edinstvom.« (Dolinskaja 1966, 32; Übersetzung des Autors). Vgl. auch Alekseev 2008, 105 f.

7 Martyn 1995, 86 f.

Eine Möglichkeit, die komplexe Gesamtform der Sonate und ihrer beiden Hauptabschnitte zu visualisieren, besteht in der Verwendung graphischer Analogien, wie sie Marie-Agnes Dittrich vorschlägt (Abb. 1).⁸ Die prozesshafte Dramaturgie von Sonatensätzen bzw. Expositionen wird hier durch die Elemente Bogen und Pfeil veranschaulicht; dies trifft für den ersten Abschnitt von Metners Werk zu. Der Kreis symbolisiert bei Dittrich nicht-zielgerichtete Formen und wird hier für den zweiten Abschnitt der Sonate zu einer Ellipse mit geschwungenem Doppelpfeil variiert, um Metners flexibles Netz aus Rückbezügen und Motivtransformationen zu versinnbildlichen. Auf diese Weise werden die Kombination aus der eher konventionellen, unidirektionalen Sonatensatzform des ersten Abschnitts und deren Gegenstück, das in seiner Verweigerung von Hörerwartungen und Sonaten-Teleologien spektakulär anmutende Gebilde des zweiten Abschnitts, verbildlicht.

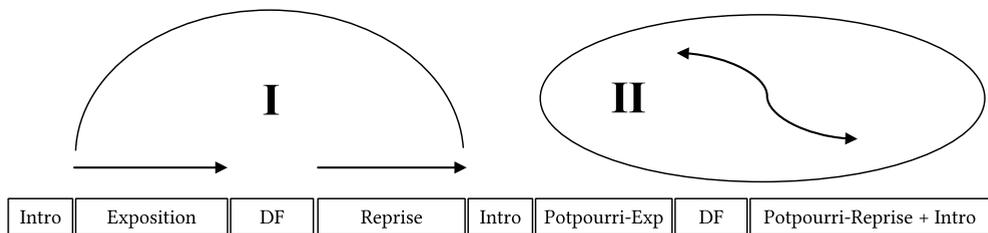


Abbildung 1: Strukturgraph nach Dittrich 2011 mit bogenförmigen und elliptischen Elementen

Das kantable Thema der Introduction, welches im Verlauf der Sonate mehrfach wiederkehrt, wird zunächst als Prolog breit ausformuliert (T. 2–33) und erscheint dann in intensivierter Gestalt am Übergang zwischen den beiden Hauptabschnitten (T. 250–276). In der Folge kehrt es immer häufiger wieder, zunächst zu Beginn des Durchführungsteils des zweiten Abschnitts (T. 442–461), dann an etlichen Stellen in dessen weiterem Verlauf, verwoben mit anderen Themen (T. 362–367; 577–588; 595–603; 616–623; 697–698), und leitet schließlich eine großangelegte Schlussklimax ein (T. 631–646). Auf diese Weise fungiert das Introductionsthema als zyklisches Bindeglied für das gesamte Werk. Darüber hinaus wirkt es auf vertikaler

8 Die Autorin (Dittrich 2011, 7) entwickelt eine Reihe von Analogien zwischen Archetypen der Formbildung und deren graphischen Repräsentationen: Dreiteilige Liedformen, Sonatensatzformen und Rondoformen werden mit dem Bogen-Typus assoziiert, während die Zielgerichtetheit von Einleitungen und Expositionen durch einen Pfeil dargestellt wird. Weitere Typen sind der Kreis (Ostinato-Formen, musikalische Plateaus) und das Kaleidoskop.

und horizontaler Ebene symmetriebildend, indem es »in [seiner] Grundform und in Umkehrung am Ende des ersten Satzes [Abschnitts] wiederholt wird; die Reprise spiegelt die Exposition, die Durchführung steht in der Mitte.«⁹

Das dramaturgische Hauptproblem der Sonate besteht in der bloßen Existenz des formal rätselhaften zweiten Abschnitts. Obwohl hier Elemente der Rondo- und Variationenform wirksam werden, weist er auch Züge einer Sonatensatzform auf; gleichwohl erscheint er erst, nachdem bereits ein vollgültiges Sonaten-Allegro abgeschlossen ist, und leitet seine Themen aus denen des ersten Abschnitts ab. So scheint er einer besonderen Legitimation zu bedürfen. Diese erhält er weniger durch Zyklizität oder eine hierarchische Ordnung der beiden Abschnitte, sondern durch seine dialektische Rolle: Er fungiert zugleich als Antithese zum ersten Abschnitt und als Synthese beider Teile mit der Introduction. In diesem Anspruch besteht die entscheidende Besonderheit des Werkes, durch die es über die Sonatenkonzeptionen sowohl der Liszt-Schule als auch von Metners Zeitgenossen hinausweist; Vergleichbares findet man weder bei Skrjabin, Prokof'ev oder Nikolaj Mjaskovskij noch in einsätzigen Sonatenkompositionen von Eugène Ysaÿe, Karol Szymanowski oder Arnold Bax.

2. Harmonik und Kontrapunktik

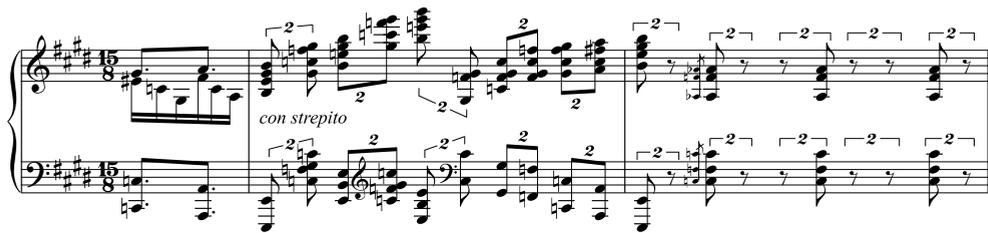
Im Rahmen eines Aufsatzes ist es nicht möglich, Metners harmonische Sprache umfassend darzustellen, erst recht nicht in dieser kurzen, auf ein Einzelwerk zugeschnittenen exemplarischen Darstellung. Die folgenden Anmerkungen haben folglich den Charakter von Schlaglichtern. Einige Worte zur formbildenden Harmonik und zu markanten Akkordprogressionen in der e-Moll-Sonate sind dennoch angebracht, da diese Aspekte bei Metner in der Regel Traditionsverbundenheit ausdrücken und so für seine ästhetische Haltung insgesamt repräsentativ erscheinen. Die tonalen Stationen im ersten Abschnitt der Sonate gleichen jenen des ersten Satzes von Pëtr Čajkovskijs Fünfter Sinfonie op. 64; die wesentlichen Modulationsziele sind e-Moll → D-Dur in der Exposition und e-Moll → E-Dur in der Reprise. Im zweiten Abschnitt erreichen die Seitensätze in Exposition und

9 »Introdukcija s normativnym i obraščennym zvučaniem temy povtorjaetsja v konce I časti; èkspozicii sootvetstvuet repriza, centr – razrabotka«. (Moskalec 2004, 131; Übersetzung des Autors.) Auch wenn die Autorin die horizontale Symmetrie hier überbetont, weil die Mittelpassage strukturell nicht mehr zum ersten Hauptabschnitt gehört, so benennt sie doch ein allgemeines Merkmal von Metners Formbildung. Vgl. hierzu auch Podporinova 2007, 149.

Reprise allerdings die quintverwandten Tonarten h-Moll und a-Moll, und im Hinblick auf die letztere Tonart wird hier ein Kunstgriff angewandt, den Metner bereits in früheren Werken (den einsätzigen Sonaten op. 11/1 As-Dur und op. 11/3 C-Dur sowie der g-Moll-Klaviersonate op. 22) erprobt hatte: Das Hauptthema wird durch die beiden Instanzen eines Seitenthemas, welches zunächst in der Oberquinttonart erscheint und später nicht in der Grundtonart, sondern in deren Unterquinttonart wiederkehrt, symmetrisch flankiert.¹⁰

Die Harmonik im Detail bedient sich gängiger Techniken der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Akkordverbindungen sind durch Chromatik und eine ausgeprägte Alterationsharmonik gekennzeichnet; häufig arbeitet Metner mit nicht-leitereigenen mediantischen Progressionen oder mit symmetrischen Sequenzen auf Grundlage von großen oder kleinen Terzen. Zwei charakteristische Passagen seien hier stellvertretend für viele andere herausgegriffen: Am Übergang vom ersten Abschnitt zur folgenden Wiederaufnahme der Introduction (Bsp. 1) erscheint die mehrmalige Konfrontation von E-Dur und f-Moll, eine Verbindung, die von der Neo-Riemannian Theory als ›slide relation‹ bezeichnet wird (enharmonische Terzgleichheit bei Parallelverschiebung des Grundtons und Quinttons beider Dreiklänge um einen Halbtonschritt). Diese Transformation erlaubt es Metner, an einer der wesentlichen Nahtstellen der Sonate eine schroffe und zugleich bruchlose Formgrenze zu schaffen. Daneben bleibt eine markante Sequenz mit zwei tritonusverwandten halbverminderten Septakkorden im Ohr, die innerhalb eines Kleinterzzirkels transponiert werden (Bsp. 2). Diese Passage erfüllt eine Überleitungsfunktion zwischen Haupt- und Seitensatz der Reprise des zweiten Hauptabschnitts, bereitet aber zugleich den Wiedereintritt des Introduktions-Themas vor, welches wenig später selbstständig rekapituliert wird, und etabliert eine ›dorische‹ große Sexte als vorübergehende Einfärbung der Grundtonart e-Moll.

10 Vgl. Bitzan 2016 für eine nähere Erörterung der genannten Symmetrieeigenschaften. Zwar existieren verschiedene Vorbilder für Abweichungen im Tonartenplan eines Sonatensatzes in dem Sinne, dass sich das Seitenthema der Exposition und Reprise im Terzabstand zur Grundtonart gegenüberliegen (etwa in Beethovens *Egmont*-Ouvertüre f-Moll, op. 84 sowie in den ersten Sätzen der ›Waldstein‹-Sonate C-Dur, op. 53 und des B-Dur-Streichquartetts op. 130); die für den frühen Metner charakteristische Symmetrie in Quinten scheint jedoch eine singuläre Erscheinung zu sein.



Beispiel 1: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 245–247.



Beispiel 2: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 604–607 (nur linke Hand).

Metner gilt als versierter Kontrapunktiker. Häufig gestaltet er die Hauptthemen seiner Sonaten derart, dass sie sich im doppelten oder dreifachen Kontrapunkt überlagern können; durch solche Kombinationen wird in Reprisen oder Schlusspassagen seiner Werke häufig eine verdichtende und synthetisierende Wirkung erzielt.¹¹ Dieser Aspekt gehört gewissermaßen zum kompositorischen Handwerk Metners, und in der Literatur werden dichte polyphone Texturen (wie auch bei Skrjabin oder Rachmaninow) immer wieder als Nachwirkung des Unterrichts bei Sergej Taneev, der als Kontrapunkt-Professor am Moskauer Konservatorium höchstes Ansehen genoss, identifiziert.¹² In der e-Moll-Sonate besteht außerdem die Tendenz, kontrapunktische Strukturen auch formbildend wirksam werden zu lassen, was hier mit drei Beobachtungen belegt werden soll: Zum einen lässt sich der erste Binnenteil der Introduktion als Fugen-Exposition mit *Dux*- und *Comes*-Einsätzen im Quintabstand auffassen. Zum anderen wird das Introduktionsthema bereits sehr bald, nämlich schon in Takt 14, vertikal gespiegelt; später wird es in der Oktave und Quinte enggeführt, auch kombiniert mit seiner eigenen

11 Vgl. etwa die Reprisenanfänge der *Sonate-Elegie* d-Moll op. 11/2 und der g-Moll-Sonate op. 22, wo sich jeweils zwei Themen kontrapunktisch überlagern. Durch diesen Eingriff in das thematische Gleichgewicht eines Formteils wird in beiden Fällen der weitere Verlauf der Reprise beeinflusst.

12 Gleichwohl sind diese Zuschreibungen oft reflexhaft bzw. verkennen das eigenständige kontrapunktische Potential des Klavierstils vieler Taneev-Schüler. Zudem kann der Einfluss Taneevs, der in Metners Fall auch außerhalb der Lehre am Konservatorium in Privatstunden während der Jahre 1901–03 wirksam war, deutlicher für das Gebiet der musikalischen Form nachgewiesen werden.

Inversion (Bsp. 3). Schließlich erscheint zu Beginn des zweiten Hauptabschnitts ein vierstimmiges Oktav-Fugato über dessen Hauptgedanken, der eine Transformation des Introduktions-Themas darstellt (ab T. 311); diesem Neu-Ansetzen verdankt der potpourrihafte Formteil, der einige Takte zuvor erst begonnen hat, einen überraschenden zweiten Expositionsbeginn, der das Fugato-Thema – zusätzlich zu der abwärtsgerichteten Kontur, in der es beim ersten Auftreten erscheint – nun auch in aufsteigender Gestalt etabliert.

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically Example 3. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass. It transitions to a mezzo-piano (*mp cantando*) dynamic with a melodic line in the treble and a supporting bass line. A crescendo (*cresc.*) is marked over the treble staff, leading to a fortissimo (*ten.*) dynamic. The second system continues the piece with various melodic and harmonic developments, including a prominent triplet in the bass.

Beispiel 3: Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 270–274.

3. Hermeneutik

Metner stellt seiner Partitur als Motto ein Gedicht von Fëdor Tjutčev voran; die Erstausgabe und alle folgenden Drucke zitieren die beiden Strophen vollständig. Die erste Zeile (»Wovon heulst du, Wind der Nacht?«¹³) verleiht dem Werk einen inoffiziellen Untertitel, der sich aber durchgesetzt hat: Pianist*innen sprechen von der ›Nachtwind-Sonate‹ oder ›Night Wind Sonata‹. Auf diese Weise erscheint das Werk in einem ähnlichen Kontext wie einige andere Sonaten Metners, die assoziative Titel oder gattungsübergreifende Beinamen aufweisen, darunter *Sonata*

13 Bei Martyn 1995, 85, sowie einigen anderen von ihm beeinflussten Autor*innen wird für das Gedicht fälschlicherweise der Titel *Silentium* genannt; dies ist jedoch der Titel eines anderen Gedichts Tjutčevs aus dem Jahr 1830.

tragica (op. 39/5) oder *Sonata romantica* (op. 53/1), aber auch *Sonate-Elegie* (op. 11/2), *Märchen-Sonate* (op. 25/1) oder *Sonate-Idylle* (op. 56). Diese Werke sind einer außermusikalischen Idee oder Atmosphäre verpflichtet, ohne deshalb als Programmmusik gelten zu können; eher wäre der Begriff ›deskriptive Musik‹ zutreffend. Gemeinsam mit der Tendenz zur Durchlässigkeit von Gattungsgrenzen, ein Merkmal, das Metner mit russischen bildenden Künstlern und Literaten seiner Zeit teilt, beschreibt dieses Phänomen einen wesentlichen Aspekt seiner künstlerischen Persönlichkeit, die in dem genannten Kontext als ›symbolistisch‹ beschrieben werden kann.

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке –
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки! ..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться! ..
О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится! ..

Fëdor Ivanovič Tjutčev (1836)

Was heulst du, Nachtwind, mir zum Graus?
Was will die irre Stimme sagen?
Was drückt dies dumpfe Jammern aus?
Was soll dies schauervolle Klagen?
Die Sprache zwar versteht das Herz,
Die Töne auch, die tief vertrauten;
Doch unverstehbar ist der Schmerz,
Der spricht aus diesen wilden Lauten! ...

O, sing die Schreckenslieder nicht
Vom alten Chaos, draus wir stammen!
Zu leicht, wenn diese Stimme spricht,
Stürzt unsre Tageswelt zusammen!
Die Seele reißt sich aus der Brust,
Strebt gierig nach dem Grenzenlosen.
O, weck nicht diese wilde Lust!
Ich hör' in ihr das Chaos tosen ...

Übersetzung: Ludolf Müller (2003)¹⁴

Literarisch inspirierte Klaviersonaten haben eine gewisse Tradition. Ein erster Referenzpunkt ist – obschon keine Sonate – Schumanns C-Dur-Fantasie op. 17 (1836–38), der ein Epigraph von Friedrich Schlegel vorangestellt ist.¹⁵ Weitere Vorläuferwerke sind Liszts h-Moll-Sonate (1849–53) und Rachmaninovs d-Moll-Sonate op. 28 (1907–08), die implizit die *dramatis personae* von Goethes *Faust*

¹⁴ Das russische Original folgt dem in der Erstausgabe der Sonate (Berlin 1912: Russischer Musikverlag) wiedergegebenen Wortlaut. Übersetzung zitiert nach Tjutčev 2003.

¹⁵ Die der Partitur vorangestellten Verse »Durch alle Töne tönest / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den der heimlich lauschet« entstammen dem Gedicht *Die Gebüsche* aus Schlegels Zyklus *Abendröte*.

porträtieren. Wieder anderer Natur ist der literarische Kontext von Skrjabins Fünfter Klaviersonate op. 53 (1907), der ein Vierzeiler aus Skrjabins eigener Dichtung *Le poème de l'extase* vorangestellt ist;¹⁶ hier könnte man tatsächlich nicht nur von einem Motto, sondern von einer Art Programm sprechen, ohne dass ein Einfluss Skrjabins auf Metner belegbar wäre. In Metners eigenem Schaffen gibt es, was die Bezugnahme zu Lyrik betrifft, einen erwähnenswerten Vorgänger zur e-Moll-Sonate: die Sonaten-Triade op. 11 (1904–08), eine Kopplung dreier einsätziger Klaviersonaten ohne zyklische Verbindung. Dieses Werk ist mit einem sechszeiligen Motto aus Goethes *Trilogie der Leidenschaft* versehen,¹⁷ das aber in einer eher distanzierten Relation zur Musik steht und bestenfalls einen atmosphärischen Hintergrund bereitstellt.

In der ›Nachtwind-Sonate‹ können deutlichere Bezüge zwischen Text und Musik ausgemacht werden. Die Sonate scheint in zweierlei Hinsicht Bezug auf Tjutčevs Gedicht zu nehmen: sowohl im Ausdruck – man findet auf beiden Seiten eine vorrangig düstere Atmosphäre, extreme Gesten und einen aufgewühlten Tonfall – und möglicherweise auch formal. Ohne dass Metner sich hierzu selbst geäußert hätte, ist es zumindest naheliegend, wie Elena Dolinskaja eine »Reaktion der zwei Hauptabschnitte der Sonate auf die zwei Strophen des Gedichts«¹⁸ zu sehen. Wenn in der zweiten Strophe die »schlafenden Stürme« geweckt werden und Entgrenzung und Chaos sich Bahn brechen, korrespondiert dies mit der schweren Fasslichkeit und der ›chaotischen‹ Anlage des zweiten Abschnitts. In diesem Sinne ist eine gewisse Anlehnung der musikalischen Logik der Sonate an die poetische Logik des Gedichts kaum zu widerlegen; gleichwohl stellt diese intertextuelle Dimension nur einen von mehreren möglichen Deutungsansätzen dar. Metner vertonte das Tjutčev-Gedicht einige Jahre später auch als Lied (erschienen 1920 als op. 37/5); dieses prägt einen ähnlichen *Tempestoso*-Gestus aus

16 Skrjabin verwendet die folgenden (vom Russischen ins Französische übertragenen) Verse aus seinem *Poème de l'extase*, das zeitgleich mit der Sonate und dem gleichnamigen Orchesterwerk op. 54 entstanden ist: »Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses! / Noyées dans les obscures profondeurs / De l'esprit créateur, craintives / Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace.«

17 Es handelt sich um die Schlussverse der dritten Strophe des dritten Gedichts der Trilogie *Ausöhnung*: »Und so das Herz, erleichtert, merkt behende, / Dass es noch lebt und schlägt und möchte schlagen, / Zum reinsten Dank der überreichen Spende / Sich selbst, erwidern, willig darzutragen. / Da fühlte sich – o dass es ewig bliebe! – / Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.«

18 »Dvuchčastnaja forma sonaty sootvetsvuet strukture dvuch strof tjutčevskogo stichotvorenija« (Dolinskaja 1966, 32; Übersetzung des Autors). Vgl. auch Vasil'ev 2008, 136 f.

wie die Sonate, es sind also auch hier gewisse atmosphärische Parallelen identifizierbar.

Ein weiterer narrativer Kontext ergibt sich aus dem dreitönigen Initialmotiv *g-e-e*, mit dessen mehrfacher Wiederholung die Sonate beginnt und auf das sie immer wieder zurückverweist, bevorzugt an formalen Nahtstellen. Die drei Töne sind in Metners Manuskript textiert mit den Worten »*Slu-šaj-te, slu-šaj-te, slu-šaj-te!*« (»Höret, höret, höret!«). Einige Autor*innen haben dies als Ausgangspunkt genutzt für eine Semantisierung des Motivs als Signal, Ruf, Appell¹⁹ oder gar als mystische Invokation. Der Wind und seine »seltsame Stimme« (»*strannyj golos*«) werden auf diese Weise als bestimmender Charakter des Sonatenbeginns personifiziert. Mit dem Invokations-Motiv sind zwei Stellen aus früherer russischer Klaviermusik motivisch verwandt, auf die hier kurz verwiesen werden soll, selbst wenn deren Verbindung zu Metner unklar ist: die letzten Töne von *Samuel Goldenberg und Schmuyle* aus Modest Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung* sowie das Ende des Finalsatzes von Skrjabins Erster Klaviersonate f-Moll op. 6 (Bsp. 4). Obwohl es sich hierbei um keine Initialformeln, sondern um Schlusswendungen handelt, verbindet die Stellen doch ihre rhythmische Prägnanz, das massive, mottoartig eingesetzte Unisono und die fallende kleine Terz zu einem Grundton, inszeniert als eine dynamisch und artikulatorisch abgesetzte Drei- oder Viertongruppe.²⁰

Beispiel 4: Musorgskij, *Bilder einer Ausstellung*, *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, T. 28–29; Skrjabin, Klaviersonate op. 6, vierter Satz, T. 71; Metner, Klaviersonate op. 25/2, T. 1.

19 Die russischen Entsprechungen lauten: »*klič*« – »Ruf« (Dolinskaya 1966, 33); »*prizyv*« – »Appell« (Alekseev 2008, 100); »*zov*« – »Anrufung« (Moskalec 2004, 121). Vgl. auch »call for attention« (Martyn 1995, 88).

20 Eine weitere mögliche Querverbindung betrifft die *Märchen-Sonate* fis-Moll op. 4 (1914) von Anatolij Aleksandrov, einem in Stil und Ästhetik nachweislich von Metner beeinflussten Komponisten, deren Hauptthema ebenfalls verschiedene Konstellationen einer fallenden Kleinterz mit Tonwiederholung (hier: *a-fis-fis*) verarbeitet.

Ein dritter, noch weitreichenderer Deutungsansatz wird begründet durch eine suggestive Vortragsbezeichnung zur Sonate, die in der Erstausgabe nicht enthalten ist, aber auf Grundlage von Metners Skizzen in die sowjetische Gesamtausgabe übernommen wurde: Zu Beginn der Partitur findet sich der Vermerk »Das ganze Stück in einem epischen Geist« (»Vsja pes'ja v épičeskom duče«). Dieser Kontext ermöglicht eine Charakterisierung der Musik als ›quasi-literarisches‹ Kunstwerk. Wenn man das ›Epische‹ als ein narratives Element auffasst, das sowohl verschiedenen literarischen Gattungen als auch etwa Metners *skazki* (musikalischen Märchen) zu Eigen ist, wird der Bedeutungstransfer noch konkreter – die Sonate kann als ein durch den Inhalt des Gedichts inspirierter, epischer *stream of consciousness* gedeutet werden.²¹ Querverbindungen wie diese gewinnen noch an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, dass auch im Schaffen des mit Metner befreundeten Dichters Andrej Belyj Überschneidungen zwischen literarischen und musikalischen Gattungen auftreten. Belyj, eine Schlüsselfigur des russischen Symbolismus, verfasste vier Werke mit dem Titel ›Sinfonie‹, in denen Gestaltungsprinzipien der musikalischen Form auf die Literatur übertragen werden. Sein experimentelles Debütwerk, die *Dramatische Sinfonie* von 1902, ist gleichwohl kein Drama, sondern eine ungebundene Dichtung mit Epos-Charakter, also gleichsam ›sinfonische Prosa‹, welche von Metner als innovative Leistung rezipiert wurde.²² Auch wenn Metner Belyjs gattungsüberschreitende Tendenzen wohl nicht in vollem Umfang goutiert hat, so mag der gegenseitige Einfluss doch auch Metners eigene Auffassung einer gewissen Durchlässigkeit von Kunstformen und ihren spezifischen Gattungen bedingt haben.

Verfolgt man das ›Epische‹ im Schaffen Metners weiter, so gelangt man alsbald zu seiner umfangreichsten Komposition, der dritten Violinsonate op. 57 (1936–38), die als *Sonata epica* betitelt ist. Dieses viersätziges, etwa 50-minütige Werk steht wie die ›Nachtwind-Sonate‹ in e-Moll – ebenso wie einige weitere bedeutende Kompositionen Metners, etwa das kontrapunktisch raffinierte Klavier-Märchen *Ritterzug* op. 14/2 (vollendet 1907) oder das von der Poesie Michail Lermontovs inspirierte, mit *Ballade* betitelte Dritte Klavierkonzert op. 60 (1941–42). So lässt sich sagen, dass in jeder der für Metner maßgeblichen Gattungen jeweils eine Komposition in e-Moll mit narrativem Gestus als ›Gipfelwerk‹ hervortritt. Das

21 Gerade der zweite Hauptabschnitt lässt sich als »ideas flow[ing] wildly from one to the next, in a sort of frenzied stream of consciousness« beschreiben (Bertin 2018, 65). Vgl. auch Flamm 2015, 133.

22 Vgl. Flamm 1995, 49 f. und 67 f.

›epische‹ Moment suggeriert also einerseits formale Länge und Gewichtigkeit, andererseits – etwa im Falle der Violinsonate und des Märchens – auch einen möglichen Verweis auf eine antike oder archaische Sphäre. Alle genannten Werke gewinnen einen über die Musik hinausweisenden ›symbolistischen‹ Gehalt, der nicht konkret festgelegt, sondern nur als hermeneutische Möglichkeit angedeutet wird.

Überdies vermögen die genannten Bedeutungskontexte auch einen Erklärungsansatz für eine editorische Merkwürdigkeit zu liefern: Der Umstand, dass die e-Moll-Sonate gemeinsam mit einem deutlich leichtgewichtigeren Werk, der sonatinenartigen *Märchen-Sonate*, unter derselben Opuszahl veröffentlicht wurde,²³ hat viele Autor*innen zu Grübeleien oder Spekulationen veranlasst. Ohne wie Barrie Martyn verlegenheitshalber die Gegensätzlichkeit der beiden Sonaten betonen zu müssen (›Its pairing with the *Sonata-Tale* [...], far from reflecting any similarity in form or content, merely emphasizes their stark differences«²⁴), besteht ein verbindendes Element immerhin in ihrer erzählenden Grundhaltung – die Anlehnung an das Märchen als volkstümliche narrative Gattung und die Bezugnahme auf ein Gedicht von ›epischem‹ Zuschnitt stehen sich als nur scheinbar disparates Paar gegenüber, das seine innere Verbundenheit aus dem beiden Sonaten gemeinsamen literarischen Impetus gewinnt.

Fazit

In der Rezeptionsgeschichte der e-Moll-Sonate sind der monumentale Charakter und die sinfonischen Dimensionen des Werkes immer wieder betont worden. Erste, zum Teil euphorische Beschreibungen stammen von Nikolaj Mjaskovskij,²⁵ Leonid Sabaneev²⁶ und Kaikhosru Sorabji, der die Sonate mit folgenden Worten adelte: »This splendid specimen [...] is indubitably the greatest piano work that has come from contemporary Russia.«²⁷ Später wird die Sonate bevorzugt dann

23 Ebd., 432 f.

24 Martyn 1995, 85.

25 »No composition has given me greater satisfaction than the remarkable, I would even say inspired, E minor Sonata.« (Mjaskovskij 1913, 190).

26 »Beethoven's spirit, the spirit of the last Quartets, reigns over Medtner's Sonatas, over his monumental Sonata in E minor.« (Sabaneev 1928, 210).

27 Sorabji 1932, 60.

genannt, wenn auf besondere technische oder intellektuelle Herausforderungen im Schaffen Metners verwiesen werden soll; sie findet auch in nur kursorischen Darstellungen häufig Erwähnung als ein ›Gipfelwerk‹.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die formale und inhaltliche Vielschichtigkeit des Werkes zu seiner Entstehungszeit beispiellos sind und es als einen Kulminationspunkt in der Gattungsgeschichte der Klaviersonate erscheinen lassen – sowohl in Russland als auch im restlichen Europa, wo die Komponist*innen sich zu dieser Zeit bereits von der Gattung Sonate abwenden. Metners Vorgänger und Zeitgenossen haben eine derartige Konzentriertheit und Komplexität der Form bei gleichzeitiger kontrapunktischer Dichte kaum erreicht; allenfalls sind bei Metner selbst motivische Verarbeitungstechniken vorgeprägt (etwa in seinen Sonaten op. 5 und op. 22), die in der e-Moll-Sonate noch übertroffen werden, so dass hier »gattungsgeschichtlicher und individuell-philosophischer Anspruch [...] gemeinsam eingelöst worden [sind] in einem monumentalen und gewissermaßen enzyklopädischen ›summum opus‹.«²⁸ Wenn man schließlich die oben erörterten hermeneutischen Deutungsebenen einbezieht, mag das Epitheton einer ›Übersteigerung der Sonatenform‹, wie sie der Titel dieses Beitrags etwas großspurig angekündigt hat, berechtigt erscheinen.

Literatur

- Alekseev, Aleksandr Dmitrievič (2008), »Die Klaviermusik Nikolai Medtner's und seine Konzerte für Klavier und Orchester« [1969], in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 47–116.
- Bertin, Benjamin (2018), *Unifying Dionysus and Apollo. Nikolai Medtner's Synthesis of Russian and German Cultures in the Piano Sonatas Op. 25*, DMA-Diss., Université de Montreal.
- Bitzan, Wendelin (2016), »Nikolaj Metner's einsätzig Sonatenformen. Konzepte von Symmetrie und Balance in den Klaviersonaten op. 11 und op. 22«, *Die Tonkunst* 10/4, 451–458.
- Dittrich, Marie-Agnes (2011), *Musikalische Formen. 20 Möglichkeiten, die man kennen sollte*, Kassel: Bärenreiter.
- Dolinskaja, Elena Borisovna (1966), *Nikolaj Metner. Monografičeskij očerk*, Moskau: Muzyka.
- Dolinskaja, Elena Borisovna (2013), *Nikolaj Metner*, erweiterte Neufassung von Dolinskaja 1966, Moskau: Jurgenson.
- Flamm, Christoph (1995), *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien*, Berlin: Kuhn.

²⁸ Flamm 1995, 232.

- Flamm, Christoph (2015), »Ideen des Klaviers in der Musik von Skrjabin, Rachmaninov, Metner und Prokof'ev«, in: *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, hg. von Heinz von Loesch und Linde Großmann, Mainz: Schott, 123–136.
- Martyn, Barrie (1995), *Nicolas Medtner. His Life and Music*, Aldershot: Scolar Press.
- Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič (1913), »Medtner. Impressions of his Creative Personality«, in: *Russians on Russian Music, 1880–1917: An Anthology*, hg. und übers. von Stuart Campbell, Cambridge: Cambridge University Press 2003, 185–193.
- Moskalec, Julija Vladimirovna (2004), *Russkaja fortepiannaja sonata rubeža XIX–XX stoletij v atmosfere chudožestvennych iskanij epochi*, Diss., Gnesin-Musikakademie Moskau.
- Podporinova, Ekaterina Viktorovna (2007), *Sonata v tvorčestve N. K. Metnera kak otraženie idejno-chudožestvennoj koncepcii kompozitora*, Diss., Kunstuniversität Charkov.
- Sabaneev, Leonid Leonidovič (1928), »Nikolai Medtner«, übers. von Samuel William Pring, *The Musical Times* 69, 209–210.
- Sorabji, Kaikhosru Shapurji (1932), *Around Music*, London: Unicorn Press.
- Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Tjutčev, Fëdor Ivanovič (2003), *Im Meeresrauschen klingt ein Lied. Ausgewählte Gedichte*, hg. und übers. von Ludolf Müller, Dresden: Thelem.
- Vasil'ev, Pantelejmon Ivanovič (2008), »Die Klaviersonaten Nikolai Medtners« [1962], in: *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 117–160.
- Zetel', Isaak Zusmanovič (2003), *N. K. Metner – der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik* [1981], übers. von Kerstin True-Biletzki, Sinzig: Studio.

© 2021 Wendelin Bitzan (info@wendelinbitzan.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Bitzan, Wendelin (2021), »Die Übersteigerung der Sonatenform. Zu Nikolaj Metners Klaviersonate e-Moll op. 25/2«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 259–274. <https://doi.org/10.31751/p.53>

eingereicht / submitted: 05/08/2018

angenommen / accepted: 23/11/2018

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Kilian Sprau

»... an inborn architectural sense...«

Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas

ABSTRACT: Die Tradition, der zufolge sich Werkanalyse mit Notentexten befasst – ‚Werken‘ in ihrer Gestalt als Partituren – wird mittlerweile in zahlreichen musikologischen Zusammenhängen hinterfragt. So findet die Analyse von Musik als klingender Praxis (in Bereichen wie Populärmusikforschung und Ethnomusikologie seit langem etabliert) aktuell regen Zuspruch im Diskurs der sich disziplinär formierenden Interpretationsforschung/*Performance Studies*. Interessanter Weise lässt sich im Schrifttum zu bedeutenden Interpret*innen westlicher Kunstmusik eine quasi komplementäre Tendenz beobachten: Nicht selten verwenden Untersuchungen von Performances hochrangiger Künstlerpersönlichkeiten zur Beschreibung Begriffe, die zugleich Schlüsselkategorien der Analyse schriftlicher Notentexte darstellen (etwa solche aus dem Bereich der musikalischen Formenlehre). Diese Strategie unterstreicht indirekt die Einordnung des vermeintlich peripheren Klangereignisses als Analysegegenstand eigenen Rechts. Der Beitrag belegt diese Beobachtung an Beispielen aus der Literatur zum diskographischen Vermächtnis der Sängerin Maria Callas. Von dort ausgehend werden zunächst methodologische Grundsatzfragen thematisiert: Hat die Erschließung textanalytischer Kategorien für die Performance-Analyse lediglich metaphorische Qualität, oder birgt sie konkret-methodisches Potenzial zur Untersuchung musikalischer Aufführungen? Dass Letzteres zutrifft, wird anschließend am Beispiel einer Einspielung der *Scena* „O rendetemi la speme“ aus Vincenzo Bellinis Oper *I Puritani* durch Maria Callas (1953) gezeigt.

The traditional focus of musical analysis on scores – music in its written form as notated »text« – is by now questioned in several musicological contexts. For instance, the analysis of music as sounding practice (as it is well-established e.g. in popular music research and ethnomusicology) is highly acclaimed in the realms of *Interpretationsforschung*/performance studies, research fields currently undergoing organization as disciplinary integrated scientific discourse formations. Interestingly, in publications on major performers of Western art music, tendencies in a virtually opposite direction can be observed. It is not uncommon that analyses of high-quality performances make use of concepts known as central categories of »musical text analysis« (e.g. features of musical *Formenlehre*). This strategy can be understood as emphasizing the recognition of the performative event as an object worth of analysis by its own. This article gives evidence for this by quoting publications on the discographical legacy of Maria Callas. Following these observations, basal methodological questions are considered: can the valorisation of categories traditionally located in musico-textual analysis have anything more than purely metaphorical function in the context of performance research? That it indeed offers methodological potential of great value for performance analyses is shown by

investigating a recording of the *scena* »O rendetemi la speme« from Vincenzo Bellini's opera *I Puritani* by Maria Callas (1953).

Schlagworte/Keywords: Belcanto; Interpretationsforschung; Maria Callas; Methodik der Interpretationsanalyse; methodology of performance analysis; performance studies; performance style; Performancestil

[...] ich sprach – halb noch unbewußt – mein wissen davon aus, – daß nur der *darsteller* der eigentliche wahre künstler sei. Unser ganzes dichter- und componisten-schaffen ist nur *wollen*, nicht aber *können*: erst die darstellung ist das können, – die *kunst*.¹

Es mag überraschen, dass das Motto dieses Beitrags ausgerechnet von Richard Wagner stammt. Offenkundig räumte selbst derjenige Komponist, dessen Schaffen wie kaum ein anderes dazu beigetragen hat, der Orientierung am Willen des ›Werkschöpfers‹ – Werk- bzw. Texttreue – im Bereich des Musiktheaters Geltung zu verschaffen,² der eigenständigen künstlerischen Leistung der Werk-Performance einen hohen Stellenwert ein. Dabei formuliert seine oben zitierte Äußerung einen Anspruch, dem sich die Analyse von Musik stellen muss, wenn sie Musikanalyse in umfassendem Sinn sein will. Im Notat der kompositorischen Intention – der Partitur – liegt Musik, so Wagner, nur auf unvollkommene Weise vor; zur »Kunst« wird sie erst im Moment der konkreten Aufführung, ins Leben gerufen durch die *Performer* als die ›wahren Künstler‹. So scheint es geboten, Wege zu finden, auf denen das performative Verhalten ausübender Musiker in den Blick genommen und im Hinblick auf seinen Kunstcharakter erschlossen werden kann.

Der »performative turn«,³ der, von den Humanwissenschaften ausgehend, im Laufe der 1990er Jahre die Musikwissenschaft erfasst hat, scheint für entsprechende Vorhaben gute Voraussetzungen geschaffen zu haben. Im deutschsprachigen

1 Richard Wagner an Franz Liszt, Brief vom ca. 20. Juli 1850 (Strobel/Wolf 1983, 355; Hervorhebungen original). Im Original folgt noch der Satz: »Glaub' mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich *dramatischer darsteller*, statt dramatischer dichter und componist wäre.« (ebd.)

2 Dies durchaus nicht ohne problematische Implikationen: vgl. Mösch 2012, bes. 470–472 und 476.

3 Vgl. Jost 2013; Cook 2013, 25. Einschränkend zum Begriff ›performative turn‹ mit Bezug auf die Musikwissenschaft: Hinrichsen 2011, 30.

gen Raum hatte besonders das 1992 von Hermann Danuser als Band 11 des *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* herausgegebene Kompendium *Musikalische Interpretation* substanziell dazu angeregt, die individuelle »Klangrealisation«⁴ eines musikalischen Kunstwerks als »Kunstwerk« sui generis⁵ zu untersuchen. Seither hat die deutschsprachige Interpretationsforschung, als Gegenstück und Ergänzung zu den englischsprachigen *Performance Studies*, in systematisch, methodologisch und/oder historiographisch ausgerichteten Diskursbeiträgen ein facettenreiches Profil entwickelt,⁶ das in aktuellen Forschungsvorhaben weiter ausgebaut und differenziert wird.⁷ Im englischsprachigen Raum haben nach wegweisenden Publikationen⁸ insbesondere zwei zwischen 2004 und 2014 an mehreren britischen Institutionen kooperativ stationierte Forschungsprojekte zur Formierung eines vielseitig informierten, methodisch fundierten Forschungsdiskurses beigetragen.⁹ Längst liegen umfängliche themenspezifische Handbücher und Nachschlagewerke vor.¹⁰ In beiden Sprachräumen hat sich parallel die Tonträgerforschung zu einem etablierten, ausbaufähigen Forschungsfeld entwickelt – eine für die Performance- bzw. Interpretationsforschung aus quellenkundlicher Sicht unverzichtbare Nachbardisziplin.¹¹

4 Danuser 1992, 301.

5 Ebd., 320.

6 Vgl. etwa Gottschewski 1996, Gellrich 1999, Hinrichsen 1999, Loesch/Weinzierl 2011, Stenzl 2012.

7 Vgl. etwa die im Rahmen des »Forschungsschwerpunkts Interpretation« an der Hochschule der Künste Bern durchgeführten Projekte (<https://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/projekte>), das 2016 in Kooperation zwischen Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold gestartete Forschungsprojekt *Technologien des Singens* (<http://www.hfm-detmold.de/die-hochschule/forschung/aktuelle-projekte/technologien-des-singens-dfg>) sowie das an der Kunstuniversität Graz durchgeführte Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL: <http://petal.kug.ac.at>).

8 Vgl. etwa Rink 1995, Cook/Everist 1999, Rink 2002.

9 2004–2009: *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM; http://www.charm.kcl.ac.uk/about/about_structure); 2009–2014: *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP; <http://www.cmpep.ac.uk>).

10 Vgl. etwa Danuser 1992, Brown 1999, Elliott 2006, Lawson/Stowell 2012. Vgl. etwa auch die im Laaber-Verlag erscheinende Lexikon-Reihe *Lexikon des Klaviers* (Kammertöns/Mausser 2006), *Lexikon der Gesangsstimme* (Mecke/Pfleiderer/Richter/Seedorf 2016) usw., deren Schlagwortkataloge neben komponisten- und werkorientierten in hohem Maß auch interpreten- und performance-orientierte Aspekte berücksichtigen.

11 Vgl. etwa Brock-Nannestad 1981, Philip 1992, Day 2000, Cook/Clarke/Leech-Wilkinson/Rink 2009, Leech-Wilkinson 2009, Katz 2010.

Interessanterweise allerdings scheint diese vielversprechende Entwicklung bislang nur wenig dazu beigetragen zu haben, die Musikwissenschaft für ein Kräftemessen mit dem eingangs zitierten von Wagner erhobenen Anspruch auszurüsten. Der eigenständige Kunstcharakter der von Musikern und Musikerinnen während einer Aufführung erbrachten performativen Leistung ist bislang kaum je in den wissenschaftlichen Fokus gerückt – nicht jedenfalls in *Differenz* zum aufgeführten Werk. Zwar signalisiert der deutschsprachige Terminus ›Interpretationsforschung‹ den Anschluss an gewachsene Formen der Betrachtung von *Kunst* – in der hermeneutischen Tradition der Analyse von Kunstwerken hat der Interpretationsbegriff ja einen angestammten Platz.¹² Doch verortet die Logik dieser Tradition die Aktivität des Interpreten stets im Schatten des Musikwerks: ›Interpretation‹ benötigt als Objekt das interpretierte Werk, und was immer Interpret*innen tun, ist unter diesem Aspekt von vornherein auf die vom ›Werk‹ ausgeprägten Sinnzusammenhänge bezogen. In dem Maße, in welchem Musikanalyse in der Musikwissenschaft traditionell vor allem ›Werkanalyse‹ bedeutet,¹³ besteht also das Risiko, dass das performative Tun der Musikerpersönlichkeit gerade *nicht* in seiner Eigenständigkeit, seinem autonomen Kunstcharakter in den Blick gerät, sondern auf den Vollzug einer von fremder Schöpferhand gestifteten Kunsthaftigkeit eingeschränkt erscheint.

Im Diskurs der englischsprachigen *Performance Studies* wiederum fällt der Akzent eher auf die Absetzung von werkorientierten musikanalytischen Konzeptionen. So wandte sich José Bowen 1992 in einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Finding the Music in Musicology« gegen einen ausschließlich am schriftlichen ›Text‹ orientierten Zugang zum musikalischen Kunstwerk und plädierte für die Modellierung eines musikalischen Werkbegriffs, der die performative Dimension, die real erklingende Umsetzung des Notentexts und deren geschichtliche Dimension ebenso berücksichtigt.¹⁴ Dieser Ansatz wird von Nicholas Cook in seinem 2013 erschienenen Buch *Beyond the Score* aufgegriffen und eloquent radikalisiert: Den ›traditionellen‹ textorientierten Zugang zur Musikanalyse stigmatisiert Cook zur platonisch-idealistischen, von der konkreten musikalischen Erfahrung abgekoppelten Scheinauseinandersetzung mit dem Gegenstand

12 Vgl. Danuser 1996, 1053–1055.

13 Vgl. Gruber 1994. Zum Gebrauch des Traditionsbegriffs in diesem Zusammenhang vgl. Cook 2013, 262. Vgl. auch ebd., 8–24 (»Sounded Writing«).

14 Vgl. Bowen 1999.

Musik.¹⁵ Ähnlich Daniel Leech-Wilkinson,¹⁶ mit dem er in den Forschungsprojekten CHARM und CMPCP zusammenarbeitete, propagiert Cook eine Analyse des performativen Geschehens gerade in Unabhängigkeit von einer vermeintlich autonomen Sinnhaftigkeit der Partitur. Diese erregt sein Interesse vor allem als ›social script‹, sozusagen als Drehbuch für die in der Performance sich vollziehenden sozialen Interaktionen der Performer.¹⁷ Die vielfältigen Ansätze, die sich aus dieser Herangehensweise ergeben, von der rezeptionsorientierten Empirik bis hin zu tiefenpsychologisch informierter Spekulation, sind interessant, erkenntnistiftend und inspirierend – den Aspekt der Kunsthaftigkeit des Musizierens jedoch verlieren sie aus dem Blick. Denn eine dem Werkbegriff äquivalente Kategorie, die den autonomen Kunstcharakter der musikalisch-performativen Leistung erfasst (so wie die Vorstellung des schriftlich niedergelegten opus perfectum et absolutum die Kunsthaftigkeit des kompositorischen Schaffens verbürgt¹⁸), steht der Musikanalyse bislang nicht zur Verfügung.

Solche Überlegungen eröffnen die Sicht auf ein bislang noch verhältnismäßig wenig bestelltes Forschungsfeld. Es definiert sich durch die Fragestellung, mit welchen Mitteln das Verhalten von musikalischen *Performern* so beobachtet und beschrieben werden kann, dass es als autonomes Tun und nicht lediglich in seiner Bedingtheit durch den vom Komponisten fixierten Notentext sichtbar wird. Auf welchem Weg können diejenigen Elemente einer musikalischen Performance, die zur Umsetzung des in der Partitur schriftlich fixierten hinzutreten, in ihrer Eigenart und ihrem wechselseitigen Zusammenhang deutlich gemacht werden?

Einen Beitrag zu dieser Diskussion leistet die folgende Untersuchung. Aus der Lektüre ausgewählter Literatur im Umfeld von Interpretationsforschung und *Performance Studies* entwickelt sie theoretisches Gerüst und methodische Strategie für die analytische Untersuchung eines Spezialfalls von Performance: der Darbietung einer Opernszene Vincenzo Bellinis durch Maria Callas (1923–1977), wie sie auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1953 zu hören ist. Das Interesse der Analyse gilt dem performativen Verhalten der Sängerin in Differenz zur Partitur, also einem bestimmten Element einer Performance, zu der Komponist und Sängerin auf jeweils eigene Weise Substanzielles beitragen. Unter Performance sei dabei, in Orientierung an Cook, die soziale Aktivität der Musizierenden während

15 Vgl. Cook 2013, 8–32 (»Plato's Curse«).

16 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1 (»Introduction«).

17 Vgl. Cook 2013, 249–287 (»Social Scripts«).

18 Vgl. Eggebrecht 1977, 228.

des Musizierens verstanden, unter Performance-Analyse dementsprechend die analytische Beobachtung des Verhaltens von Musizierenden im Verlauf einer Performance.¹⁹

Nicht abschließend behandelt werden kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags die Frage, inwieweit dem performativen Verhalten der Sängerin aufgrund der angestellten Beobachtungen tatsächlich ein eigenständiger *Kunst*charakter im emphatischen Sinn zugesprochen werden kann oder sollte. Diese philosophisch-ästhetische Fragestellung erforderte eine Behandlung in weitläufigerem Zusammenhang. Wenn der vorliegende Text jedoch zur Entwicklung von Kriterien beiträgt, die den Diskurs in dieser Richtung beflügeln, so ist sein Zweck erfüllt.

Maria Callas: Performance als ›Architektur‹

Startpunkt der folgenden theoretischen und methodologischen Überlegungen ist die Darstellung, die dem Gesang von Maria Callas in den Schriften von Jürgen Kesting zuteilgeworden ist. Die Bezugnahme auf eine Textsorte, die den Kriterien wissenschaftlicher Kommunikation nicht entspricht, mag im Rahmen eines Beitrags zur Methodologie wissenschaftlicher Studien irritieren. Doch hat Kesting in langjähriger Tätigkeit als Rundfunkredakteur, Kulturjournalist und Musikschriftsteller den deutschsprachigen Diskurs über das Singen, über Sänger*innen und Gesangsästhetik erheblich bereichert, und mit Daniel Leech-Wilkinson ist nachdrücklich auf die überragende Bedeutung hinzuweisen, die ›vorwissenschaftlichen‹ Forschungsleistungen für Studien im Bereich *Performance Studies* zukommt. Auf dem Gebiet der Aufnahmeforschung etwa, so betont Leech-Wilkinson, hätten Material- und Datensammlung, aber auch der kritische Diskurs über performative Interpretationsleistungen nahezu das gesamte 20. Jahrhundert hindurch im nichtakademischen Bereich stattgefunden und so eine Akkumulation von Wissen befördert, die von der akademischen Forschung kaum mehr eingeholt werden könne, vielmehr mit größtem Respekt ausgewertet werden müsse.²⁰ Gerade etwa die von der Tonträgerkritik entwickelten Formen der sprachlichen Verständigung über performative Leistungen von Musizierenden dürften nicht grundsätzlich aufgrund ihrer ›Unwissenschaftlichkeit‹ abgetan werden, seien

19 Cook 2013, 250: »social activity«. Vgl. ebd., 256: »to study performance is to study people interacting through sound«.

20 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1.2.

vielmehr in ihrer Leistungsfähigkeit wertzuschätzen und für den wissenschaftlichen Diskurs fruchtbar zu machen.²¹ Zu berücksichtigen ist dabei freilich Danusers Mahnung zu quellenkritischem Bewusstsein, etwa im Hinblick auf eingeschränkte Verlässlichkeit der Kriterienbildung in Textsorten wie Schallplattenkritik und Rundfunkfeature.²²

Ein repräsentatives Beispiel für aufgrund ihres Datenreichtums wertvolle, zugleich kritisch auszuwertende ›außerwissenschaftliche‹ Literatur stellt das publizistische Werk von Jürgen Kesting dar. Zu den besonderen Charakteristika der von Kesting verfassten Schriften gehört, dass sie nicht nur detailliert von der umfassenden Informiertheit und Hörkompetenz zeugen, die sich ihr Verfasser selbst im Laufe Jahrzehnte langer Beschäftigung mit den Leistungen ›großer‹ Sängerinnen und Sänger angeeignet hat. Vielmehr ist Kestings Schreiben geprägt durch die Lektüre einer Fülle von Texten anderer Autoren, die sich in Vergangenheit und Gegenwart mit Gesang und Sängerpersönlichkeiten auseinandergesetzt haben. So gleicht sein *Opus magnum*, die auf vier Bände angewachsene letzte Fassung der Monographie *Die großen Sänger* (2008), einem sprachlichen Brennglas, in dem der vielstimmige und epochenübergreifende Diskurs zur Kunst des Gesangs gebündelt erscheint. Zu den Usancen außerwissenschaftlicher Kommunikation gehört freilich, dass Kesting Zitate in der Regel nicht mit detaillierten Quellenverweisen versieht, wie sie etwa im Rahmen eines wissenschaftlichen Apparats üblich wären. Immerhin aber – und dies ist für ein unter anderem an der journalistischen Berufspraxis geschultes Schreiben nicht selbstverständlich – zeigt Kesting deutlich das Bestreben, zumindest die Urheber, in vielen Fällen auch die Titel der Publikationen offenzulegen, denen er von fremder Hand geprägte Formulierungen und Konzepte entnimmt.²³

Gleiches gilt prinzipiell für seine Monographie über das Singen von Maria Callas (erstmalig erschienen 1990). Zu einem detaillierten Porträt verbinden sich darin Erkenntnisse, die der Autor selbst durch *Live*-Erfahrungen und die Beschäftigung mit dem diskographischen Vermächtnis der Sängerin gewonnen hat, mit Beobachtungen aus dem – kritisch ausgewerteten – Callas-Schrifttum. Deutlich wird die epochale Leistung der griechischen Primadonna, ohne deren Lebenswerk die Wiederbelebung des Belcanto-Stils, wie sie sich im Laufe des 20. Jahrhunderts

21 Ebd., Kap. 1.2.3 (*Metaphor*).

22 Vgl. Danuser 1992, 310–316.

23 Vgl. Kesting 2008, S. XXX.

vollzogen hat, so nicht stattgefunden hätte.²⁴ Ähnlich wie in der Monumentalpublikation *Die großen Sänger* findet sich auch in Kestings Callas-Buch wiederholt der Begriff der ›Architektur‹, eingesetzt zur metaphorischen Beschreibung spezifischer performativer Verhaltensweisen²⁵ der Sängerin.

Sie konnte die Zeit anhalten nur dank ihrer fast rätselhaften Fähigkeit, selbst die beiläufigste Formel oder Floskel in musikalische Architektur zu verwandeln: Durch ein ganz spezifisches Gespür für Maß und Proportion der Zeit.²⁶

[Als Zitat des Dirigenten Nicola Rescigno ausgewiesen:] Sie besaß einen architektonischen Sinn, der ihr genau sagte, welches Wort sie in einem musikalischen Satz hervorzuheben hatte und welche Silbe sie in diesem Wort betonen mußte.²⁷

Ihr [Callas'] Singen hat [...] eine gespannte Mobilität, wie man sie nur bei den besten Tänzern erleben kann. Sie liegt in der Möglichkeit, ein Wechselspiel von Bewegung und Entspannung herzustellen oder auch: eine Architektur der Zeit. Vor allem die Rezitative der Callas sind architektonische Gebilde, und selbst bei der wiederholten Reproduktion, durch die viele *rubato*-Effekte sich verschließen [sic], bewahren sie ihre Spannung.²⁸

Zu den Charakteristika vorwissenschaftlichen Schreibens gehört es, dass Kesting die von ihm verwendeten Begriffe in der Regel nicht systematisch definiert, dass der/die Leser*in ihr Bedeutungsspektrum also aufgrund der Verwendungskontexte selbst erschließen muss. Dies gilt auch für Kestings Verwendung des Architekturbegriffs. Die zitierten Textausschnitte legen nahe, dass Kesting ihn auf die performative Zeitgestaltung der Sängerin anwendet. Diese Interpretation wird durch einen vergleichenden Blick in *Die großen Sänger* unterstützt: Dort spricht Kesting etwa von der »rhythmische[n] Architektur«, ²⁹ die das Singen des Tenors Giovanni Martinelli ausgezeichnet habe. Gelungene »Phrasen-Architektur« wird als eine »Frage des *Timing*« ³⁰ betrachtet. Durch übermäßigen Gebrauch gehaltener Hochtöne kann die »Architektur der Phrasen« »zerstört« ³¹ werden; ein zu

24 Vgl. Blyth-Schofield 2000, 1693.

25 Als Kategorie menschlichen ›Verhaltens‹ («a category of human behavior») wird der persönliche Performance-»style« einer/s Musizierenden von Plack (2008, 154) konzeptualisiert. Zum Begriff »performance style« vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

26 Kesting 2000, 77.

27 Ebd., 101.

28 Ebd., 283 (Hervorhebung original).

29 Kesting 2008, 931.

30 Ebd., 1410.

31 Ebd., 523.

langsam gewähltes Zeitmaß kann ein Musikstück »in Teile zerfallen«³² lassen wie ein morsches Bauwerk. Dass der Zeitaspekt im Zentrum von Kestings Architekturbegriff steht, wird beglaubigt durch dessen gezielte Anwendung auf frei zu gestaltende rhythmische Abläufe, z. B. Kadenzten, die etwa Callas »mit Gespür für die musikalische Architektur«³³ bewältige, oder Rezitative, die in besonders exemplarischer Weise »architektonische Gebilde«³⁴ seien. In jedem Fall betrachtet Kesting die sängerische ›Architektur‹ ganz offenkundig als etwas von der schriftlich notierten Gestalt des Komponierten Verschiedenes: als eine Qualität, die der Musik erst die *performende* Sängerpersönlichkeit »geben«³⁵ kann.

Abgleiche mit anderen Stellen der Publikation *Die großen Sänger* machen deutlich, dass Kesting den Architekturbegriff als Komplement zu einem spezifischen ›Form‹-Begriff verwendet, der einer eigenen Erörterung wert wäre. Zur sängerischen ›Formung‹ eines musikalischen Ablaufs zählt Kesting den performativen Einsatz dynamischer Gestaltungsmittel sowie von *Portamento*- und Verzierungstechniken.³⁶ ›Architektur‹ und ›Formung‹ werden also als prinzipiell differente Aspekte der musikalischen Gestaltung betrachtet, müssen allerdings aufeinander abgestimmt sein, damit eine Performance als gelungen betrachtet werden kann.³⁷ Bei mangelnder »Phrasen-Architektur« kann eine Performance »formlos«³⁸ wirken. Callas wird von Kesting als Sängerin beschrieben, die die Musik in spezifischer Weise »formt«.³⁹ Wenn allerdings von ihrem ›architektonischen Singen‹⁴⁰

32 Ebd., 1966.

33 Ebd., 1883.

34 Vgl. Anm. 28.

35 Kesting 2008, 710.

36 »Detaillierte dynamische Nuancen gaben der Phrase eine plastische Form (ließen sie dreidimensional werden, im Gegensatz zur flächigen Qualität einer nur durch Rhythmus und Tonhöhe definierten Phrase).« (ebd., 94.) »*Portamenti* in Verbindung mit dynamischen Abstufungen sichern jeder einzelnen Phrase Form oder, bildhaft gesprochen, das Relief einer Skulptur.« (ebd., 120; Hervorhebung original.) »Ezio Pinza etwa formt Arien [...] sowohl dynamisch als auch ornamental« (ebd., 418). »[...] es sind die *Portamenti*, die der Phrasierung Spannung und Form geben.« (ebd., 566)

37 So beschreibt Kesting (ebd., 1144) den Vortrag des Bassisten Ezio Pinza: »Die Akzentuierung innerhalb einer Phrase geht nie auf Kosten des *Legato*, das seine Spannung bekommt durch das nur von Meistersängern beherrschte Timing.« (Hervorhebung original)

38 Ebd., 1410.

39 Ebd., 142. Vgl. ebd., 297 (»gut geformten [...] Phrasen«), 303 (»Sie bequemt die Partie nicht der Stimme an, sondern führt jede vokale Formel aus und bindet sie ein in eine große Form.«) und 317 (»die genaue Ausformung von Linie und vokaler Formel«). Vgl. auch ebd., 119: »Wie ein Bildhauer den Marmor zur Skulptur formt, bildet der Sänger, vollendet phrasierend, eine Klanggestalt.«

die Rede ist, gerät – davon ist nach dem Gesagten auszugehen – speziell die Art und Weise in den Blick, in der sie musikalische Abläufe auf der Ebene der Zeitgestaltung strukturiert. Der Einsatz der Architekturmetapher zur Beschreibung sängerisch-performativen Verhaltens ist dabei keine Spezialität von Kesting. Wie sein (oben wiedergegebenes) Zitat einer Äußerung des Dirigenten Nicola Rescigno zeigt, wurde diese Metapher schon früher zur Beschreibung des Callas'schen Singens eingesetzt. Kestings Rescigno-Zitat gleicht dabei bemerkenswert genau einer Formulierung aus John Ardoins Buch *The Callas Legacy*, worin es heißt:

When it came to recitatives, Callas had an inborn architectural sense that told her just which word in a musical sentence to emphasize and even which syllable within that word to bring out.⁴¹

Auch anderswo im Callas-Schrifttum finden sich Formulierungen, die zwar nicht die Architekturmetapher selbst, aber immerhin räumliche Vorstellungen in metaphorischer Weise aktivieren, etwa in John Ardoins wichtiger Publikation zu Callas' diskographischem Vermächtnis, in der von »plasticity of phrase«⁴² die Rede ist. Im Horizont der Architekturmetapher liegt, wie weiter unten deutlich werden wird, auch Rodolfo Cellettis Wort von der »analytischen Phrasierung«,⁴³ die Callas' Singen auszeichne.

Die skizzierte Verwendung des Architekturbegriffs illustriert (ebenso wie Kestings Gebrauch des Terminus ›Form‹), dass in performance-bezogener Literatur zwar Abgrenzungsbewegungen zu ›traditionellen‹, notentextorientierten Analysekategorien zu beobachten sind, ebenso aber Formulierungen, Begriffsgebräuche und Beschreibungspraktiken, die sich offensichtlich an überkommene musikanalytische Strategien oder jedenfalls deren Terminologie anlehnen. Diese Beobachtung motiviert dazu, das Potenzial näher zu untersuchen, das der Architekturmetapher für die Beschreibung performativer sängerischer Verhaltensweisen inneohnt. Dies geschieht im Folgenden in vier Schritten: Erstens werden prominente Orte des musikologischen Diskurses überhaupt benannt, an denen der Architekturbegriff zum Einsatz kommt, und es wird der spezifischen Funktion nachgegangen, die er an diesen Stellen übernimmt. Hieraus werden zweitens Möglichkeiten abgeleitet, den Einsatz der Architekturmetapher durch Kesting näher aus-

40 Vgl. ebd., 1330, wo von der »architektonisch singenden Maria Callas« die Rede ist.

41 Ardoin 1995, 8 f.

42 Ebd., 129.

43 Celletti 2014, 210.

zudeuten. Diese Deutungsmöglichkeiten werden drittens auf ihr Potenzial zur Bereicherung performance-analytischer Methodik befragt, das viertens im Rahmen einer exemplarisch durchgeführten Performance-Analyse erprobt wird. Als Objekt der Analyse dient die Aufnahme eines Ausschnitts aus Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* durch Maria Callas.

Zur Architekturmetapher im musikologischen Kontext

Die Verwendung der Architekturmetapher in musikkaffinen Kontexten hat eine bis in die Antike nachweisbare Tradition.⁴⁴ Ganz offensichtlich kommt sie einer ‚synästhetischen‘ Veranlagung der musikbezogenen Begriffsbildung entgegen: Demnach werden »musikalische Gegebenheiten« bevorzugt »in räumlicher Anschauung« zur Sprache gebracht; die »Zeitkunst«⁴⁵ Musik verwandelt sich in der diskursiven Darstellung gewissermaßen in eine »Raumkunst«. Insbesondere dort, wo Musik als ein auf Zahlenproportionen basierender Zusammenhang konstruiert wird, liegt offensichtlich die Bildung von Analogien zu architektonischen Prinzipien nahe.⁴⁶

Anders als Kesting, der die Architekturmetapher als *Gegenstück* zur Idee einer performativen »Formgestaltung« nutzt, setzt das musiktheoretische Schrifttum den Architekturbegriff eher zur *Differenzierung* des Begriffs musikalischer Form ein.⁴⁷ Auf Hans Mersmann lässt sich die Prägung des Gegensatzpaars »architektonische[r]« und »organisch[er]«⁴⁸ Form im musikalischen Kunstwerk zurückführen. Der Begriff der »organischen Form« aktiviert dabei mit der Organismusmetapher die Vorstellung eines »lebendige[n]«, »freie[n] Wachstum[s]«⁴⁹ der musikalischen Struktur, indem sie deren Entfaltung in der Zeit mit der Entwicklung eines Lebewesens vergleicht.⁵⁰ Demgegenüber wird in der »architektoni-

44 Vgl. Steinhäuser 1997, 729.

45 Kunze 1974, 1.

46 Prominent findet solche Analogiebildung in der Tradition der pythagoräischen Musikanschauung statt, die insbesondere im Renaissance-Schrifttum eine intensive Neubelebung erfuhr (vgl. Naredi-Rainer 1985).

47 Vgl. Kühn 1995, 613 f.

48 Mersmann 1952, 115.

49 Ebd.

50 »Organische Form« sieht Mersmann beispielhaft in der Polyphonie Orlando di Lassos realisiert, deren »unaufhörliche Verwandlung« gemäß dem Varietas-Prinzip keine wörtliche Wiederkehr des musikalischen »Augenblick[s]« gestatte (ebd.).

schen‹ Formgestaltung das Kunstwerk als von Menschenhand geschaffenes Produkt kenntlich: »Die architektonische Form [...] ist gebaut«, »geprägt«, »gestaltet«; sie ist bestimmt durch die ›Wiederkehr‹ fest gefügter Einheiten, ihr ästhetisches Prinzip ist die »Ausgewogenheit«⁵¹ zueinander ins Verhältnis gesetzter Elemente, nicht das ›freie Wachstum‹. Repräsentative Umsetzung des architektonischen Formprinzips ist für Mersmann die barocke Polyphonie, als deren ›Gipfelpunkt‹ die Fuge mit ihren (verhältnismäßig) fest umrissenen Themen, Kontrastsubjekten usw. firmiert.

In jüngster Zeit hat Christian Utz die Antinomie ›architektonische‹ versus ›organische‹ Form neu beleuchtet. Aus seinem Aufsatz »Räumliche Vorstellungen als ›Grundfunktionen des Hörens‹«⁵² geht hervor, dass die beiden Begriffe nicht zwangsläufig als Gegensatzpaare verstanden werden müssen, sondern auch als verwandte Konzepte gesehen werden können, als komplementäre Ausprägungen einer gemeinsamen Grundannahme: der Vorstellung, dass im musikalischen Zusammenhang nicht nur zeitlich unmittelbar benachbarte Ereignisse miteinander verknüpft werden, sondern auch weit voneinander entfernte Zeitpunkte eines musikalischen Ablaufs aufeinander bezogen erscheinen. Das semantische Potenzial der Architekturmetapher wird in diesem Zusammenhang besonders deutlich sichtbar: Ebenso wie der Formbegriff selbst übersetzt sie musikalische Sachverhalte in die »räumlich-anschauliche[.] Sphäre«⁵³ und suggeriert damit einen Zustand, der in der zeitlichen Realität des musikalischen Ablaufs unmöglich ist: die simultane und perpetuierte Präsenz sämtlicher ›Teile‹, die gemeinsam und in ihrer wechselseitigen Bezogenheit den Zusammenhang des Ganzen ausmachen.⁵⁴

Im Bereich der Interpretationsforschung wurde der Architekturbegriff prominent von Hermann Gottschewski eingesetzt. In einem Aufsatz über Mozarteinspielungen des Pianisten Carl Reinecke (Klavierrollen aus den Jahren 1905 und 1906) untersucht er deren »Tempoarchitektur« und befragt diese auf ihre Relevanz für das spezifisch »›Klassische‹ in Carl Reineckes Mozartspiel«.⁵⁵ Die Archi-

51 Ebd.

52 Utz 2016.

53 Kunze 1974, 1.

54 Vgl. auch Mersmanns plastische Metaphorik, wenn er von den Themeneinsätzen der Fuge als von »wiederkehrende[n] Pfeiler[n]« spricht, über denen sich »in klarer, statischer Ausgewogenheit die Bogen« des musikalischen Ablaufs »wölben« (1952, 115).

55 Gottschewski 1993 (Titel).

tekturmetapher spiegelt Gottschewskis Strategie, die performative »Zeitgestaltung auf mehreren Ebenen gleichzeitig in den Blick zu nehmen«:⁵⁶

Das Modell der Tempoarchitektur geht von der Annahme aus, daß die Tempogestalt sich aus agogischen Elementen zusammensetzt, die nach der Baustatik vergleichbaren Grundregeln aufeinander aufgebaut sind. Wie sehr die Tempogestalt eine Ganzheit bildet, hängt dabei davon ab, inwieweit die Elemente als tragende und getragene Elemente zueinander in Beziehung stehen.⁵⁷

Die ›architektonische‹ Konzeptualisierung des Gegenstands Musik ist kennzeichnend für die (sensu Cook) ›traditionelle‹ analytische Beschäftigung mit musikalischen Werken. In den Augen von Kritikern wie Cook droht sie das Bewusstsein für andere mögliche Perspektiven auf Musik zu verdrängen. In scharfem Gegensatz steht sie zu einem Konzept wie dem von dem Philosophen Jerrold Levinson verfochtenen ›concatenationism‹, also zur empirisch wie ästhetisch begründeten Überzeugung, dass »understanding music is centrally a matter of apprehending individual bits of music and immediate progressions from bit to bit«.⁵⁸ Nach ›concatenationistischer‹ Auffassung ist musikalische Form »centrally a matter of cogency of succession, moment to moment and part to part.«⁵⁹

Zum semantischen Potenzial der Architekturmetapher

Levinsons *concatenationism* ist auf Widerspruch,⁶⁰ durchaus aber auch auf offene Ohren gestoßen, Letzteres etwa im Umfeld der Performance-Forschung. So schreibt Daniel Leech-Wilkinson, mit Bezug u. a. auf Levinson:

the musical surface matters much more when one is listening to a piece than the musicological study of pieces leads us to believe. Most meaning is produced from moment to moment, by gestures in sound (whether composed or contributed by the performer) that take seconds, or less, rather than minutes. And there is therefore a case for an analytical view of music that pays far more attention to events at the surface than to longer-term patterning.⁶¹

56 Ebd., 102.

57 Ebd., 104 f.

58 Levinson 1997, 13.

59 Ebd., 14. Vgl. Utz 2016, 195.

60 Vgl. Utz 2016, 195.

61 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29.

Die Relevanz solcher Überlegungen für die Analyse des performativen Verhaltens von Musizierenden liegt auf der Hand. Im Rahmen einer Performance befinden sich die Musizierenden hinsichtlich der Wahrnehmung musikalischen Zusammenhangs in derselben Situation wie die Rezipierenden: Der musikalische Augenblick ist flüchtig; Vergangenes kann mit Gegenwärtigem nur durch Gedächtnisleistung, mit Zukünftigem nur durch gedankliche Antizipation in Verbindung gebracht werden.⁶² Folgt man der Argumentation des *concatenationism*, erscheint somit fraglich, inwieweit die künstlerische Betätigung musizierender Personen Zusammenhänge ausprägt, die über das bloße Fortschreiten »von Moment zu Moment hinaus« wirksam sind. Wahrscheinlicher wirkt unter dieser Voraussetzung das Gegenteil: dass zumindest in der *Live*-Situation spontan getroffene interpretatorische Entscheidungen von Musizierenden sich eher auf unmittelbar vorangegangene oder bevorstehende Momente des musikalischen Ablaufs beziehen als auf weiter zurück oder in der fernerer Zukunft liegende.⁶³ In Frage steht mit anderen Worten, ob überhaupt musikalische Performances so analysiert werden sollten, wie die musiktheoretisch informierte Formanalyse traditionell im Notentext niedergelegte Kompositionen untersucht – nämlich im Hinblick auf »longer-term patterning«.⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird die spezifische Funktion der Architekturmetapher in der Beschreibung des Performance-Stils von Maria Callas greifbar. Nicht zufällig bezeichnet Kesting Callas' sängerische Rollenporträts einmal als »Artefakte«:⁶⁵ Wenn er und seine Gewährsleute dieser Sängerin einen »architektonischen Sinn«⁶⁶ attestieren, bringen sie damit zum Ausdruck, dass Callas' Phrasengestaltung eben mehr sei als bloß »Music in the Moment«:

Bei Maria Callas ist die Wiedergabe einer Arie mehr als die Aneinanderreihung von gut geformten [!], klangvollen Phrasen. Sie folgt – in jedem Rezitativ, jeder Arie, in der Anlage einer jeden Rolle – einem Plan. Einem Plan der dramatischen und musikalischen Progression.⁶⁷

62 Vgl. Levinson 1997, 2 und 14–21.

63 Mit der Überprüfung dieser Annahme ebenso wie mit gegensätzlich argumentierenden Hypothesen beschäftigt sich das methodenpluralistisch angelegte Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*); vgl. Anm. 7.

64 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29. Levinson (1997, ix) spricht von »large-scale structural relationships«.

65 Kesting 2000, 209.

66 Ebd., 101, Rescigno zitierend. Vgl. Anm. 27.

67 Kesting 2000, 297.

Kestings Ausführungen signalisieren, dass sich im Vortrag von Callas die »Fülle realisierter Details«⁶⁸ zu einem Ganzen zusammenschließt, das »mehr [ist] als die Summe von [aneinandergereihten] Details«. ⁶⁹ Callas konstituiert demnach singend Zusammenhänge, die über die bloße Relation eines Momentereignisses zum nachfolgenden hinausgehen und sich zu einem von internen Querbezügen stabilisierten, komplexen Sinnzusammenhang verbinden. Hervorgehoben wird der Beitrag, den hierzu die performative Zeitgestaltung leistet: (Phrasen-) »Architektur« sei die »Spannung«, die sich »aus einem *wohl aufeinander bezogenen* Auf und Ab«⁷⁰ ergebe. Rubati etwa (als Element der Zeitgestaltung eine Strategie performativer ›Architektur‹) seien genau »dann sinn- und wirkungsvoll, wenn sie einem rhythmischen Plan folgen«. ⁷¹ Insgesamt suggeriert die in der Architekturmetapher gezogene Parallele zwischen ›traditioneller‹ Formanalyse und Performance-Analyse, dass Callas' Gestaltung musikalischer Abläufe der Leistung vergleichbar sei, die ein Komponist bei der Gestaltung eines komplexen musikalischen ›Werks‹ vollbringe. Unterstrichen wird damit auch die Sinnhaftigkeit einer Analyse Callas'scher Performances, die nach wechselseitigen Bezügen zwischen zeitlich entlegenen Ereignissen fragt.

Der hiermit umrissenen Aufgabe stellt sich die nachfolgende Analyse. Dabei ersetzt sie den Kesting'schen Begriff der ›Architektur‹ durch den der ›Dauernordnung‹. Denn wenn performative Architektur eine »Architektur der Zeit« ist, dann liegt der Weg zu ihrer Erfassung in der Messung performativ gestalteter Zeitspannen (Dauern). Der Begriff der ›Dauernordnung‹ greift also wesentliche Aspekte dessen auf, was Kestings Architekturbegriff meint. Er impliziert aber, im Gegensatz zu diesem, gerade *nicht* von vornherein, dass eine performative Ordnung von Zeitdauern mehr sei als rein ›concatenationistisch‹, ja nicht einmal, dass sie etwas anderes als beliebig sei. Dies nämlich soll in der folgenden Analyse gerade nicht vorausgesetzt sein, sondern überprüft werden.

68 Ebd., 318.

69 Ebd., 327 (Einfügung des Verfassers).

70 Kesting 2008, 1892 (Hervorhebung des Verfassers). Aussagekräftig ist die hervorgehobene Wendung ›wohl aufeinander bezogen‹, nicht die die Diffusität der Formulierung »Auf und Ab«. Vgl. auch Kesting 2000, 150: performative »Zeiteinteilung« als »Gliederung der Zeit durch gespannte und sich entspannende Bewegung«.

71 Kesting 2008, 1165 (Hervorhebung original).

Analyse-Beispiel: Callas' Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« von 1953

Gegenstand der folgenden Analyse ist eine Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« aus dem zweiten Akt von Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* (1835). Die Einspielung entstand 1953 für die Firma EMI; Solistin der Aufnahme ist Maria Callas, die vom Orchester der Mailänder Scala unter der Leitung von Tullio Serafin begleitet wird.⁷² Die von der weiblichen Hauptrolle (Elvira), mithin Maria Callas zu bestreitende *scena*⁷³ umfasst acht Takte; sie eröffnet eine Großform, die nach dem von Harold Powers explizierten Modell als Standardform einer musikalisch-dramatischen Einheit in der italienischen Oper des früheren 19. Jahrhunderts, als *solita forma*, beschrieben werden kann.⁷⁴ Funktion der *scena* ist die Etablierung einer dramatischen Situation, die geeignet ist, bei den beteiligten Figuren starke Emotionen hervorzurufen.⁷⁵ Sie mündet auf typische Weise in einen sanglichen Abschnitt (ab T. 9),⁷⁶ der den erreichten emotionalen Zustand als Affekt musikalisch entfaltet.⁷⁷ Besonderes Kennzeichen der *scena* »O rendetemi la speme« ist, dass sie sich zum nachfolgenden *Cantabile* nicht, wie in anderen Fällen üblich,⁷⁸ durch eine eher deklamatorische Führung der Singstimme in Kontrast setzt. Vielmehr weist der Gesang durch getragenen Gestus, weit geschwungene Melodiebögen und melismatische Textbehandlung bereits entschieden ariose Qualität auf, was durch einen regelmäßig-periodischen Phrasenbau (Vorder- und Nachsatz von jeweils vier Takten Länge) noch unterstützt wird. Die beiden Textzeilen »O rendetemi la speme / o lasciatemi morir« (»Oh gebt mir die Hoffnung wieder / oh lasst mich sterben«) machen die extreme Gefühlslage einer Figur in existenzieller Notsituation unmissverständlich deutlich. Die kompositorische Faktur der Passage legt daher eine Ausführung im expressiven *canto spianato* nahe, dem wichtigsten per-

72 Vgl. Ardoin 1995, 65 f.

73 Bellini 1944, 171.

74 Vgl. Powers 1987.

75 Vgl. ebd., 81.

76 Bellini 1944, 171, letztes System bis 180, erstes System. Powers verwendet den Begriff »Adagio« als Synekdoche für »langsamer Satz« (vgl. Powers 1987, 79 f.).

77 Als überleitendes *Tempo di mezzo* dient die Passage Bellini 1944, 180, zweites System – 182, drittes System; ihr folgt die virtuos abschließende *Cabaletta*, ebd., 180, letztes System bis 190, zweites System.

78 Vgl. Powers 1987, 81.

formativen Gesangsstil des Belcanto neben *canto fiorito* und *canto declamato*.⁷⁹ Diese vokalistische Kategorie ermöglicht bzw. verlangt die Anwendung eines großen Spektrums vokal-performativer Stilmittel; zugleich ermöglicht die betreffende Passage der Gesangssolistin große agogische Freiheit, da Bellini im Orchester anstelle einer rhythmisch autarken Begleitfiguration (etwa gebrochenen Akkorden in Achteln oder Achteltriolen) Akkordtremoli vorschreibt, die ohne Komplikation des Ensemblespiels gekürzt oder verlängert, mithin der agogischen Gestaltung der Sängerin angepasst werden können. Das Zusammentreffen dieser kompositorischen Gestaltungsmittel macht die betreffende Passage für eine Analyse unter dem Aspekt der ›performativen Dauernordnung‹ besonders ergiebig.

Performative Gestaltungsmittel des *canto spianato*

Die zentralen performativen Stilmittel des *canto spianato* sind nach Peter Berne dynamische Nuancierung (insbesondere durch das Ausdrucksmittel der *messa di voce*), der Gebrauch von *portamento* in verschiedenen Spielarten,⁸⁰ agogische Differenzierung sowie das Anbringen bestimmter Ornamente.⁸¹ Alle vier Gestaltungsmittel kommen in der hier zu besprechenden Aufnahme von Maria Callas zum Einsatz; da sich allerdings die Applikation einer Verzierung auf einen einzigen, zudem vom Komponisten vorgegebenen Fall beschränkt, liegt es nahe, mit der folgenden Untersuchung der Performance beim Gebrauch der Gestaltungsmittel Dynamik, gleitender Tonhöhenübergang (*portamento*) und Agogik anzusetzen.⁸² Sicherlich lässt sich deren Anwendung durch Callas nicht in völliger Unabhängigkeit von Bellinis Partitur beschreiben, durchaus jedoch in *Differenz* zu

79 Vgl. Berne 2008, 135–140.

80 Gemäß Harris 2001a bezeichnet der Begriff *portamento* im Bereich der Vokalmusik »the connection of two notes by passing audibly through the intervening pitches«, also die diastematisch gleitende Verknüpfung zweier Tonhöhen. In diesem allgemeineren Sinn verwendet (vgl. auch Brown 1999, 436), stellt der Terminus *portamento* einen Oberbegriff für verschiedene Spielarten solch gleitender Tonhöhengestaltung dar.

81 Vgl. Berne 2008, 137. Die agogische Gestaltung beschränkt Berne für den *canto spianato* auf das von ihm so genannte ›barocke Rubato‹, also rhythmisch-agogische Freiheiten der Solostimme bei gleichbleibendem Fluss der Begleitung (vgl. ebd., 118). Die Gestaltung der hier besprochenen Aufnahme schließt allerdings auch das vom begleitenden Orchester mitvollzogene Rubato ein.

82 In der Summe ergeben die Gestaltungsmittel dynamische Differenzierung, gleitender Tonhöhenübergang, Verzierungsgebrauch und agogische Nuancierung das Zusammenspiel von ›Form‹ und ›Architektur‹ im Begriffsverständnis Kestings (siehe oben, Abschnitt *Maria Callas: Performance als ›Architektur‹*).

dieser: Tatsache ist jedenfalls, dass das Notat (Bsp. 1) kaum explizite Anweisungen hinsichtlich dieser Gestaltungsmittel gibt, weshalb diese in hohem Maß als Resultate autonomer performativer Gestaltung gelten können. Ausnahmen stellen die beiden notierten Fermaten in Takt 7 und das durch die Bogensetzung in Takt 9 signalisierte *portamento*⁸³ dar; vorgegeben ist außerdem eine *acciaccatura* zum Auftakt des periodischen Nachsatzes (T. 5). (Der in Takt 5 vorgeschriebene dynamische Schwellvorgang hingegen bezieht sich offensichtlich lediglich auf das Orchester.) Grundlage dieser Beobachtungen am Notentext ist ein Klavierauszug der Oper, dessen Erscheinungsdatum (1944) fünf Jahre vor der ersten Einspielung des Werks durch Maria Callas und neun Jahre vor der Entstehung der hier untersuchten Aufnahme (Audiobsp. 1) liegt.

(di dentro)

O ren - de - te mi - la - spe - me o la -

scia - te, la - scia - te mi - mo - rir. O ren - de - te mi - la -

spe - me o la - scia - te, la - scia - te mi - mo - rir.

Beispiel 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9 (Klavierauszug)

83 Vgl. Brown 1999, 570.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/54/attachments/p17-17_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9 (Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, *Bellini. I puritani*, EMI Classics 7243 5 85649 2 1, Track 5, 0:00–1:00 [Aufnahme 1953])

Systematische Annotation zum Verhältnis zwischen Performance und Aufnahme

Gegenstand der folgenden Analyse ist eine Aufnahme, nicht eine Performance, ist die Aufzeichnung *live* vollzogener sozialer Interaktionen,⁸⁴ die selbst nicht mehr greifbar sind.⁸⁵ Begreift man eine Aufnahme in Differenz zur aufgenommenen Performance, so erscheint es unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten sinnvoll, zwischen zwei Qualitäten einer Aufnahme zu unterscheiden: der ›Reproduktion‹⁸⁶ von Performance einerseits, der ›Fiktion‹⁸⁷ von Performance andererseits. Von der ›Reproduktion‹ einer Performance lässt sich dann sprechen, wenn eine mediale Aufzeichnung die sozialen Interaktionen eines performativen Ablaufs wiedergibt, ohne dass nachträglich bearbeitende Eingriffe in die Aufzeichnung stattgefunden haben; ein Beispiel wären unbearbeitete Mitschnitte von *Live*-Aufführungen. Von der ›Fiktion‹ einer Performance lässt sich dann sprechen, wenn eine Aufnahme die Reproduktion einer Performance suggeriert, die in der suggerierten Form nie stattgefunden hat. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn eine Aufnahme als Montage von Tonbandschnipseln zustandekommt, die verschiedenen Aufnahmetakes entstammen, oder bei nachträglicher Einflussnahme auf die Soundgestaltung im Zuge des Editing. Eine kompromisslose Differenzierung zwischen beiden Kategorien ist freilich unter anderem deshalb nicht zu erreichen, weil auch bei rein ›reproduzierendem‹ Verfahren ästhetische Vorentscheidungen, die nicht Teil der aufgezeichneten Performance sind, auf die Beschaffenheit des Aufnahmeergebnisses Einfluss nehmen, etwa wenn bei Ton-

84 Vgl. Cooks Definition von Performance als »social activity« (Anm. 19).

85 Natürlich ist es möglich, eine Aufnahme selbst als Performance zur untersuchen. Akteure dieser Performance sind allerdings dann nicht (nur) die Musizierenden im Studio, sondern vor allem auch die Akteure der Aufnahme- und Editingprozesse. Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 105 und Cook 2013, 358 sowie 374–379.

86 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 106.

87 Vgl. Cook 2013, 366. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 97, der allerdings nicht das Begriffsfeld *fiction* nutzt, sondern formuliert, Aufnahmen vermittelten die »illusion« von Performance.

aufnahmen die Mikrofonierung bestimmte Klangwirkungen ermöglicht, die für Zuhörende in der *Live*-Situation niemals zu erfahren wären.⁸⁸

Im Fall der hier besprochenen Callas-Aufnahme wäre es unangemessen, von einer im obigen Sinne ›reproduzierenden‹ Quelle auszugehen. Die Einführung des Tonbands war Anfang der 1950er Jahre längst flächendeckend vollzogen. Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich selbst bei einem Aufnahmeausschnitt von nur etwa einer Minute Dauer um einen ›montierten‹ Ablauf handelt, ist zu groß, als dass dieser Fall ausgeschlossen werden könnte. So ist also von einer im obigen Sinne ›fiktiven‹ Performance auszugehen. Nichts aber spricht dagegen, auch eine fingierte Performance als Performance zu untersuchen (wie man ja auch einen fiktionalen Ereignisablauf untersuchen kann, ohne dabei die Fiktivität der Ereignisse in Rechnung stellen zu müssen). Entscheidend ist die Tatsache der Fiktionalität allerdings im Hinblick auf die Frage der ›Autorschaft‹. Da die Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« mit Maria Callas von 1953 als fiktive Performance im oben beschriebenen Sinne zu behandeln ist, muss davon ausgegangen werden, dass an den im Laufe der Herstellung und Edition der Aufnahme getroffenen ›Entscheidungen‹ nicht nur die ausführenden Künstler*innen, sondern auch die »recordists«⁸⁹ beteiligt waren. Das hörbare performative Verhalten der Sängerin Maria Callas kann also nicht umstandslos auf die Person Maria Callas zurückgerechnet werden. Fragen der Autorschaft, insbesondere der Intentionalität, werden daher in der folgenden Untersuchung zur Gänze ausgeklammert. Beobachtet wird lediglich, was auf der Aufnahme ›geschieht‹ und welche Sinnbezüge ein Beobachter zwischen den Teilmomenten des Beobachteten herstellen kann. Nicht im Fokus steht hingegen die Fragestellung, welche Instanz für das beobachtbare Verhalten der Sängerin künstlerisch verantwortlich zeichnet bzw. welche Motivation seitens der Akteurin sich hinter ihrem Verhalten verbergen könnte.

Die folgende Untersuchung nimmt die Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« zunächst unter dem Aspekt der Zeitgestaltung, d. h. der ›Dauernordnung‹ in den Blick; anschließend werden die Aspekte Dynamik, *Portamento*-Techniken und (in geringerem Maße) Verzierungsgebrauch einbezogen.

88 Vgl. Heaton 2009, 218; Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 85, 87 und 92–107. Es erscheint sinnvoll, die Kategorien ›Reproduktion‹ und ›Fiktion‹ als Idealtypen im Sinne Max Webers zu betrachten, die ihrer Funktion »gedankliche[r] Konstruktion« als »Hilfsmittel der Erkenntnis« (Wagner 1980, 499) auch dann gerecht werden, wenn ihnen ein realer Untersuchungsgegenstand nicht exakt entspricht.

89 Cook 2013, 376: »a term that encompasses both producers and sound engineers, and is useful because the dividing line between them is variable and often fuzzy« (ebd.).

Analyse 1: Agogik

Umfassenden Einfluss auf die agogische Gestaltung nimmt die Vokalsolistin in den Taktgruppen 2–4 und 6–8, die im Folgenden als ›Gesangstakte‹ bezeichnet werden. (Die Takte 1, 5 und 9 können demgegenüber als ›Orchestertakte‹ bezeichnet werden: In Takt 1 setzt die Sängerin erst auf der vierten Zählzeit ein; in Takt 5 schweigt sie auf den Zählzeiten 2 und 3; in Takt 9 wird nur die erste Zählzeit von der Solistin bestritten.) Abbildung 1 macht die Dauern der einzelnen Zählzeiten in den Takten 1–8 sowohl absolut als auch im wechselseitigen Verhältnis deutlich. Die x-Achse bildet die Zählzeiten in fortlaufender Folge ab; die y-Achse ordnet jeder Zählzeit einen Dauernwert in Form einer Sekundenzahl zu.⁹⁰ Grau unterlegt ist der Bereich der in allen Zählzeiten von der Vokalsolistin bestrittenen Takte.

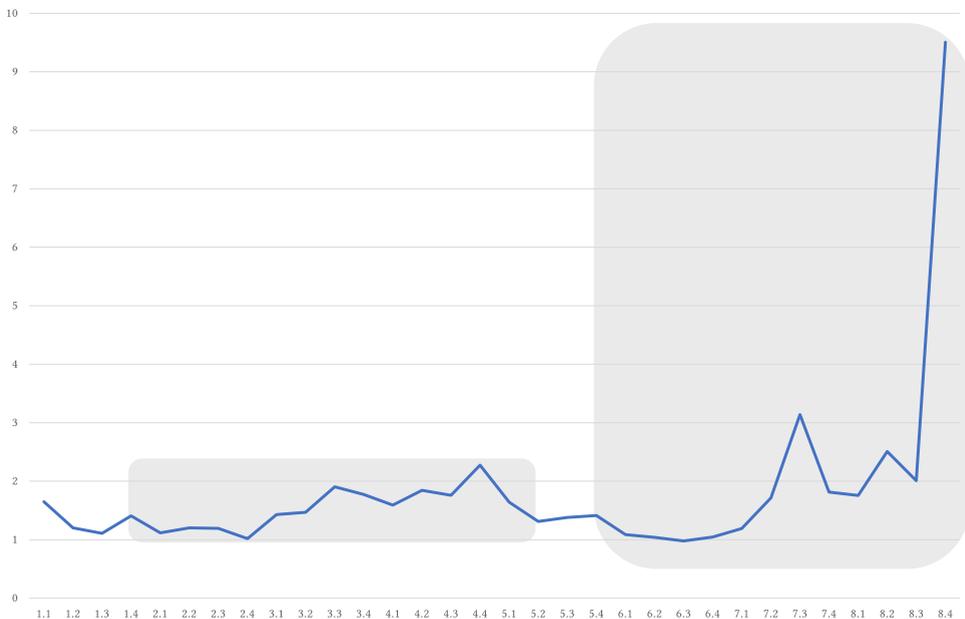


Abbildung 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Dauern der Zählzeiten

⁹⁰ Der Beginn jeder Zählzeit wird dort angenommen, wo der Vokal der ersten auf sie entfallenden Silbe beginnt. Dabei wird die überkommene, noch heute gültige Ausspracheregeln in Anschlag gebracht, wonach im Fall einer Silbe, die mit konsonantischen Lauten beginnt, diese vor der Zählzeit platziert werden müssen (vgl. Martienßen-Lohmann 1920, 86 f.; Heizmann 2001, 80 f.).

Wie Abbildung 1 zeigt, folgt die Ordnung der Zählzeitendauern in Vorder- und Nachsatz einer weitgehend analogen Konstruktion.

- Die beiden Gesangsaufakte (Zählzeiten 1.4 und 5.4) werden gegenüber der jeweils vorangegangenen, vom Orchester gestalteten Zählzeit verlangsamt.
- Die Taktpaare 3/7 und 4/8 zeigen ein analoges Verhalten der Dauernkurve – mit markanteren Steigungen in der zweiten Taktgruppe, besonders auffällig im Fall der relativ stark gedehnten Zählzeiten 7.3 und 8.4.⁹¹
- Die vorletzten Zählzeiten jeder Periodenhälfte (Zählzeiten 4.4 und 8.4) stellen den Höhepunkt der jeweiligen Dauernkurve dar.⁹²

Starke Abweichungen vom entsprechenden Takt des Vordersatzes weist lediglich die Kurvenführung in Takt 6 auf.⁹³ Auffällig erscheint außerdem die Zählzeit 8.4 durch ihre ›extraterritoriale‹ Länge: Mit 9,5 Sekunden nimmt sie über die Hälfte der gesamten Taktdauer ein. Es stellt sich die Frage, ob der damit bezeichnete Zeitraum überhaupt noch sinnvoll als Zählzeit behandelt werden kann: Immerhin hat die Sängerin hier die von Bellini notierte Kadenz unterzubringen, und es ließe sich mit gutem Grund argumentieren, das Kadenzgeschehen setze die Ordnung der Zählzeiten vorübergehend außer Kraft. In diesem Zusammenhang ist jedoch von Interesse, dass Callas' Zeitgestaltung die ›Exterritorialität‹ von Zählzeit 8.4 in mehrfacher Hinsicht relativiert.

91 Die exakte Position von Zählzeit 8.4 zu bestimmen ist insofern schwierig als kein Klangereignis vorliegt, das sie markieren würde; sie ›ereignet sich‹ während des von der Sängerin auf einer Fermate ausgehaltenen Tons *as*². Die vorliegende Analyse geht davon aus, dass die Fermate eine Verlängerung des notierten Notenwerts darstellt und somit erst *nach* Zählzeit 8.4 wirksam wird; diese lässt sich mithin im Anschluss an die Abfolge der vorangehenden Zählzeiten hypothetisch positionieren.

92 Die Dauer der Zählzeit 9.1 ist in Abbildung 1 nicht angegeben, da sie nicht eindeutig bestimmt werden kann: Das agogische Verhalten der Sängerin weicht dafür zu stark von dem des Orchesters ab. Callas nimmt sich für die Ereignisse der Zählzeit 9.1 ziemlich genau die Zeit, die das Orchester auf die gesamte erste Takthälfte verwendet (mit anderen Worten: Das Orchester spielt verglichen mit der Sängerin im doppelten Tempo). Die Zeit, die Callas zur Realisierung der Zählzeit 9.1 benötigt (2,5 s), ist freilich immer noch erheblich kürzer als die Dauer der vorangehenden Zählzeit 8.4.

93 Anders als in Takt 2 werden hier die Dauern der Zählzeiten kontinuierlich bis zur Zählzeit 6.3 verkürzt, das Tempo wird also in den ersten drei Vierteln des Taktes beschleunigt. In Takt 2 hingegen hatte die Zählzeitendauer zunächst zugenommen (2.1 → 2.2), um dann konstant zu bleiben (2.2 → 2.3) und sich erst gegen Ende des Taktes wieder zu verringern (2.3 → 2.4).

1. Der Zählzeit 8.4 steht in Zählzeit 4.4 eine analoge Erscheinung gegenüber, insofern diese ihrerseits einen Hochpunkt in der Zählzeitenkurve des Vordersatzes markiert: Als ›Parallelstelle‹ gestaltet, nimmt das Ende des Vordersatzes das Ende des Nachsatzes in kleinerem Maßstab vorweg.
2. Bereits die Zählzeit 7.3 erscheint durch ihre Dauer aus dem unmittelbaren Umfeld weit stärker hervorgehoben als jede andere Zählzeit vor ihr, kann also in ihrer relativ auffälligen Dehnung ebenfalls als eine Art Vorwegnahme von 8.4 innerhalb des Nachsatzes begriffen werden.
3. Vor allem aber erscheint, wie im Folgenden näher auszuführen sein wird, der innerhalb der Zählzeitendauern aus dem Rahmen fallende Spitzenwert 8.4 auf der hierarchisch übergeordneten Ebene der Taktdauern in eine Progression eingebunden, die durch besondere Gleichmäßigkeit auffällt: Die Progression der Taktdauern verläuft im Nachsatz, *obwohl* gegen Ende von Takt 8 eine Kadenz integriert werden muss, absolut konsequent. Abbildung 2 macht dies deutlich. Die x-Achse bildet die Takte in fortlaufender Folge ab; die y-Achse ordnet jedem Takt einen Dauernwert in Form einer Sekundenzahl zu. Abermals ist der Bereich der in allen Zählzeiten von der Vokalsolistin bestrittenen Takte grau unterlegt.

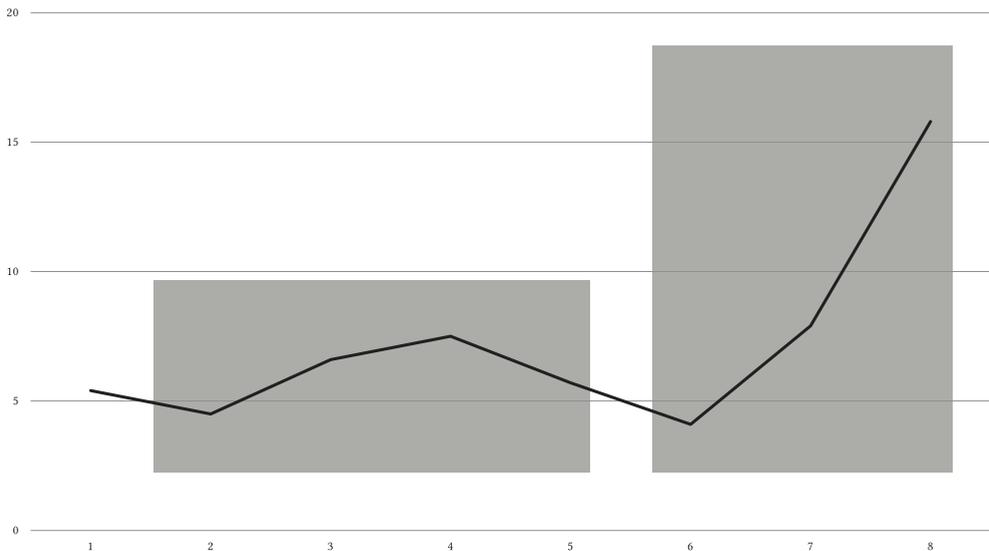


Abbildung 2: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Taktdauern

94 Die Grafik wurde mithilfe der Software *Sonic Visualiser* erstellt, die auch für die Höranalyse verwendet wurde. Vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010.

Wie ersichtlich, folgt Callas' performative Ordnung der beiden Periodenhälften auch im Hinblick auf die Taktdauern einer analogen Konstruktion: Der jeweils erste Gesangstakt (T. 2 bzw. 6) ist kürzer als der jeweils vorangehende Orchesterstakt. Anschließend nehmen die Taktdauern in beiden Phrasen zu. Dabei verläuft die Dauernprogression des Nachsatzes schon zu Beginn deutlich steiler als die des Vordersatzes, und während die Steigung der Progression von Takt 3 zu Takt 4 nachlässt, nimmt sie von Takt 7 zu Takt 8 sogar noch zu. Tabelle 1 zeigt die absolute Dauer der Einzeltakte 1–8 (gerundet auf Zehntelsekunden) sowie den Dauernzuwachs im Verhältnis zum jeweils vorangehenden Takt in Prozentzahlen (gerundet auf ganze Zahlen) an.

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8
Dauer	5,4 s	4,5 s	6,6 s	7,5 s	5,7 s	4,1 s	7,9 s	15,8 s
Zuwachs		-17 %	+47 %	+14 %	-14 %	-28 %	+93 %	+100 %

Tabelle 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Dauernzuwachs pro Takt

Wie erkennbar, stehen die Periodenhälften im Hinblick auf die Disposition der Taktdauern zueinander in einem variativen Verhältnis: Die zweite Taktgruppe greift das bereits in der ersten befolgte Steigerungsprinzip auf und radikalisiert es nachdrücklich.

Wie erwähnt ist nun im Zusammenhang mit Zählzeit 8.4 auffällig, dass die Taktdauernprogression des Nachsatzes im Vergleich zu der des Vordersatzes besonders regelmäßig gebaut ist: Die Takte 7 und 8 haben jeweils die (annähernd) doppelte Länge des jeweils vorangehenden Takts (Steigerung um 93 % bzw. 100 %). Die vermeintlich exterritoriale Dehnung der Zählzeit 8.4 durch den Kadenzvorgang bildet sich also bereits auf der übergeordneten Ebene der Taktdauernsteigerung nicht mehr unmittelbar ab, wo sie stattdessen als letztes Glied einer logischen Folge von Dauernprogressionen erscheint. Dies kann als Argument gewertet werden, die Kadenz in ihrer Darbietung durch Maria Callas als gedehnte Zählzeit zu werten (und also nicht als Außerkräftsetzen der Zählzeitenordnung).

Insgesamt lässt sich die agogische Gestaltung der *scena* durch Maria Callas im Hinblick auf die Dauernordnung als zweigeteilter Aufbau beschreiben, wobei die zeitliche Gliederung der zweiten Taktgruppe eine steigernde Variante der ersten

darstellt.⁹⁵ Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Relation der Zählzeitendauern, die in beiden Phrasen einer weitgehend analogen Anordnung folgen, als auch auf die Verhältnisse der Taktdauern, die in beiden Abschnitten kontinuierlich zunehmen. Hinsichtlich der Relation einzelner Parallelstellen im Phrasenverlauf lassen sich prägnante Entsprechungen feststellen: mit Bezug auf die Zählzeitendauern etwa in der analogen Platzierung von Hochpunkten der Verlaufskurven, mit Bezug auf die Taktdauern in der Analogie der Taktdauernprogressionen. Die spezifische Progression der Taktdauern in der zweiten Phrase relativiert die ›extraterritoriale‹ Dauer der abschließenden Kadenz und bindet diese in eine regelmäßige Dauernordnung ein.

Systematische Annotation zum Verhältnis zwischen Performance und Partitur

Die beschriebene Dauernordnung nimmt Callas in *Differenz* zu Bellinis Partitur vor, insofern diese kaum Angaben zur agogischen Gestaltung macht. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, Callas gestalte hier *unabhängig* von der in der Partitur niedergelegten kompositorischen Struktur. Das Gegenteil erscheint plausibel, denn wenn Callas die erste und zweite Taktgruppe zueinander ins Variationsverhältnis setzt, geschieht dies in Analogie zu dieser Struktur: Sie schafft ein Äquivalent zur von Bellini vorgegebenen Periodengestalt. So sind etwa Ähnlichkeiten im Verlauf der beiden Dauernprogressionen wohl kaum unabhängig von motivischen Korrespondenzen zwischen Vorder- und Nachsatz zu denken, und auch ein *Steigerungsverhältnis* ist bereits in der Bellini'schen Komposition angelegt: Global beschreiben Vorder- und Nachsatz jeweils einen erst nach oben ausgreifenden, dann wieder abwärts geführten melodischen Bogen; der Ambitus der ersten Tonhöhenkurve (g^1-g^2) wird dabei von der zweiten (es^1-as^2) überboten. Die Erweiterung des Ambitus nach oben findet in den beiden Takten des Nachsatzes statt, die Callas durch Dehnung der Zählzeiten besonders betont (T. 7, T. 8), wofür sie im zweiten Fall die von Bellini vorgeschriebene Kadenz nutzt. Vergleicht man also

95 Zur variativ steigernden Wirkung tragen neben den genannten noch weitere Gestaltungsdetails bei: 1. Die beiden einleitenden Orchesterakte (T. 1, T. 5) kommen einander an Dauer so nahe wie kein anderes Takt paar (Dauerndifferenz: 3 Sekunden). Die ›Ausgangsbedingungen‹ für die Dauernprogressionen der beiden Periodenhälften sind also in etwa gleich. 2. Der Dauernzuwachs vom ersten zum zweiten Gesangstakt ist in der zweiten Phrase (T. 6/7) ziemlich genau doppelt so groß wie in der ersten (T. 2/3): T. 3/T. 2 = 147 %. T. 7/T. 6 = 193 %.

Callas' performative Dauernordnung der *scena* mit der durch Bellini fixierten kompositorischen Struktur, so werden zwischen beiden Komponenten Zusammenhänge sichtbar. Das ändert allerdings nichts daran, dass die konkrete Ausgestaltung der performativen Dauernordnung, insbesondere die so regelmäßige Progression in der zweiten Taktgruppe, von der Partitur keineswegs vorgegeben wird. In jedem Fall also kann man hier von einer Eigenleistung der Performance sprechen, die als solche erst in Differenz zur Partitur sichtbar wird, wenn sie auch nicht unabhängig von dieser stattfindet.

Zur Frage der Singularität von Callas' Performance

Die bisher gemachten Beobachtungen gestatten, die von Callas in ihrer Darbietung der *scena* gestaltete Dauernordnung als ›Architektur‹ im Sinne Kestings zu bezeichnen, insofern diese Ordnung Zusammenhänge zwischen Gestaltungsdetails herstellt, die über eine bloß ›concatenationistische‹ Reihung hinausgeht und ein übergeordnetes Ordnungsprinzip (variative Steigerung) erkennen lässt. Nicht jedoch reichen die Ergebnisse der vorgenommenen Analyse aus, um den von Kesting und Gewährsleuten behaupteten Ausnahmestatus der Callas'schen Architektur zu bestätigen. Hierfür wäre eine umfassende Studie zum Gebrauch performativer Stilmittel im Belcanto nötig, die im vorliegenden Zusammenhang nicht annähernd geleistet werden kann. Ein überblicksartiger Vergleich mit einer Gruppe weiterer Einspielungen derselben *scena* macht jedenfalls schon auf den ersten Blick Übereinstimmungen deutlich. Abbildung 3 stellt die Taktdauerngraphen sechs verschiedener Aufnahmen dar, deren Entstehungszeitpunkte einen Zeitraum von rund sechs Jahrzehnten umfassen:

- 1952: Lina Pagliughi, Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, Fernando Previtali
- 1953: Maria Callas, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Tullio Serafin
- 1960: Joan Sutherland, Royal Philharmonic Orchestra, Vittorio Gui
- 1965: Mirella Freni, Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, Franco Ferraris
- 1993: Edita Gruberová, Münchner Rundfunkorchester, Fabio Luisi
- 2015: Sophia Brommer, Augsburger Philharmoniker, Dirk Kaftan.

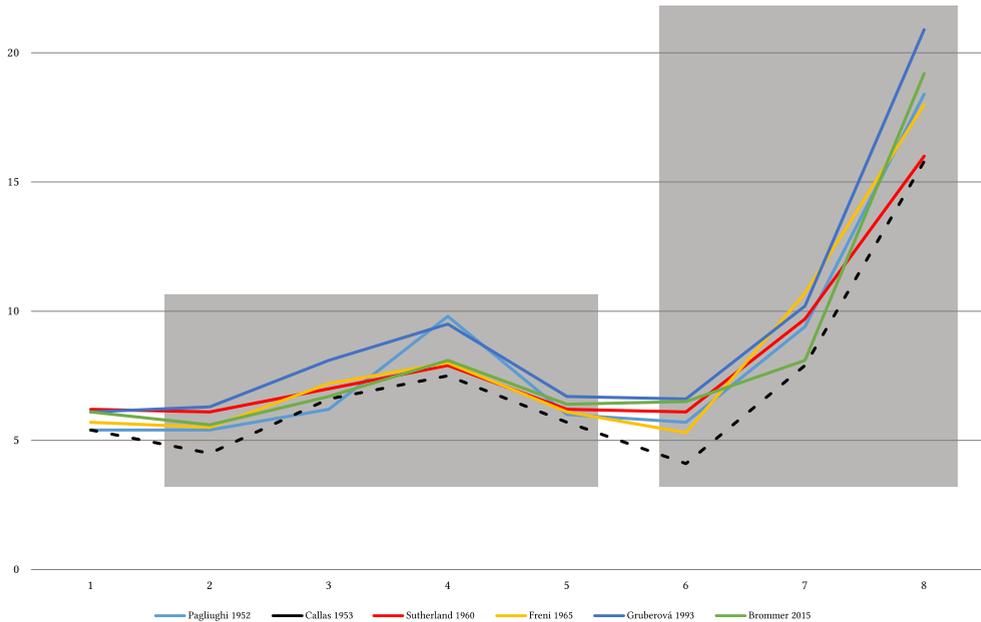


Abbildung 3: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Taktdauerngraphen verschiedener Aufnahmen zwischen 1949 und 2015

Auffällig ist zunächst, dass alle Einspielungen im Hinblick auf den zweiteilig-variativen Aufbau mit der besprochenen Callas-Aufnahme von 1953 übereinstimmen: In allen Fällen findet in beiden Taktgruppen eine sukzessive Verlängerung der Taktdauern statt, in allen Fällen ist die Dauernprogression in der zweiten Periodenhälfte steiler als in der ersten. Die große Übereinstimmung der Taktdauernordnung könnte in den strukturellen Merkmalen der Komposition Bellinis begründet sein oder in der gemeinsamen Orientierung an einer Performance-Tradition, oder aber (was wahrscheinlich wirkt), in beidem zugleich. Nicht auszuschließen (eher: anzunehmen) ist allerdings, dass Callas selbst diese Aufführungstradition maßgeblich mitgeprägt hat – von daher sprechen die Ähnlichkeiten zumindest in Aufnahmen aus späterer Zeit nicht per se gegen eine Singularität der Callas'schen Performance zum Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung.

Unterschiede zwischen den Aufnahmen bestehen in den Details des jeweiligen Taktdauernzuwachses. Auf den ersten Blick zutage tritt, dass nicht in allen Fällen eine so regelmäßige Taktdauernprogression der zweiten Periodenhälfte realisiert wird wie in der Callas-Aufnahme von 1953. Tabelle 2 zeigt für alle sechs Aufnahmen die absoluten Dauern der Takte 6, 7 und 8 sowie die jeweilige Dauernprogression.

Aufnahme		Takt 6	Takt 7	Takt 8
Pagliughi 1952	D	5,7 s	9,4 s	18,4 s
	P		65 %	96 %
Callas 1953	D	4,1 s	7,9 s	15,8 s
	P		93 %	100 %
Sutherland 1960	D	6,1 s	9,7 s	16,0
	P		59 %	65 %
Freni 1965	D	5,3 s	10,7 s	18,0 s
	P		102 %	68 %
Gruberová 1993	D	6,6 s	10,2 s	20,9 s
	P		55 %	105 %
Brommer 2015	D	6,5 s	8,1 s	19,2 s
	P		25 %	137 %

Tabelle 2: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 6, 7 und 8, Dauernprogression in sechs verschiedenen Aufnahmen (Abkürzungen: D = Dauer; P = Progression)

Zwei Beobachtungen lassen sich Tabelle 2 deutlich entnehmen:

1. Der zweimalige Dauernzuwachs unterscheidet sich in nahezu keiner Aufnahme um so wenige Prozentpunkte wie in der Callas-Einspielung von 1953. Eine Ausnahme stellt lediglich Sutherlands Performance von 1960 dar, in der der Dauernzuwachs sich noch etwas stetiger vollzieht. (Sutherlands Aufnahme ist auch insofern eine Ausnahmeerscheinung, als sie nicht nur im Nach-, sondern auch im Vordersatz, wie dort auch Brommer, die Taktdauern ganz regelmäßig steigert, womit sich zwischen ihren beiden Phrasen ein so analoges Bild ergibt wie in sonst keiner Aufnahme.)
2. Nicht eine einzige Aufnahme realisiert eine Progression, bei der die Dauern der Takte 7 und 8 jeweils (nahezu) ganzzahlige Vielfache der Dauer von Takt 6 darstellen. Die Realisierung dieser spezifischen Regelmäßigkeit ist tatsächlich ein Alleinstellungsmerkmal der Callas'schen Einspielung. Mit anderen Worten: Keine einzige der hier verglichenen Aufnahmen bindet die abschließende Kadenz in eine so regelmäßige Taktdauernordnung ein wie Callas' Einspielung von 1953. Die dort in der zweiten Periodenhälfte realisierte Taktdauernprogression um zweimal (nahezu) 100 % erscheint im hier vorgenommenen Vergleich singular.⁹⁶

⁹⁶ Callas' eigene Aufnahmen aus den Jahren 1949 (für die Firma Cetra mit dem Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, Arturo Basile) und 1957 (ungeschnittene *Live*-Aufnahme einer Probe mit dem Dallas Symphony Orchestra unter Nicola Rescigno) ähneln in den globalen Verlaufskurven der Dauernprogression der Aufnahme von 1953. Allerdings verlaufen die Kurven im Detail durchaus verschieden; in keinem Fall realisiert die Folge der Takte 6–8 die 1953 verwirklichte zweimalige Progression um ca. 100 %.

Wenngleich also, um die von Kesting und seinen Quellen behauptete Singularität der Callas'schen ›Architektur‹ zu überprüfen, weitere Untersuchungen zum individuellen Performance-Stil dieser Sängerin nötig wären, macht die vorliegende Analyse doch besondere Merkmale der Callas'schen Darbietung im Vergleich mit Performances anderer Sänger*innen deutlich. In jedem Fall stellt sie unter Beweis, dass die aus Kestings Architekturbegriff abgeleitete Kategorie der Dauernordnung dazu geeignet ist, die spezifische Qualitäten einer individuellen Performance in Differenz zur aufgeführten Partitur in den Blick zu nehmen. Es zeigt sich außerdem, dass auf diesem Wege Aufschlüsse über performatives ›longer-term patterning‹ gewonnen werden können, also über eine Disposition performativer Gestaltungsmittel, die über die reine Reihung von Einzelereignissen hinausgeht.

Analyse 2: Dynamische Gestaltung, Portamentogebrauch und weitere Gestaltungsmittel

Die Dimension der Dauernordnung tritt zeitgleich mit Gestaltungsmaßnahmen auf der dynamischen Ebene, dem *Portamento*-Gebrauch und dem Einsatz von Verzierungen auf. Im Folgenden wird daher der Frage nachgegangen, mit welchen dieser performativen Gestaltungsmittel Callas die von ihrer Agogik eröffneten Zeiträume füllt, ob Zusammenhänge zwischen beiden Dimensionen erkennbar werden und ob dabei ebenfalls ein übergreifendes Ordnungsprinzip waltet. Die zu beobachtenden Gestaltungsmittel sind:

1. dynamisches An- und Abschwellen
2. *mesa di voce*: dynamisches An- und Abschwellen auf einem einzigen Ton⁹⁷
3. *portamento* (im engeren Sinn): gleitender Übergang beim Tonhöhenwechsel; im Falle eines Silbenwechsels auf der ersten der beiden Silben platziert⁹⁸
4. *cercar la nota*: gleitender Übergang beim Tonhöhenwechsel; im Falle eines Silbenwechsels auf der zweiten der beiden Silben platziert⁹⁹
5. *vibrar la voce*: gleitender Tonhöhenverlauf bei Tonrepetitionen am Übergang von einem Ton zum nächsten als vorübergehendes Ausweichen der Tonhöhe nach unten¹⁰⁰

97 Vgl. Berne 2008, 104 f.

98 Vgl. Kauffman 1992, 141–144; Berne 2008, 99.

99 Vgl. Harris 2001b; Kauffmann 1992, 155 f.; Berne 2008, 102 f.

100 Vgl. Berne 2008, 108 f.

6. *piangendo*: »stilisierte Nachahmung des Weinens«¹⁰¹ durch einen Glottisschlag oder »Aspiration im Sinne eines in den Atemfluss eingebetteten [h]«¹⁰²
7. Akzent: Hervorhebung eines einzelnen Tons gegenüber angrenzenden Tönen.

Die aufgezählten Gestaltungsmittel entsprechen in der Summe den von Berne als für den *canto spianato* typisch angeführten Merkmalen: Die Artikel 1 und 2 der Liste präzisieren den Aspekt ›dynamische Differenzierung‹; Artikel 3 bis 5 benennen Spielarten des gleitenden Tonhöhenübergangs (*portamento* und verwandte Techniken); Artikel 6 und 7 benennen zwar keine Verzierungen im Sinne virtuoser Fioritur, jedoch weitere ›ausschmückende‹ Gestaltungsmaßnahmen.

Tabelle 3 führt die genannten Gestaltungsmittel in der Reihenfolge und Häufigkeit ihres Auftretens an, geordnet nach Takten und Zählzeiten. Da der Einsatz von *portamenti* und verwandten Techniken ein Mittel der Überbrückung von Tonabständen ist und außerdem die dynamische Gestaltung mit der Tonlage in Zusammenhang stehen kann, ist informationshalber auch der Ambitus der Gesangsstimme pro Takt mit angegeben.

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Dauer	5,4 s	4,5 s	6,6 s	7,5 s	5,7 s	4,1 s	7,9 s	15,8 s	5,4 s
Ambitus	g^1-as^1	b^1-es^2	b^1-g^2	g^1-f^2	g^1-d^2	b^1-es^2	b^1-as^2	g^1-as^2	b^1-es^1
Gestaltungsmittel pro Zählzeit									
.1	–	<i>c.l.n.</i>	<i>port + <></i> ¹⁰³	<i>dim+port</i>	<i>port</i>	<i>v.l.v.</i>	<i>port + <></i>	<i>port+dim</i>	<i>port+dim</i>
.2	–	<i>c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i>	–	–	<i>c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i>	–	
.3	–	–	<i>port</i>	<i>c.l.n.</i>	–	Akzent	<i>v.l.v.</i>	<i>c.l.n.</i>	<i>port</i>
.4	–	–	<i>port/c.l.n.</i> ¹⁰⁴	<i>c.l.n.</i> <i>png</i>	<i>port</i>	–	<i>port</i> <i>port/c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i> <i>port</i> <i>port</i> <i>c.l.n.</i> <i>png</i>	

Tabelle 3: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 2–4 und 6–8, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Analyse der performativen Gestaltung. Abkürzungen: *c.l.n.* = *cercar la nota*; *port* = *portamento*; *dim* = *diminuendo*; *<>* = dynamisches An- und Abschwollen; *m.d.v.* = *messa di voce*; *v.l.v.* = *vibrar la voce*; *png* = *piangendo*. Fett hervorgehoben sind Gestaltungsmittel in den Takten 5–9, die an den jeweiligen Parallelstellen der Takte 1–4 noch nicht zum Einsatz kommen.

101 Ebd., 126.

102 Seedorf 2016.

103 Das Pluszeichen markiert die gleichzeitige Kombination unterschiedlicher Gestaltungsmittel.

- ad 1. *Dynamisches An- und Abschwellen* kommt an zwei Stellen in Verknüpfung mit einem (aufwärts geführten) *portamento* zum Einsatz. Es handelt sich im Kontext der Taktgruppen um Parallelstellen (T. 3.1 und T. 7.1).
- ad 2. Die *Messa di voce*-Technik wird ebenfalls an zwei Parallelstellen angewendet, jeweils in unmittelbarer Folge der soeben genannten *portamenti*.
- ad 3. *Portamento* im oben genannten Sinne findet sich, außer an den ad 1 genannten Stellen, noch zwölf weitere Male, es handelt sich um das von Callas in der *scena* am häufigsten eingesetzte performative Gestaltungsmittel. Oft tritt es in Kombination mit anderen Gestaltungsmaßnahmen auf, etwa mit gleichzeitigem *diminuendo* oder auch mit anschließendem *cercar la nota*. Den fünf *portamenti* des Vordersatzes stehen an sämtlichen Parallelstellen des Nachsatzes ebenfalls *portamenti* gegenüber; zusätzliche *portamenti* werden im Auftakt (T. 5.4) und kurz vor der großen Kadenz (T. 8.3) platziert.
- ad 4. Vom *cercar la nota* macht Callas besonders kontinuierlichen Gebrauch; es kommt als einziges Gestaltungsmittel in sämtlichen Gesangstakten (T. 2–4 und T. 6–8) vor. Allen einschlägigen Stellen des Nachsatzes korrespondieren ebenfalls mit *cercar la nota* versehene Parallelstellen im Vordersatz. Wo *cercar la nota* einem *portamento* vorangeht (T. 3.4; T. 7.4), erstreckt sich der Tonhöhengleitvorgang über zwei benachbarte Silben, beim zweiten Mal noch deutlicher hörbar als beim ersten.¹⁰⁵
- ad 5. Die *Vibrar la voce*-Technik tritt erst in der zweiten Taktgruppe als neues Gestaltungsmittel hinzu; sie kommt an zwei Stellen (T. 6.1; T. 7.3) zum Einsatz. Der ersten der beiden entspricht in der ersten Taktgruppe (T. 2.1) ein *cercar la nota*.¹⁰⁶
- ad 6. Das *piangendo* bringt Callas zweimal, jeweils am Phrasenende, auf einander entsprechenden Zählzeiten (T. 4.4; T. 8.4) an.

104 Der Schrägstrich trennt zwei unter systematischem Gesichtspunkt differente Gestaltungsmittel, die nacheinander auftreten, sich aber im Klangergebnis zu einer Einheit verbinden: Hier resultiert aus *portamento* mit nachfolgendem *cercar la nota* eine einzige kontinuierliche Tonhöhengleitbewegung.

105 In Zählzeit 3.4 findet das *cercar la nota* nur auf dem klingenden Konsonanten ›l‹ statt; in Zählzeit 7.4 auf der ganzen Silbe ›la‹.

106 Dieses *cercar la nota* ist zu Beginn der zweiten Phrase nicht möglich, da am Übergang vom Auftakt (T. 5.4) zur Takteins (T. 6.1) kein Tonhöhenwechsel stattfindet; das *vibrar la voce* ist die naheliegende Ersatzmaßnahme. Die zweite Stelle (T. 7.3) analysiert bereits Berne (2008, 10) als Beispiel für den Einsatz der *Vibrar la voce*-Technik auch dort, wo keine Tonwiederholung stattfindet.

- ad 7. Im Nachsatz findet außerdem die *akzentuierende Hervorhebung* einer angebondenen Achtelnote statt (T. 6.3, zweite Hälfte), wie sie sonst nirgends in der *scena* zu hören ist. Eine Wiedergabe der Stelle in Zeitlupe lässt erkennen, dass es sich um eine punktuelle Intensivierung der Dynamik in Verbindung mit einem Ansingen des Tons d^2 von unten handelt.

Die Analyse der dynamischen Gestaltung, des Gebrauchs von *Portamento*-Techniken und weiteren Gestaltungsmitteln ergibt ein Bild, das dem der Zählzeiten- und Takt dauernordnung ähnelt. Es wird abermals ein zweiteiliger Aufbau sichtbar, wobei die zweite Taktgruppe auch hier die Gestaltung der ersten aufgreift und intensiviert, und zwar auf zweierlei Weise:

1. durch den generell vermehrten Einsatz performativer Gestaltungsmittel
2. durch den Einsatz neuer, im ersten Teil nicht gebrauchter Gestaltungsmittel (*vibrar la voce*, punktuelle Akzentuierung eines Einzeltons).

So entsteht insgesamt der Eindruck, dass Callas die durch die agogische Gestaltung erweiterten Zeiträume der zweiten Taktgruppe durch eine Steigerung der Ausdrucksintensität nutzt bzw. legitimiert. Auffällig ist besonders die Häufung von Gestaltungsmitteln auf den beiden ›überproportional‹ gedehnten Zählzeiten 7.3 und 8.4:

- Zählzeit 7.3 ist nicht nur durch den Einsatz der *Vibrar la voce*-Technik von der Parallelstelle im Vordersatz unterschieden, sondern auch dadurch, dass Callas unmittelbar nach dem von as^2 abfallenden *portamento* Atem holt. Die Folge der beiden Töne as^2 und ces^2 wird auf diese Weise einer Art paradoxer Gestaltung unterworfen: Das *portamento* dient der Verbindung der zwei Tonhöhen; diese aber werden zugleich durch eine Atemzäsur voneinander getrennt. Es handelt sich um eine enorm spannungsreiche, quasi in sich widersprüchliche (aber keineswegs stilwidrige¹⁰⁷) Gestaltung, die erheblich zur Dehnung der Zählzeit 7.3 beiträgt.
- Zählzeit 8.4 entspricht der von Bellini vorgeschriebenen Kadenz. Tabelle 3 lässt sich entnehmen, dass hier eine innerhalb der *scena* maximale Häufung von Gestaltungsmitteln stattfindet: auf eine einzige Zählzeit entfallen dynamische Modifikation, mehrere gleitende Tonhöhenverbindungen und ein *Pian-gendo*-Effekt. Auch hier korreliert also mit extremer zeitlicher Dehnung eine Intensivierung der sängerischen Gestaltung.

107 Vgl. Berne 2008, 99.

Möchte man Callas' Einsatz performativer Gestaltungsmittel nicht lediglich in Differenz zur Partitur, sondern gänzlich ohne Seitenblick auf den Notentext untersuchen, bietet es sich an, als Orientierungskategorie auf der ›x-Achse‹ (also im Hinblick auf den Zeitverlauf) nicht die Zählzeiten, sondern die absoluten Sekundenzahl zu wählen. Hier ergibt sich allerdings die Problematik, dass bei kaum einem Gestaltungsmittel die Angabe einer exakten Dauer möglich ist. Auf die Schwierigkeit etwa, bei Gebrauch von sängerischem Vibrato den exakten Zeitpunkt zu bestimmen, zu dem nach einem *portamento* die angesteuerte Tonhöhe tatsächlich erreicht ist, haben bereits Cook und Leech-Wilkinson hingewiesen.¹⁰⁸ Auch ist es zwar im Prinzip möglich, die Abnahme der Lautstärke eines gesungenen Tons physikalisch zu messen. Doch spielt für die ästhetische Wahrnehmung des Phänomens *diminuendo* natürlich auch das dynamische Umfeld der Lautstärkenreduktion eine Rolle; um dieses zu berücksichtigen, müsste den Grenzwerten der Diminuendokurve eine gewisse Dauer eingeräumt werden, ohne dass diese exakt definiert werden könnte. Ähnliches gilt für einen Effekt von so extrem kurzer Dauer wie das *piangendo*. Die Bestimmung der absoluten Zeitdauer bestimmter performativer Gestaltungsmittel ist also grundsätzlich und unausweichlich in hohem Maß subjektiver Kriterienbildung unterworfen, was bedeutet, dass bei der Angabe solcher Dauern keine zu exakte Messung suggeriert werden darf. Tabelle 4 wählt als zeitliche Bezugsgröße Zeiträume mit einer Länge von fünf Sekunden. Angegeben wird, welche der genannten performativen Stilmittel auf welchen Fünfskundenraum entfallen. Wo die Dauer eines Gestaltungsmittels die Grenze zwischen zwei benachbarten Fünfskundenräumen umschließt, wird es demjenigen Zeitraum zugerechnet, auf den der größere Teil seiner Gesamtdauer entfällt.¹⁰⁹

108 Vgl. Cook/Leech-Wilkinson 2009, Abschnitt *Mapping loudness with spectrograms*.

109 Dies ist zum Beispiel bei der Kombination aus *portamento* und dynamischen Ab- und Anschwellen gegeben, die auf Zählzeit 1 von Takt 8 auftritt. Sie beginnt etwa bei 34,4 Sek. und endet etwa bei 35,4 Sek., umschließt also den Zeitpunkt 35,0 Sek. und damit die Grenze zwischen zwei Fünfskundenräumen. Der größere Teil der Gesamtdauer entfällt auf den ersten der beiden Fünfskundenräume, dem das Gestaltungsmittel daher zugeordnet wird.

performative Gestaltungsmittel (Zeitangaben gerundet auf Viertelsekunden)	Fünfskundenräume
–	0–5
<i>cercar la nota</i> (ca. 5,75–6,5) <i>cercar la nota</i> (ca. 7,25–8,0)	5–10
<i>portamento</i> + < > (ca. 11,0–11,75) <i>messa di voce</i> (ca. 12,5–13,5) <i>portamento</i> (ca. 14,0–14,5)	10–15
<i>portamento</i> / <i>cercar la nota</i> (ca. 15,5–16,5) <i>diminuendo</i> + <i>portamento</i> (ca. 17,5–18,5)	15–20
<i>cercar la nota</i> (ca. 20,5–21,0) <i>cercar la nota</i> (ca. 22,0–22,75) <i>piangendo</i> (ca. 23,0–23,5)	20–25
<i>portamento</i> (ca. 25,0–26,0) <i>portamento</i> (ca. 29,0–29,75)	25–30
<i>vibrar la voce</i> (ca. 30,0–30,75) <i>cercar la nota</i> (ca. 31,5–32,0) Akzent (ca. 32,5–33,0) <i>portamento</i> + < > (ca. 34,5–35,5*)	30–35
<i>messa di voce</i> (ca. 36,25–37,5) <i>vibrar la voce</i> (ca. 38,25–39,0) <i>portamento</i> (ca. 39,5–40,0)	35–40
<i>portamento</i> / <i>cercar la nota</i> (ca. 41,0–42,0) <i>portamento</i> + <i>diminuendo</i> (ca. 43,25–44,0)	40–45
<i>cercar la nota</i> (ca. 46,25–47,0) <i>portamento</i> (ca. 47,25–48,25) <i>messa di voce</i> (ca. 49,0–50,25)	45–50
<i>portamento</i> (ca. 50,25–50,75) <i>portamento</i> (ca. 52,75–53,25)	50–55
<i>cercar la nota</i> (ca. 55,0–55,75) <i>piangendo</i> (ca. 57,25–57,75) <i>portamento</i> + <i>diminuendo</i> (ca. 58,0–59,0)	55–60

Tabelle 4: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Zuordnung der performativen Gestaltungsmittel zu Abschnitten des Zeitablaufs (Fünfskundenräume); *zur Zuordnung vgl. Anm. 109

Wie die Tabelle zeigt, ergibt die Verteilung performativer Gestaltungsmittel auf Fünfskundenräume ein höchst einheitliches Bild: Es alternieren Zeiträume, die mit zwei, und solche, die mit drei Gestaltungsmitteln bzw. Kombinationen von Gestaltungsmitteln gefüllt sind. Lediglich zwei Ausnahmen liegen vor:

- der erste Fünfskundenraum: Callas setzt erst etwa zum Zeitpunkt 4,25 Sek. ein;
- der Raum zwischen den Zeitpunkten 30 Sek. und 35 Sek.: Hier treten insgesamt vier Gestaltungsmittel bzw. Gestaltungsmittelkombinationen auf.

Legt man einen doppelt so großen Maßstab an, wird das Bild noch einheitlicher: Zwischen ihrem ersten Einsatz und dem Verklingen ihres letzten Tons (bei ca. 60,0 Sek.) füllt Callas nahezu jeden Zehnsekundenraum mit fünf Gestaltungsmitteln bzw. Gestaltungsmittelkombinationen; Ausnahmen bilden der Raum zwischen den Zeitpunkten 25 Sek. und 35 Sek. sowie der letzte, nur zur Hälfte vorhandene Zehnsekundenraum zwischen 55 Sek. und 60 Sek.

Die Zuordnung von Gestaltungsmitteln und absoluten Zeiträumen führt also zu einem anderen Ergebnis als die Zuordnung von Gestaltungsmitteln und Zählzeiten. Das zuerst angewandte Verfahren hatte gezeigt, dass Callas' Disposition von Gestaltungsmitteln analog zum Prinzip der Steigerung von der ersten zur zweiten Phrase gesehen werden kann. Das nunmehr gewählte Verfahren betont hingegen ein Moment der Kontinuität: Im Hinblick auf den absoluten Zeitverlauf wird die Dichte der zum Einsatz gelangenden Gestaltungsmittel die gesamte *scena* hindurch in etwa konstant gehalten. Aber auch hier ist ein grundlegendes Ordnungsprinzip im Verhältnis der Dimensionen ›Dauernordnung‹ und ›weitere Gestaltungsmittel‹ festzustellen: eine Form der Konstanz, vor deren Hintergrund sich die zuvor konstatierte Steigerungs-dramaturgie umso deutlicher profiliert.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Partitur und Performance ist abermals zu sagen, dass das Wiederaufgreifen der im Vordersatz angewendeten Stilmittel im Nachsatz von der kompositorischen Struktur her zwar plausibel erscheint, aber in keiner Weise vom Notentext vorgegeben wird. Dass die Sängerin etwa das *portamento*, das sie in Takt 3.1 auf dem Sextintervall b^1 - g^2 (»speme«) platziert, bei dessen Wiederholung in Takt 7 wiederholt, stellt eine wenn auch naheliegende, so doch autonome Entscheidung dar. Auch dass sie das *portamento* beide Male mit einem An- und Abschwollen der Dynamik verbindet, ist eine rein performative Gestaltungsmaßnahme, die nicht direkt aus dem Notat abgeleitet werden kann. Auch in Bezug auf die Gestaltungsmittel Dynamik, *portamento* und Verzierungsgebrauch kann somit gesagt werden, dass die von Callas angewandten übergeordneten Gestaltungsprinzipien (steigernden Variation bzw. konstante Dichte) nicht auf eine Umsetzung des in der Partitur Vorgegebenen reduziert werden kann, sondern als Verlautbarung in Differenz zum Notat zu betrachten ist.

Zusammenfassung

Wie die Analyse von Maria Callas' Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« aus Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* aus dem Jahr 1953 zeigt, ermöglicht die Kategorie der Dauernordnung, die Performance der Sängerin in Differenz zur zu Grunde liegenden Partitur zu untersuchen und dabei aussagekräftige Ergebnisse über Details der Performance sowie deren wechselseitige Zusammenhänge zu Tage zu fördern. Callas gestaltet einen zweiteiligen Ablauf, dessen beide Teile sich zueinander wie Original und steigernde Variation verhalten. Performative Gestaltungsmittel wie dynamische Differenzierung, *Portamento*-Techniken und (in geringem Maße) Verzierungsgebrauch sind in beiden Teilen analog angeordnet, wobei der zweite Teil eine Intensivierung durch Vermehrung und Häufung der verwendeten Gestaltungsmittel erreicht. Beide Teile weisen eine interne Progression von kurzen zu längeren Taktdauern auf; auch die Dauernrelationen der einzelnen Zählzeiten sind in beiden Teilen weitgehend ähnlich angeordnet. Unterschiede ergeben sich im Hinblick auf die absoluten Dauern: Die Taktdauern des zweiten Teils nehmen mit höherer Steigung zu und radikalieren somit das bereits im ersten Teil realisierte Progressionsprinzip. Besonders auffällig ist dabei die Regelmäßigkeit der Steigerungsstruktur im zweiten Abschnitt, die in einer Taktdauernprogression von jeweils knapp bzw. genau 100 % besteht. Die Häufung und Verdichtung sängerischer Gestaltungsmittel im zweiten entspricht somit einer insgesamt großzügigeren agogischen ›Architektur‹. Für die Gesamtanlage der Performance lässt sich als allgemeines, die jeweilige Detailgestaltung übergreifendes Ordnungsprinzip das der steigernden Variation erkennen.

Keine Aussage wird darüber getroffen, in welchem Grad die untersuchte Performance einer gestalterischen ›Intention‹ der Sängerin entspricht. Auf das Klangergebnis einer Performance haben zahlreiche Faktoren Einfluss; neben der individuellen gestalterischen Absicht der Performerin fallen etwa Umweltfaktoren, Konventionen der Aufführungspraxis und die Autorität weiterer personaler Instanzen ins Gewicht, etwa prägender Lehrer und Coaches, der übrigen an der Performance beteiligten Musiker (besonders des Dirigenten), aber auch etwa des Tonmeisters.

Die vorgenommene Performance-Analyse greift auf der Suche nach übergeordneten Zusammenhängen in der performativen Detailorganisation auf Kriterien ›traditioneller‹, am Notentext musikalischer ›Kunstwerke‹ orientierter Analyse zurück. Sie zeigt, dass sich diese Kriterien auf die untersuchte Performance anwenden lassen und dabei aussagekräftige Ergebnisse über deren ›Struktur‹ zu

Tage fördern. Mit der Feststellung, dass eine Performance demnach ›wie ein Kunstwerk‹ untersucht werden kann, soll aber keine Antwort auf die Frage gegeben werden, ob diese Performance Anspruch darauf erheben kann, unabhängig von der zur Aufführung gelangenden Partitur selbst als ›Kunst‹ betrachtet zu werden. Diese Frage, die philosophisch-ästhetischer Natur ist, muss Untersuchungen in anderem Zusammenhang vorbehalten bleiben. Möglicherweise wird es zu einem späteren Zeitpunkt möglich sein, den Kunstcharakter musikalisch-performativer Leistungen aufgrund feststehender, diskursiv verhandelter Kriterien in den Blick zu nehmen.

Literatur

- Ardoin, John (1995), *The Callas Legacy. The Complete Guide to her Recordings on Compact Discs*, 4. Auflage, London: Duckworth.
- Bellini, Vincenzo (1944), *I puritani* [Klavierauszug], Mailand: Ricordi.
- Berne, Peter (2008), *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Blyth-Schofield, Susan (2000), »Callas, Kalogeropoulos, Meneghini-Callas, Maria«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1691–1694.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brock-Nannestad, George (1981), »Zur Entwicklung einer Quellenkritik bei Schallplattenaufnahmen«, *Musica* 35, 76–81.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), »Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files«, in: *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia*, Florenz (Italien), 25.–29. Oktober 2010, hg. von Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang und Arnold Smeulders, 1467–1468. <https://doi.org/10.1145/1873951>
- Celletti, Rodolfo (2014), *Geschichte des Belcanto*, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Cook, Nicholas/Mark Everist (Hg.) (1999), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, Centre for the History and Analysis of Recorded Music. http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html

- Cook, Nicholas / Eric Clarke / Daniel Leech-Wilkinson / John Rink (2009), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, New York: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), Laaber: Laaber.
- Danuser, Hermann (1996), »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1053–1069.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven: Yale University Press.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1977), »Opusmusik«, in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 219–242.
- Elliott, Martha (2006), *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven: Yale University Press.
- Gellrich, Martin (1999): »Der Verfall der Interpretationskunst«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günter Wagner, Stuttgart: Metzler, 249–293.
- Gottschewski, Hermann (1993), »Tempoarchitektur – Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie. Oder: Was macht das ›Klassische‹ in Carl Reineckes Mozartspiel aus?«, *Musiktheorie* 8/2, 99–117.
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.
- Gruber, Gerold W. (1994), »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 577–591.
- Harris, Ellen T. (2001a), »Portamento (I)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40990>
- Harris, Ellen T. (2001b), »Cercar della nota«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05292>
- Heaton, Roger (2009), »Reminder: A Recording is not a Performance«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, New York: Cambridge University Press, 217–220.
- Heizmann, Klaus (2001), *So spreche ich richtig aus. Eine Hilfe für Redner, Chorleiter und Sänger*, Mainz: Schott.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011), »Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 27–37.

- Jost, Christofer (2013), »Der ›performative turn‹ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma«, *Musiktheorie* 28/4, 291–309.
- Kammertöns, Christoph / Siegfried Mauser (Hg.) (2006), *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber: Laaber.
- Katz, Mark (2010), *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, revised edition, Berkeley: University of California Press.
- Kauffman, Deborah (1992), »Portamento in Romantic Opera«, *Performance Practice Review* 5/2, 139–158.
- Kesting, Jürgen (2000), *Maria Callas* [1990], 3. Auflage, München: Econ.
- Kesting, Jürgen (2008), *Die großen Sänger* (4 durchpaginierte Bde.), Hamburg: Hofmann und Campe.
- Kühn, Clemens (1995), »Form«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 607–643.
- Kunze, Stefan (1974), »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, *Archiv für Musikwissenschaft* 31/1, 1–21.
- Lawson, Colin / Robert Stowell (Hg.) (2012), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Levinson, Jerrold (1997), *Music in the Moment*, Ithaka: Cornell University Press.
- Loesch, Heinz von / Weinzierl, Stefan (Hg.) (2011), *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz: Schott.
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1920), *Die echte Gesangkunst, dargestellt an Johannes Meschaert*, 2. Auflage, Berlin: Behr.
- Mecke, Ann-Christine / Martin Pfeleiderer / Bernhard Richter / Thomas Seedorf (Hg.) (2016), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, Laaber: Laaber.
- Mersmann, Hans (1952), *Musikhören*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Menck.
- Mösch, Stephan (2012), »Cosimas Bayreuth«, in: *Wagner Handbuch*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 470–478.
- Naredi-Rainer, Paul von (1985): »Musiktheorie und Architektur«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1), hg. von Friedrich Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 149–174.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plack, Rebecca M. (2008), *The Substance of Style: How Singing Creates Sound in Lieder Recordings, 1902–1939*, Ph.D., Cornell University. <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/10744>

- Powers, Harold S. (1987), »La Solita Forma« and »the Uses of Convention«, in: *Nuove prospettive nella ricerca Verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del »Rigoletto« in edizione critica, Vienna, 12/13 marzo 1983*, hg. von Pierluigi Petrobelli, Parma: Istituto di studi verdiani / Mailand: Ricordi, 74–109.
- Rink, John (Hg.) (1995), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, John (Hg.) (2002), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Seedorf, Thomas (2016), »piangendo«, in: *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 476.
- Steinhauser, Ulrike (1997), »Musik und Architektur«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 729–745.
- Stenzl, Jürg (2012), *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strobel, Gertrud / Werner Wolf (Hg.), *Briefe der Jahre 1849–1851 (= Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 3)*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Utz, Christian (2016), »Räumliche Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens«. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, *Acta Musicologica* 88/2, 193–221.
- Wagner, Günther (1980), »Musikalische Gattung und Idealtypus, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel: Bärenreiter, 499–501.

© 2021 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Universität der Künste Berlin

Sprau, Kilian (2021), »... an inborn architectural sense...«. Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 275–314. <https://doi.org/10.31751/p.54>

eingereicht / submitted: 23/07/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021

Eva-Maria Houben, Martin Ebeling

Tonsatz: Ein Weg zu eigenen Vokal- und Instrumentalsätzen

Künstlerische und pädagogische Praxis in der Lehramtsausbildung

ABSTRACT: In diesem Artikel wird das Konzept des Tonsatzseminars an der *Technischen Universität Dortmund* vorgestellt, das Brücken zur Komposition bauen will. Jedes Semester endet mit einem Tonsatz-Konzert, das von Studierenden mit eigenen Kompositionen bestritten wird. Die Stücke entstehen in den Tonsatzseminaren. Seminar und zugehöriges Konzert sind jeweils einem bestimmten Thema gewidmet. Die Tonsatzseminare wurden umfassend dokumentiert: Die Stücke aller Teilnehmer*innen liegen schriftlich vor, wurden im Konzert aufgenommen. Begleitet wird der Kurs in den letzten Jahren von musikpsychologischen Tests zum Kreativitäts-Selbstkonzept, die Datenmaterial für statistische Auswertungen geliefert haben. Vor dem Hintergrund musikästhetischer Diskussion im 19. und 20. Jahrhundert hinsichtlich der Anteile von ›Inspiration‹ und ›Arbeit‹ am Kompositionsprozess werden musikpsychologische Untersuchungen zur musikalischen Wahrnehmung (Carl Stumpf) und neurowissenschaftliche Grundlagen der Kreativitätsforschung dargestellt. Diese Forschungen werden im Hinblick auf ihre pädagogische Bedeutung für das Tonsatzseminar reflektiert.

In this essay, we present the concept of the *Tonsatz* seminar at TU Dortmund University. This seminar aims to include the idea of composition. Each series of lessons concludes with a concert with students performing their own compositions created in the *Tonsatz* seminars. The seminars and the recorded concert are dedicated to a specific topic. All scores and the recordings are available. In recent years, the seminars have been accompanied by psychological tests on a self-concept of creativity providing data for statistical evaluations. Against the background of music-aesthetic discussions in the nineteenth and twentieth centuries regarding the relation between the concepts of »inspiration« and »work« in the compositional process, music psychological studies on musical perception (Carl Stumpf), and neuroscientific foundations of creativity are presented. These insights are reflected in terms of their pedagogical significance for the *Tonsatz* seminar in compositional techniques.

Schlagworte/Keywords: composition and performance; didactics; Didaktik; Komponieren als Prozess; Komposition und Interpretation; music analysis; musical composition; musical creativity; musikalische Kreativität; Musikanalyse; Theorie und Praxis; theory and practice; Tonsatz

Tonsatz als Weg zur musikalischen Kreativität

Im Folgenden werden Grundlagen, Themenbereiche und didaktische sowie methodische Überlegungen zum Fach Tonsatz in der Lehramtsausbildung dargelegt und diskutiert. Motivation und Orientierung liefert dabei die Vorgabe des Curriculums, dass Musiklehrer*innen die Kreativität ihrer Schüler*innen wecken und fördern sollen. Am *Institut für Musik und Musikwissenschaft* der *Technischen Universität Dortmund* wurde für Lehramtsanwärter*innen das Fach Tonsatz als Beschäftigung mit einem bestimmten Personalstil, einem Stil einer Epoche und einer individuellen Satztechnik entwickelt. Die Studienordnung sieht vor, dass ein einsemestriger Tonsatzunterricht mit einer Abschlussklausur beschlossen wird. Die zeitliche Beschränkung macht die Konzentration auf einen Personal- oder Zeitstil bzw. auf eine spezielle Satztechnik erforderlich.

Kreativität wird in künstlerischer Praxis geweckt. Nicht in erster Linie die Kompetenz zur Produktion eines Werks (eines Arrangements, einer Bearbeitung, eines schulpraktischen Satzes) ist Ziel der Lehre, sondern vielmehr diejenige zur immer neuen (und dadurch auch andauernden) Beschäftigung als Tätigkeit des Arrangierens, Komponierens, Bearbeitens.

Einem Überblick über Personal- und Zeitstile sowie bestimmte Satztechniken folgt eine Darstellung des Arbeitsprozesses von der einzelnen kompositorischen Idee zur Verschriftlichung und zur Aufführung. Ziel ist die Darstellung der Grundlagen für die Weckung und Förderung der Kreativität. Diese Betrachtung gründet sich auf Erfahrungen in Unterrichtsprozessen und reflektiert die wissenschaftlichen Prämissen. Sie kann Lehrenden Sicherheit bei der Planung einer konkreten Unterrichtssequenz vermitteln. Im Einzelnen werden erörtert: Mögliche Themenbereiche, der allgemeine Ablauf einer möglichen Unterrichtssequenz vom Einfall bis zum Konzert, die Psychologie des kompositorischen Prozesses, der aktuelle Gegenwartsbezug durch Gedanken zur musikalischen Poetik im 20. Jahrhundert und psychologische und neurowissenschaftliche Grundlagen des kreativen Denkens in Musik. Zum Abschluss werden die Ergebnisse eines psychologischen Tests vorgestellt, der den Einfluss des Tonsatz-Unterrichts auf das musikalische Kreativitäts-Selbstkonzept der Studierenden ermittelt.

1 Houben/Zelenka 2016, 133.

›Auf den Spuren von...‹

Komponisten, Epochen, Satztechniken

Die Tonsatzseminare ›wandeln‹ bisher ›auf den Spuren‹ einer ganzen Reihe von Komponisten wie Béla Bartók, Claude Debussy, Paul Hindemith, Olivier Messiaen, Carl Orff, Arvo Pärt, Igor Strawinsky oder befassten sich mit musikgeschichtlichen Epochen und Stilen sowie unterschiedlichen Satztechniken wie Frühe Mehrstimmigkeit, Satztechniken der Renaissancemusik, Kantionalsatz, barocker Vokalsatz, Techniken der Figuration, latente Mehrstimmigkeit, Choralatz des Barock, Kanon, Zwölftontechnik, Freie Tonalität, Cantus-firmus-Satz. Die Beschäftigung mit musikalischen Werken ›auf den Spuren von...‹ soll dem Werkentstehungsprozess auf der Ebene des Tonsatzes nachgehen, um die kompositorischen Paradigmen, Arbeitsprozesse und Satztechniken eines bestimmten Komponisten, einer Epoche oder eines Satzstils durch aktives Hören, Spielen und Analysieren zu erkennen und zu verstehen.

Einige Komponisten haben die Grundsätze ihres Komponierens selbst erläutert oder sogar in Lehrbüchern im Stil von Satzlehren dargelegt, wie etwa Paul Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* (1937/39) oder Olivier Messiaen in seinem Buch *Technik meiner musikalischen Sprache* (1944/66).² Beim Tonsatzseminar zur Frühen Mehrstimmigkeit konnte auf Übersetzungen zeitgenössischer Lehrwerke wie der *Musica enchiridis*³ oder des *Mailänder Traktats*⁴ zurückgegriffen werden. Zu einzelnen Komponisten gibt es häufig sehr gute Analysen der Kompositionstechnik, und zu bestimmten Satztechniken finden sich in Tonsatzlehren hilfreiche Anleitungen, die hinzugezogen werden können.

Im Mittelpunkt steht aber beim Wandeln ›auf den Spuren von...‹ nicht das Lernen eines abstrakten Regelwerks, sondern das Sich-Einleben in die Vorbilder durch Anhören, Analysieren und Ausprobieren (durch Selber-Spielen) von Kompositionen. Durch die überwiegend an der Selbsttätigkeit der Teilnehmer*innen orientierte Vermittlung erlangen die Studierenden sowohl explizites als auch

2 Hindemith 1940; Messiaen 1966.

3 Weber 2016.

4 Eggebrecht/Zaminer 2015.

implizites Wissen über die Kompositionstechnik und Stilistik des Vorbilds. Ziel dieses Vermittlungsweges ist nicht primär der Erkenntnisgewinn, sondern der Impuls zur Entwicklung der eigenen musikalischen Kreativität. Beim eigenen Komponieren wird schließlich das so Erlernte ausprobiert, um selbst Neues zu schaffen. Es geht nicht um die eine ›authentische‹ Nachahmung eines Personal- oder Zeitstils – das wäre Aufgabe eines künstlerischen Tonsatzes –, sondern darum, die beobachteten kompositorischen Grundsätze und Techniken in der eigenen musikalischen Kreativität anzuwenden. Dabei wird weder eine perfekte Nachahmung eines ›fremden‹ Stils angestrebt, noch ist sie zu erwarten. Im Gegenteil: Diese Form der ›Beschäftigung mit...‹ bewirkt häufig eine Loslösung vom Zeit- und Personalstil der Vorbilder, und es entstehen eigene profilierte Sätze, die sich – meist nach wenigen Korrekturen – in der musikalischen Praxis bewähren.

Perspektiven der Kreativitätsforschung

Man mag es als Umweg empfinden, ›auf den Spuren von...‹ irgendwelchen Vorbildern zu wandeln, wenn doch die eigene Kreativität entwickelt werden soll. Warum kann man denn nicht gleich seiner inneren Stimme folgen und Eigenes komponieren? Dieser naheliegende Einwand verkennt das Wesen der Kreativität. Der Psychologe Rainer Matthias Holm-Hadulla verortet das »Thema von Kreativität zwischen Strukturaufbau und Strukturabbau, Kohärenz und Inkohärenz, Ordnung und Chaos, Schöpfung und Zerstörung«⁵ und erläutert, wie sich dieser polare Charakter der Kreativität schon in den alten Schöpfungsmythen und Schöpfungsphilosophien der Völker widerspiegelt. Diesen Vorstellungen ist die Idee gemeinsam, der Schöpfungsakt bringe Ordnung in eine inkohärente Unordnung.⁶

In der Musiktheorie wird zwischen Großform- und Detailanalyse unterschieden.⁷ Die Fokussierungen auf die Details bringen es mit sich, dass das Ganze einer Komposition im Bewusstsein vollkommen in den Hintergrund tritt. Statt der kohärenten Komposition entsteht im analysierenden Bewusstsein eine inkohärente Sammlung von satztechnisch interessierenden Teilen. Im übertragenen Sinn

5 Holm-Hadulla 2011, 71.

6 Ebd., 14.

7 La Motte 1972, 31–47.

ist die Komposition durch die Zergliederung im Bewusstsein zerstört worden, kann aber aus den Teilen wiedergewonnen werden. Die Analyse der Teile liefert aber auch Informationen über die Details der Komposition. Durch Neukombination dieser oder ähnlich strukturierter Teile können dann auch neue Kompositionen entstehen. Solche Teile sind z. B. typische harmonische oder melodische Wendungen oder rhythmische Muster und ähnliches mehr, die durch die Analyse identifiziert wurden.

Die Kreativität geht also nicht von einem Nichts aus und schafft aus dem Nichts unvermittelt Neues, sondern sie ordnet Vorgefundenes neu. Dementsprechend definiert Holm-Hadulla: »Kreativität besteht in der Neukombination von Informationen.«⁸ Im Tonsatzseminar dient die ›Beschäftigung mit...‹ dazu, sich durch die Analyse auf die Teilgestalten, die hier für die ›Informationen‹ stehen, zu besinnen; diese werden in der eigenen Komposition zu etwas Neuem geordnet. Die kompositorische Idee wird durch die musikalische Beschäftigung vorbereitet. Musik als »Lebensform«⁹ ist eine solche, dauerhaft betriebene musikalische Beschäftigung, zu der aber eine entsprechende Motivation vorhanden sein muss.

[...] Kreativität [werde] von dem Wunsch begünstigt, kreativ zu sein, und dem Willen, eine kreative Einstellung anzunehmen. Kreativität sei ebenso eine Entscheidung und Lebenshaltung wie eine Begabung. Die Entscheidung zur Kreativität hängt allerdings von verschiedenen motivationalen Faktoren ab, die sich in drei Bereiche gliedern lassen: spielerische Neugier, intrinsisches Interesse und Streben nach Anerkennung.¹⁰

Vom Einfall zum Konzert – ein Weg voller Erfahrungen

Von den ersten Einfällen zur Aufführung: Das ist ein Weg, den viele Studierende im Tonsatz-Unterricht des Lehramtsstudiengangs zum ersten Mal in ihrem Leben gehen. Zu selten kommt es vor, dass individuell erarbeitete Arrangements und eigene Kompositionen tatsächlich in Konzerten öffentlich aufgeführt werden. Viele erste Kompositionsversuche bleiben verborgen und werden gar nicht erst zur Diskussion gestellt. Dadurch wird zu häufig versäumt, direkt aus den ersten

8 Holm-Hadulla 2011, 71.

9 Houben 2018.

10 Holm-Hadulla 2011, 77.

Kompositionen motivierende Kräfte freizusetzen. Das öffentliche Konzert gehörte von Anfang an zum Konzept ›Tonsatz‹: Jedes Seminar wird mit einem Konzert abgeschlossen. Titel folgen gerne der Formulierung »auf den Spuren von...« – ergänzt durch einen bestimmten Epochenstil, eine Satztechnik, einen Personalstil. Die Stücke aller Teilnehmer*innen werden aufgenommen und auf einer CD festgehalten. Ziel des Unterrichts ist eben nicht nur die Vermittlung einer bestimmten Kompositionstechnik, sondern gerade auch das Vertrauen auf die Fähigkeit, mit Hilfe einer bestimmten Kompositionstechnik zu eigenen musikalischen Gestaltungen zu finden, den Weg vom leeren Blatt zur Aufführung dann jederzeit neu auch selbstständig zu gehen und sich diesen Weg schließlich selbst suchen zu können.

Im Konzert und vor allem auch bei den Vorbereitungen des jeweils abschließenden Konzerts zeigt sich das Angewiesen-Sein der Einzelnen auf andere, die wechselseitige freie Abhängigkeit. Notationen werden Zwischenstationen auf dem Weg zur Ausführung. Vom Einfall zum Konzert wird ein Weg zur Vermittlung grundlegender Erfahrungen.

Der kompositorische Prozess

Schöpferisches Handeln im Bereich der Literatur: Gegensatzpaare nach Paul Valéry

Gibt es Brücken zwischen der literarischen und der musikalischen »Erfindung«? Aufschlussreich können Anmerkungen wie diese von Paul Valéry zur Entstehung eines Gedichts sein:

[B]ald ist es ein bestimmtes Thema oder eine Wortgruppe, bald ein einfacher Rhythmus, manchmal sogar ein Vers-Schema, die sich als Keimzelle erweisen und sich zu einem organisierten Werk entwickeln können. Diese Gleichwertigkeit der Keimzellen muss als wichtige Tatsache festgehalten werden. Unter den eben genannten vergaß ich die erstaunlichsten zu nennen: ein Blatt weißes Papier; eine verfügbare Zeitspanne; ein Versehen; ein Lesefehler; eine gute Schreibfeder.¹¹

11 Valéry 1991, 110.

Auch beim Komponieren der Studierenden hatten musikalische wie auch außermusikalische »Keimzellen« (ein barocker Suiten-Satz, der zu Verfremdungen einlädt; eine Pop-Gruppe, für deren Mitglieder und Instrumentarium die Bearbeitung eines klassischen Satzes adäquat erscheint; ein geeignetes Computerprogramm, das zu Experimenten herausfordert) eine wichtige Funktion. Weiterführend war auch der Gedanke an eine »Gleichwertigkeit der Keimzellen«: Alltagswelt und künstlerisches Tun werden verknüpft.

Valéry unterscheidet »spontanes Bilden« vom »bewussten Akt«:¹² »[I]m Kunstwerk [sind] immer zwei Elemente gegenwärtig: erstens solche, deren Erzeugung wir nicht verstehen [...]; zweitens solche, die *artikulierte* sind.«¹³ Besonders bei Fragen zum notgedrungen abrufbaren Komponieren, z. B. in Prüfungssituationen, kommt die angesprochene Dichotomie zum Ausdruck: Was tun, wenn einem nichts einfällt? Ein Lösungsweg: »Keimzellen« – etwa in Form eines Gedichtrhythmus, eines Formverlaufs, einer sprachlichen Metapher. Ohne einseitige Konzentration auf prüfbare, bewertbare Faktoren kann das, was Valéry »spontanes Bilden« nennt, immer auch möglich werden – wie die Tätigkeit des Komponierens in Lebensvollzügen.

Seit dem Beginn musikpsychologischer, musikphilosophischer und musiktheoretischer Auseinandersetzungen mit dem Kompositionsprozess etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts lassen sich in der entsprechenden Forschungsliteratur immer wieder begriffliche Gegensatzpaare finden, mit denen musikalische Prozesse beschrieben werden. Welche Entsprechungen zu Valérys Gegensatzpaar »Idee«, »spontanes Bilden«¹⁴ auf der einen und »artikulierte« Phase, »bewusster Akt«¹⁵ auf der anderen Seite lassen sich ausmachen?

Komponieren als schöpferisches Handeln: Gegensatzpaare

Der kompositorische Prozess lebt sowohl von logischen als auch von schöpferisch-kreativen Kräften. Vor allem im 19., aber auch noch im 20. Jahrhundert kleideten Autor*innen dieses Kräfteverhältnis in begriffliche Gegensatzpaare.

12 Ebd., 107 (Hervorhebungen original).

13 Ebd.

14 Ebd., 107–108.

15 Ebd.

Dieser Antagonismus wird bereits bei elementaren Tonsatz-Arbeiten spürbar. Rudolf Louis (1870–1914), der als Komponist kaum Bekanntheit erlangte, war als Musikkritiker und Musikschriftsteller tätig; seine Dissertation *Der Widerspruch in der Musik* (1893) orientiert sich stark an der Philosophie Arthur Schopenhauers und an dem als Nachfolge sich verstehenden Entwurf einer Realdialektik von Julius Bahnsen. Louis stellt hier u. a. einander gegenüber:

»die Innen-, die Gefühlswelt«	»die Außen-, die Verstandeswelt« ¹⁶
»das Reich des Alogischen, des Gemüths«	»die Welt der Sinne und des (scheinbar, äußerlich) Logischen« ¹⁷
das »Auszudrückende«	die »restlose Erscheinung« ¹⁸
»Inhalt«	»Form« ¹⁹

Zeitgleich sind in Friedrich von Hauseggers Schrift *Das Jenseits des Künstlers* (1893) Tendenzen zu erkennen, zu einer ausgewogenen Darstellung zu finden, die als Antagonismen empfundenen Kräfte zu versöhnen. Hausegger (1837–1899) stellte in vergleichbarer Weise Innen- und Außenwelt, »Empfindungsleben« und »Vorstellungsleben«²⁰ einander gegenüber, widmet sich dann aber primär der künstlerischen Tätigkeit, nicht so sehr dem entstehenden Objekt. Mit dieser Hinwendung zum Kompositionsprozess selbst formulierte Hausegger eine Gegenposition zu Eduard Hanslick, der eine Konzentration auf das musikalische Werk in seiner jeweiligen Formung forderte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat mit Max Graf (1873–1958) ein vehementer Fürsprecher für die Priorität des sogenannten Unbewussten bei der künstlerischen, speziell musikalischen Tätigkeit auf. Diese Art von Verklärung der gleichsam unbewussten Tätigkeit ist wohl auch der zunehmenden Popularität der Psychoanalyse und Traumdeutung (Sigmund Freud) zu verdanken. Für Graf müssen die Pole der antagonistisch wirkenden Kräfte in der »inneren Werkstatt des Mu-

16 Louis 1893, 53.

17 Ebd.,

18 Ebd., 65.

19 Ebd., 102.

20 Hausegger 1893, 275.

sikers«²¹ auf irgendeine Weise zum Zusammenwirken gebracht werden, damit überhaupt ein Kunstwerk entstehen kann. Es stehen einander z. B. gegenüber:

»Affekte« der »inneren Welt«	»sinnliche Form« ²²
»Regungen und Phantasien des Unbewußten«	»Formung« ²³
»Phantasie«	»Verstand« ²⁴
»Instinktives«	»Bewußtes« ²⁵

Mit den Schriften *Futuristengefahr* (1917) und *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920) positionierte sich Hans Pfitzner (1869–1949) als Traditionalist, gleichzeitig aber auch als Befürworter des sogenannten musikalischen »Einfalls«, der »Inspiration«. Den Höhepunkt seiner lang andauernden und tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem Psychologen und Musikwissenschaftler Julius Bahle (1903–1986) markierte seine Publikation *Über musikalische Inspiration* (1940), in der er der ›Arbeit‹ im Kompositionsprozess fast jede Bedeutung absprach. Die psychologischen Forschungen Bahles zum Kompositionsprozess, welche auch mit Befragungen einhergingen, lehnte er als überhebliche Einmischung und als »Entzauberung«²⁶ ab. Pfitzner betrachtete das »Unbewußte« als »Urgrund aller schöpferischen Kraft«.²⁷

Der andere Teil der bewußten ›Gestaltung‹ des Kunstwerkes, also all das Ausarbeiten, in Form bringen, Verändern, Verbessern oder auch Klügeln, Tüfteln, also all das, wozu Kunstverstand, Wissen usw., aber nicht zuletzt auch Dinge gehören, die nicht im Künstler selbst liegen, wie das objektive Schema der ›Form‹ oder gar außermusikalische Hilfsmittel wie das ›poetische Programm‹ [...] stelle ich tief unter die unbewußten Mächte, die an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt sind und die der eigentliche Kern, Gehalt und Ursprung desselben sind.²⁸

21 So der Titel seiner Abhandlung.

22 Graf 1910, 15.

23 Ebd., 24.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Pfitzner 1943, 13 f.

27 Ebd., 46 (Hervorhebung original).

28 Ebd., 53 f. – Mit diesem Nachklang der idealistischen Genieästhetik wendet sich Pfitzner hier noch einmal – wie schon so oft – gegen Paul Bekker, vor allem mit den Angriffen auf die ›Gestaltung‹ und die ›poetische Idee‹.

Hermann Danusers Beitrag zur musikalischen Poetik im 20. Jahrhundert

Hermann Danuser erweitert das etablierte Gegensatzpaar antagonistischer Begriffe (wie ›Inspiration‹ – ›Arbeit‹) um den Begriff des Zufalls und spricht von drei »antagonistischen [poetologischen] Leitideen«, die im jeweiligen Umfeld dreier »antagonistischer Kulturen der Musik« ihren Platz gefunden haben und zum Teil noch finden: Inspiration – Rationalität – Zufall.²⁹ Es leuchtet unmittelbar ein, dass das Prinzip des Zufalls auch bei Tonsatz-Arbeiten, die ›auf den Spuren von...‹ wandeln, bei einer Orientierung an Kompositionen des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt. Wie variabel Begriffe sein dürfen, um am Ideal der Inspirations-Idee festzuhalten, zeigen Schriftzeugnisse z. B. von Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Wolfgang Rihm:

Bei Schönberg heißt diese Instanz [des Unbewussten] ›Formgefühl‹, bei Strawinsky ›Instinkt‹, bei Hindemith ›Vision‹, in der zweiten Jahrhunderthälfte erscheint sie bei Karlheinz Stockhausen als ›kosmische Kraft‹, und Wolfgang Rihm setzt sein subjektives ›Ich‹ als oberstes Prinzip ein.³⁰

Strawinskys Position zu unbewusstem Tun auf der einen Seite, rationalem ordnendem Zugriff auf der anderen sei durchaus »ambivalent« gewesen: Wohl habe, so Danuser, Strawinsky am Klavier Kompositionsideen entwickelt, via improvisierendem Spiel, aber dennoch sei dem rationalen Moment, zumal im Hinblick auf Verfremdungs- und Collagetechniken, in seinem Schaffen eher ein Übergewicht zuzusprechen.³¹ Am höchsten sei die Rationalität in der seriellen Musik nach 1950 eingestuft worden: »Rationalität, auf der Grundlage einer kritischen Tradition der Moderne, bis an ihre Grenzen vorangetrieben.«³² Aufsatztitel wie »Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Formgenese« (Karlheinz Stockhausen) (1961) oder »›Recherche/Création‹. Zum Komponieren in unserer Zeit« (Pierre Boulez) (1963/85) bewahren die Pole vormaliger begrifflicher Gegensatzpaare, haben aber deren antagonistische Positionierung weitgehend aufgegeben.³³

29 Danuser 1993, 11

30 Ebd., 13.

31 Ebd., 16.

32 Ebd.

33 Ebd.

Die Rolle des Zufalls bei schöpferischen Prozessen sei keineswegs vor dem 20. Jahrhundert obsolet gewesen; wohl aber werde der Zufall »explizit erst im 20. Jahrhundert poetologisch reflektiert«. ³⁴ Der Zufall verbindet die Pole des Begriffspaares Unbewusstes (Irrationalität) – Rationalität. »Zufall ist [...] nicht nur irrationale Kontingenz, sondern, als kalkulierter, auch eine Manifestation von Rationalität.« ³⁵ Nach Danuser sind einseitige Bevorzungen einer dieser »antagonistischen Leitideen« und deren strikte Zuordnung zu historischen »Kulturen« der Musik ebenso als Vereinfachung komplexer psychologischer Prozesse zu betrachten wie auf Antagonismen aufbauende Denkmuster. ³⁶

Psychologische Grundlagen

Die Psychologie der musikalischen ›Gestalt‹
nach Carl Stumpf (1848–1936)

Wahrnehmung musikalischer ›Gestalten‹

Um Klarheit darüber zu gewinnen, was wahrnehmungsrelevante Teilgestalten sind, die in der expliziten Analyse am Notentext oder implizit durch das Hören gewonnen werden, lohnt sich auch heute noch ein Blick auf die tonpsychologischen und gestaltpsychologischen Untersuchungen des Philosophen Carl Stumpf, der heute zu Unrecht wenig Beachtung findet. Dabei werden gestaltpsychologische Überlegungen wieder aktuell. Albert S. Bregman beruft sich in seinem Buch *Auditory scene analysis* (1990) ausdrücklich auf die Gestaltpsychologie. Und die moderne Neuroakustik findet in EEGs Korrelate der auditiven Gestaltbildung. ³⁷ Darum ist es hilfreich, etwas näher auf Carl Stumpf einzugehen, um sein Denken und sein Konzept der Gestalt zu umreißen.

Carl Stumpf wurde zusammen mit einigen seiner Schüler durch die Erforschung der Wahrnehmungsgesetze zum Gründer der damals weltweit beachteten

34 Ebd., S. 17.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 18

37 Alain/Winkler 2012.

Berliner gestaltpsychologischen Schule. In seiner 1939/40 posthum veröffentlichten *Erkenntnislehre* beschreibt Stumpf, wie das Hören allgemein und das Hören von Musik sowie das Denken in Musik auf gestaltpsychologischen Phänomenen beruhen.

Wie der Gesichtssinn durch seine räumlichen Eigenschaften, so ist der Tonsinn als Vermittler der Lautsprache und der Musik in hervorragendem Maße gestaltbildend. Die in der Lautsprache auftretenden akustischen Gestalten lassen sich nicht unabhängig von den in der Sprache ausgedrückten Wort- und Satzbedeutungen definieren. Dagegen bietet die Musik schon nach der rein tonalen Seite wahre Musterbeispiele und Glanznummern der allgemeinen Gestalttheorie, an welchen das Wesen sinnfälliger Gestalten studiert und der Gestaltbegriff erprobt werden kann. Die Formenlehre der Musik ist ein so ausgebildetes System wie die Grammatik der Sprache. Von den verwickelten Formen, von Fugen und Sonaten, kann natürlich hier nicht die Rede sein, aber die allgemeinsten musikalischen Formbegriffe verdienen und verlangen einen Platz selbst in der Erkenntnistheorie.³⁸

Carl Stumpf geht in seiner Phänomenologie von dem holistischen Standpunkt aus, dass die Empfindungen stets und zu jedem Zeitpunkt ein Ganzes oder eine Einheit bilden, an der Teile durch Analyse erkannt werden, ein Grundsatz, der auf Aristoteles zurückgeht.³⁹ An der Musik lässt sich das leicht erläutern: Eine Melodie ist ein Ganzes, an dem Motive, Rhythmen usw. als Teile erkannt werden können. Dabei ist sie eine Sukzessivgestalt, die sich im zeitlichen Verlauf zu einer Gestalt formt und nicht als eine bloße Summe von Tönen aufgefasst wird.⁴⁰ Ein Akkord ist als Harmonie ein Ganzes, aus dem Einzeltöne herausgehört werden können.⁴¹

Vor dem Erkennen und Analysieren von Motiven und Rhythmen einer Melodie erfolgt erst die Auffassung der Melodie als Ganzes, vor dem Heraushören einzelner Akkordtöne erfolgt die Wahrnehmung der Harmonie als Ganzes.

38 Stumpf 2011, 268.

39 Vgl. ebd., 30

40 Vgl. ebd., 236 f.

41 Vgl. ebd., 236.

Gestalt und Komplex

Die wahrnehmungsmäßig und logisch vorgeordnete Ganzheitswahrnehmung wird durch die psychischen Funktionen der Analyse und des Vergleichens ergänzt. Diese psychischen Funktionen sind mit der Wahrnehmung unmittelbar verbunden.⁴² An ihnen zeigt sich die hohe Eigenaktivität des Psychischen bei der Wahrnehmung, die damit zu einem aktiven seelischen Akt wird, der die Gestalten als Bewußtseinsinhalte erst hervorbringt.⁴³ Wahrnehmung ist also nicht eine reizvermittelte Widerspiegelung der Außenwelt, wie die naive Abbildtheorie meint. Die Welt wird als innere Welt in der Wahrnehmung erschaffen und auf eine äußere Wirklichkeit projiziert. Das Erkennen einer Mehrheit von Teilen in einem Wahrnehmungsganzen nennt Stumpf »Analyse«; das Vergleichen oder Beziehen führt zum Erkennen der Verhältnisse zwischen den Teilen des Wahrnehmungsganzen und der Verhältnisse der Teile zum Ganzen.⁴⁴

Das Wahrnehmungsganze mit seinen Teilen bildet zusammen mit den erkannten Verhältnissen einen Komplex. Beispielsweise werden am C-Dur-Dreiklang die Töne c^1 , e^1 , g^1 als Teile in der Analyse herausgehört, die Intervalle der großen Terz unten, der kleinen Terz oben und der reinen Quinte als Rahmenintervall können hörend erkannt werden. Die drei Töne sind die Sinnesinhalte, zusammen mit den von ihnen gebildeten Intervallen als den zugehörigen Verhältnissen bilden sie den C-Dur-Dreiklang als Komplex. Abstrahiert man von den konkreten Tönen als Sinnesinhalten, so bleiben nur noch die Verhältnisse zwischen den Tönen als Teile der Wahrnehmung übrig. Durch die Abstraktion ist aus den Komplexen die Gestalt des Dur-Dreiklangs als Verhältnisganzes gewonnen worden. Die Abstraktionen führen zu Gestalten als wahrnehmungsbezogenen Inhalten des Denkens, oder anders gesagt, zu den Inhalten höherer psychischer Funktionen.

Es ist eben tatsächlich etwas Logisches, besser gesagt Denkpsychologisches in unseren Gestaltaussagen enthalten, eben jenes abstrakte Netz von Beziehungen, welches allein der Übertragung fähig ist. Und gerade dieses, nicht aber der konkrete, gestaltete Eindruck, ist das Wesen der Gestalt.⁴⁵

42 Ebd., 12.

43 Ebd., 241.

44 Stumpf 1883, 96.

45 Ebd., 242.

Es ist unmittelbar klar, dass eine Vielzahl von Komplexen dieselbe Gestalt haben können. Die Gestaltbildung dient also der Kategorisierung und entspricht dem Bilden von Äquivalenzklassen in der Mathematik. Die Gestalt vermittelt dabei die Äquivalenzrelation. Das Denken in Gestalten ist bereits ein von der Wahrnehmung abgehobenes, abstraktes Denken. Gestalten können in Gestaltteile zerlegt werden, die selbst wieder Gestalten darstellen und als Teilgestalten bezeichnet werden. Auch diese Teilgestalten können selbst wieder in Teilgestalten zerlegt werden. Es entsteht eine Hierarchie von Gestalten.⁴⁶ Bei der musikalischen Analyse kann man dementsprechend von der ganzen Komposition ausgehen und immer weiter zergliedernd musikalische Teilgestalten bestimmen, zum Beispiel bei einer Formanalyse einer Sonate zunächst die Großform aus Exposition, Durchführung, Reprise aufspüren, dann etwa in der Exposition die beiden Themen identifizieren, dann die Motive in den beiden Themen usw. Entsprechend geht man bei der harmonischen oder rhythmischen Analyse vor. Und beim Hören von Musik finden analoge Prozesse von Gestaltaufbau und Gestaltzergliederung auf der Grundlage von Analyse und Vergleich in der Psyche statt.

Alle Gegenstände, die die Formenlehre beschreibt, sind musikalische Gestalten. Sie entstehen aus den musikalischen Komplexen durch Abstraktion, indem von den konkreten Schallereignissen, wie etwa von den Tonhöhen, abstrahiert wird. Im Gegensatz zur darstellenden Kunst sind die Gestalten in der Musik Zeitgestalten, die daher anderen psychologischen Bedingungen unterworfen sind.⁴⁷ Sie können sowohl als simultane als auch als sukzessive Gestalten erscheinen. Schon in der Tonpsychologie teilt Stumpf die Untersuchung ein in das Hören sukzessiver Töne (Band 1 von 1883) und das Hören simultaner Töne (Band 2 von 1890). Bei den Tonhöhengestalten sind sukzessive Tongestalten Motive, Melodien, Themen etc., simultane Tongestalten sind Klänge, Intervalle, Akkorde, kontrapunktische Muster. Höhere Gestalten sind Kadenzen und Klauseln, die sowohl sukzessive als auch simultane Gestalten darstellen. Rhythmische und metrische Muster können, müssen aber nicht an Tonhöhen gebunden sein. In der Polyrhythmik und Polymetrik findet man Gestalten, die sowohl sukzessiv als auch simultan sind. Gestalten höherer Ordnung haben sowohl sukzessive als auch simultane Komponenten.

46 Ebd., 233.

47 Ebd., 266.

Tonhöhengestalten können transponiert werden. Dabei bleiben die Intervalle und die Rhythmen (und anderes, zum Beispiel auch das nur in Grenzen variable Tempo) unverändert. Die Transponierbarkeit zeigt, dass es möglich ist, von den konkreten Tonhöhen zu abstrahieren, ohne die Tonhöhengestalt zu verändern. Man erinnere sich an den Aufsatz von Christian von Ehrenfels »Über Gestaltqualitäten« (1890) mit dem Dictum: »Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile« und den beiden Kriterien der ›Transponierbarkeit‹ und der ›Übersummativität‹.⁴⁸ ›Übersummativität‹ bedeutet: Sobald mit dem Ganzen die Teile analysiert werden, sind auch die Verhältnisse zwischen den Teilen gegeben. In der bloßen Summe (mathematisch gesprochen, in der Menge der einzelnen Teile) sind Verhältnisse zwischen den Teilen ohne Belang, nicht so in der Gestaltwahrnehmung.

Beispielsweise ist eine Melodie transponierbar. Die Melodie als Gestalt ist unabhängig von der Tonhöhe, in der sie dargeboten wird. Unter der Transposition bleiben die typische Kontur und der typische Rhythmus, eventuell auch die der Melodie eigene Harmonik erhalten, sodass die Gestalt der Melodie auch transponiert wiedererkannt wird. Anders ausgedrückt: Es kann von der konkreten Tonhöhe abstrahiert werden, die Melodie bleibt als Gestalt mit der typischen Kontur und dem typischen Rhythmus, dem nur in Grenzen variablen Tempo und der Harmonik erhalten. Ein jeder Akkord ist transponierbar. Er ist als Gestalt unabhängig von der Transposition: Seine Gestalt besteht in einer typischen Intervallstruktur, die zu einer wiedererkennbaren typischen Klanglichkeit führt.

Vom Ganzen zum Teil und zurück: Analyse und Synthese ›auf den Spuren von...‹

Kompositionen sind auditive Komplexe mit simultanen und sukzessiven Teilkomplexen. Eine dargebotene Komposition ist ein Komplex und als solcher ein Ganzes mit Teilen. Bei der Analyse wird das Ganze einer Komposition oder eines Kompositionsabschnitts, die in der hierarchischen Gesamtstruktur Teilkomplexe darstellen, zerlegt. Zwischen diesen Teilen gibt es Verhältnisse und es gibt die Verhältnisse dieser Teile zur ganzen Komposition. Die Teilkomplexe können weiter in Unterkomplexe zerlegt und die Verhältnisse zwischen ihnen offenbar gemacht werden. Eine solche Zerlegung findet schon unmittelbar beim Hören statt,

48 Ehrenfels 1890.

kann aber auch am Notentext durchgeführt werden. Hier ergibt sich die musikpsychologisch interessante Fragestellung, ob bzw. wie gut die theoretische Zerlegung in der Analyse am Notentext mit der unmittelbaren und informellen Analyse von Hörer*innen übereinstimmt. Die Abstraktion von den absoluten Inhalten führt zur Gestalt und den Teilgestalten der Komposition. Die Analyse kann explizit oder implizit erfolgen, sie kann hörend oder schriftlich am Notentext erfolgen.

Die Analyse der Werke eines Komponisten hilft, persönlichkeitsstypische musikalische Gestalten zu identifizieren. Die Analyse vieler Kompositionen eines bestimmten Stils bzw. einer bestimmten Epoche führt auf stiltypische oder für eine Epoche charakteristische musikalische Gestalten. Die Analyse eines Komponisten oder eines Stils im Sinne von ›auf den Spuren von...‹ liefert ein Repertoire persönlichkeitsstypischer oder stiltypischer Gestalten zusammen mit den sie formenden Satztechniken. Eine Reihe neuerer Satzlehren versucht, sich auf diesem Weg von dem starren Regelwerk früherer musiktheoretischer ›Handwerkslehren‹ zu lösen, um der Wandelbarkeit kompositorischer Paradigmen gerecht zu werden.

Bei der Komposition ›auf den Spuren von...‹ wird das Repertoire der in der Analyse hörend oder schriftlich, explizit oder implizit gewonnenen, charakteristischen (Teil-)Gestalten als Material benutzt und die entsprechenden Kompositionstechniken werden angewandt. Valéry sprach in diesem Zusammenhang von »Keimzellen«. ⁴⁹ Die Gestalten werden zu aktuellen Komplexen konkretisiert und als Teile zu einer neuen Komposition – einem neuen auditiven Komplex – zusammengesetzt (lat. *componere* – zusammensetzen).

Neurologie und Kreativität

In seinem Buch *Der Geistesblitz* beschreibt Henning Beck die heutige Sicht der modernen Neurowissenschaften auf das Phänomen der Kreativität und bezeichnet diese als »Königsdisziplin des Gehirns«. ⁵⁰ Die Studierenden des Tonsatzseminars sehen sich vor die Aufgabe gestellt, in einem für sie neuen Metier, dem Komponieren, ›auf Knopfdruck‹ kreativ sein zu müssen und mögen sich fragen: Wie können wir zu eigenständigen und neuen musikalischen Ideen gelangen? Wo sollen diese herkommen?

49 Valéry 1991, 110 (vgl. Anm. 11).

50 Beck 2013, 145.

Die heutige Sicht der Neurowissenschaften auf die Kreativität zeigt, dass schöpferische Prozesse oft unwillkürlich vorbereitet werden, aber auch bewusst und zielgerichtet vorbereitet werden können. Der spontane ›Geistesblitz‹ ereignet sich nämlich nicht voraussetzungslos. Nur das subjektive Erleben vermittelt den Eindruck, dass eine neue Idee plötzlich wie ein ›Blitz aus heiterem Himmel‹ auftaucht. Bei jedweder Beschäftigung mit einer Aufgabe werden Informationen gesammelt und auf bestimmten Kortextarealen, den sogenannten Assoziationsfeldern, abgelegt. Auf neuronaler Ebene liegen diesen Vorgängen Anpassungsprozesse zugrunde: In einem Wechselspiel von gegenseitiger Erregung und Hemmung (Inhibierung) von Neuronen und Neuronenverbänden⁵¹ und in Verbindung mit Stärkung oder Abbau synaptischer Verbindungen zwischen den Neuronen⁵² werden neuronale Erregungsmuster gebildet, die sich als stabil erweisen und in kortikalen Hirnregionen abgelegt werden. Im Moment des ›Geistesblitzes‹ kommt es zur spontanen Neukombination dieser auf den Assoziationsfeldern abgelegten Muster.

Was ist das nun, so ein Geistesblitz? Oder allgemeiner: Was ist Kreativität? Wenn man von der ursprünglichen Wortbedeutung (lat. *creare* – erschaffen, hervorbringen) ausgeht, so bedeutet Kreativität das Erzeugen von neuen Dingen oder Ideen. Im vorigen Abschnitt haben wir gesehen, wie das Gehirn dabei vorgeht: Es kombiniert verschiedene Aktivierungsmuster von neuronalen Netzen und erzeugt so ein neues Aktivierungsmuster. Kreativität bedeutet also immer auch die Neukombination von bekannten Informationen.⁵³

Im Rahmen des Tonsatzseminars erfolgt die ausgiebige Beschäftigung mit den Werken eines Komponisten oder einer Epoche oder einer Satztechnik durch Hören, Selber-Musizieren und Analysieren. Nach dem von Beck vorgestellten neuronalen Kreativitätsmodell führt dieses Wandeln ›auf den Spuren von...‹ dazu, dass musikbezogene kortikale Aktivierungsmuster gebildet werden, die dem Personalstil des jeweiligen Komponisten, der jeweiligen Epoche oder der jeweiligen Satztechnik entsprechen. Das erklärt, wie die Seminarteilnehmer zu musikalischen Ideen gelangen können, die stilistisch dem Vorbild des ›auf den Spuren von...‹ entsprechen.

51 Ebd., 158–165.

52 Ebd., 146–154.

53 Ebd., 166.

Das musikalische Kreativitäts-Selbstkonzept: ein psychologischer Test

Vor und nach dem Semester wurde per Fragebogen das musikalische Kreativitäts-Selbstkonzept der Studierenden geprüft. Die Studierenden gaben zudem Beurteilungen des Kurses ab. Bei einer Reihe von Items zeigten sich hochsignifikante statistische Werte – Irrtumswahrscheinlichkeit unter 1 % –, sodass von einer hohen Wirksamkeit des Kurses auf die Vorstellung von der eigenen musikalischen Kreativität geschlossen werden kann. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die meisten Studierenden erstmalig zu eigenem Komponieren angeregt wurden. Hier einige Beispiele der erhobenen Einschätzungen:

- Die Einschätzung der eigenen Kreativität war nach dem Kurs hochsignifikant höher ($p < 0,01$).
- Die meisten Studierenden waren sehr zufrieden mit der eigenen Komposition (hochsignifikant; $p < 0,01$).
- Sehr viele gaben an, dass sie sich beim Schreiben der Komposition als kreativ erlebt haben (signifikant; $p = 0,02$).
- Gerne hätten die Studierenden noch mehr kompositorische Übungen gemacht (hochsignifikant; $p < 0,01$); in den leider nur einsemestrigen Kursen ist das nicht möglich. Zu fragen ist deshalb, ob der Musiktheorie im Lehrplan speziell für Kompositionsübungen mehr Zeit eingeräumt werden sollte.
- Die von den Neurowissenschaften beschriebenen Eigenschaften des ›Geistesblitzes‹ zeigten sich auch in dem Kurs: Die meisten gaben an, die Idee zu ihrer Komposition spontan bekommen zu haben (hochsignifikant; $p < 0,01$, $\text{fast} = 0$).
- Auch braucht die Musiktheorie nicht zu befürchten, bei Studierenden des Faches Musik auf geringes Interesse zu stoßen: In unseren Kursen gaben die Teilnehmer*innen an, dass ihnen die Theorie im Seminar bei der Komposition sehr geholfen hat (hochsignifikant; $p < 0,01$, $\text{fast} = 0$).
- Von der romantisch-idealistischen Idee, dass Außermusikalisches die musikalische Kreativität bestimme, kann keine Rede sein. Die meisten gaben an, keine außermusikalischen Vorstellungen beim Komponieren gehabt zu haben (hochsignifikant; $p < 0,01$, $\text{fast} = 0$).

*

**

Aus unseren Ausführungen wird deutlich, welche Rolle kreative Prozesse bereits im elementaren Tonsatzunterricht spielen. Bereits erste Übungen zeigen höchst individuelles Gepräge. Gemeinsam ist den Tonsatzarbeiten die zugrundeliegende

Psychologie der Kreativität und der Gestaltwahrnehmung. Das Konzept eines Tonsatzunterrichts sollte dem gerecht werden. Kreativität ist jedem künstlerisch-musikalischen Tun eingeschrieben, auch schon auf elementarer Ebene, und nicht allein der künstlerischen Komposition vorbehalten.

Literatur

- Alain, Claude / István Winkler (2012), »Recording Event-Related Brain Potentials: Application to Study Auditory Perception«, in: *The Human Auditory Cortex*, hg. von David Poeppel, Tobias Overath, Arthur N. Popper und Richard R. Fay, New York: Springer, 69–96.
- Bregman, Albert S. (1990), *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Beck, Henning (2013), *Biologie des Geistesblitzes. Speed up your mind!*, Berlin: Springer.
- Danuser, Hermann (1993), »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber: Laaber, 11–21.
- Eggebrecht, Hans Heinrich / Frieder Zamminer (2015), *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit [1970]*, Mainz: Schott.
- Ehrenfels, Christian von (1890), »Über Gestaltqualitäten«, *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 249–292.
- Graf, Max (1910), *Die innere Werkstatt des Musikers*, Stuttgart: Enke.
- Hausegger, Friedrich von (1893), *Das jenseits des Künstlers*, Wien: Konegen.
- Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz*, neue erweiterte Auflage, Mainz: Schott.
- Holm-Hadulla, Rainer Matthias (2011), *Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Houben, Eva-Maria / István Zelenka (2016), *und / oder. 1 Sammlung*, Haan: Wandelweiser.
- Houben, Eva-Maria (2018), *Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839441992>
- La Motte, Diether de (1972), *Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Louis, Rudolf (1893), *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Walluf bei Wiesbaden: Sändig 1972.
- Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache*, Paris: Leduc.
- Pfitzner, Hans (1943), *Über musikalische Inspiration [1940]*, Berlin-Grunewald: Oertel.
- Stumpf, Carl (1883), *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig: Hirzel.
- Stumpf, Carl (1890), *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel.
- Stumpf, Carl (2011), *Erkenntnislehre*, 2 Bde. [1939/40], Lengerich: Papst.

Eva-Maria Houben, Martin Ebeling

Valéry, Paul (1991): »Die ästhetische Erfindung«, in: *Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken* (= Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Bd. 5), hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M.: Insel, 107–111.

Weber, Petra (Hg.) (2016), *Musica Enchiriadis*, Paderborn: Fink.

© 2021 Eva-Maria Houben (eva-maria.houben@tu-dortmund.de), Martin Ebeling (martin.ebeling@tu-dortmund.de)

Technische Universität Dortmund

Houben, Eva-Maria / Martin Ebeling (2021), »Tonsatz: Ein Weg zu eigenen Vokal- und Instrumentalsätzen. Künstlerische und pädagogische Praxis in der Lehramtsausbildung«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 315–334. <https://doi.org/10.31751/p.55>

eingereicht / submitted: 06/08/2018

angenommen / accepted: 25/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021