



Musiktheorie und Vermittlung

Didaktik · Ästhetik · Satzlehre · Analyse · Improvisation



Ralf Kubicek (Hg.)

OLMS

Paraphrasen - Weimarer Beiträge zur Musiktheorie Band 2

Die Frage, wie die Inhalte des Faches Musiktheorie auf hohem kreativem Niveau zu vermitteln sind, steht im Mittelpunkt dieses Buches. Die hier herausgegebenen Aufsätze, die für den VI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Weimar entstanden, vermitteln Erfahrungen und Fachwissen, bieten Lehrenden und Lernenden viele neue Anregungen und stellen didaktische Konzepte vor. Mit Beiträgen über das gregorianische Repertoire bis hin zu György Ligetis Klavierkonzert wird aufgezeigt, über welche Bandbreite die Fächer Musiktheorie und Hörerziehung heute verfügen können. Zudem wird nicht nur über ästhetische Implikationen der Satzlehre nachgedacht, sondern es werden auch zahlreiche Beispiele für eine zeitgemäße Werk- und Höranalyse vorgestellt. So wird deutlich, wie lebendig und interessant Musiktheorie sein kann und wie in diesem Fach anregend in Tönen gedacht und über Töne nachgedacht und gesprochen werden kann.

Beiträge u.a.:

Konstanze Franke und David Mesquita: Von der Improvisation zum Tonsatz · Ariane Jeßulat, »Bach-Chorak · Ästhetische Ansprüche und Grenzen des Tonsatzunterrichts · Michael Polth: Musiktheorie und die Theorie des Lehrens · Markus Jans: Ästhetische Implikationen der Satzlehre · Oliver Korte: Georg Friedrich Händels Generalbass-Übungen als praktische Kompositionslehre · Guido Brink: Soundanalyse als Werkanalyse (nicht nur) der Rock- und Popmusik · Hartmut Fladt: Werkanalyse und Höranalyse · Florian Edler: Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs · Jan Philipp Sprick: Reger, Riemann und die neo-riemannian theory · Martin Erhardt: Wie historisch kann »Historische Improvisation« sein? · Stephan Lewandowski: »Composing with tones« und Reihentechnik. Die pitch-class set theory, angewendet auf Schönbergs Klavierstück op. 23.2 · Hubert Moßburger: Vom »schönsten Tongeschlecht« zum »unisonierenden Dualismus«

ISBN 978-3-487-15134-2

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)

GMTH Proceedings 2006
<https://doi.org/10.31751/proceedings>

Musiktheorie und Vermittlung. Bericht über den 6. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
<https://doi.org/10.31751/p.v.4>

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
Dr. Derek Remeš, Schönbühlstrasse 26, CH-6020 Emmenbrücke, derekremes@gmail.com

Verantwortlicher Herausgeber dieses Bandes: Ralf Kubicek, ralf.kubicek@hfm-weimar.de

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

ISSN (Onlinefassung) 2701-9500
ISBN (Onlinefassung) 978-3-9822858-1-8
ISBN (Druckfassung) 978-3-487-15134-2

© 2014/2022 the authors

© 2014 Georg Olms Verlag Hildesheim (Druckausgabe)

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Dr. Ariane Jeßulat
Alt-Friedrichsfelde 126
10315 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.

Ralf Kubicek (Hg.)
Musiktheorie und Vermittlung

Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie

Band 2

Musiktheorie und Vermittlung

Didaktik · Ästhetik · Satzlehre · Analyse · Improvisation



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2014

Musiktheorie und Vermittlung

Didaktik · Ästhetik · Satzlehre · Analyse · Improvisation

Herausgegeben von
Ralf Kubicek



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2014

Herausgeber:

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Redaktion:

Jörn Arnecke

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliothek; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2014
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlaggestaltung: Erika Jansen, Chemnitz
Notensatz, Grafik und Layout: Ralf Kubicek, Teichwitz
Herstellung: PögeDruck, Leipzig
Printed in Germany
www.olms.de
ISBN 978-3-487-15134-2

INHALT

TEIL I – MUSIKTHEORIE UND MUSIKPÄDAGOGIK

Richard Beyer

Orlando di Lassos dreistimmige Motetten aus dem Jahre 1575 17

Konstanze Franke und David Mesquita

Von der Improvisation zum Tonsatz 33

Ariane Jesulat

›Bach-Chorak – Ästhetische Ansprüche
und Grenzen des Tonsatzunterrichts 43

Andreas Moraitis

Zum Status satztechnischer Regeln 55

Michael Polth

Musiktheorie und die Theorie des Lehrens 69

Albert Richenbagen

Zwischen Orient und Okzident, zwischen Antike und Neuzeit –
Gregorianik als Grundlage der europäischen Mehrstimmigkeit 85

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck

(Musik-)Vermittlung 103

TEIL II – ÄSTHETISCHE IMPLIKATIONEN DER SATZLEHRE

Folker Froebe

Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie
des 18. Jahrhunderts 119

Andreas Ickstadt

Individualstilistik und Zeittypik. Über Brahms' semantische
Toposbildung im Umgang mit satztechnischen Modellen 141

Markus Jans

Ästhetische Implikationen der Satzlehre
In Tönen denken – über Töne nachdenken und reden 155

Oliver Korte

Georg Friedrich Händels Generalbass-Übungen
als praktische Kompositionslehre. 167

Kilian Sprau

Wider die »Tyrannei des Taktes« – Gedanken zur Metrik
in Robert Schumanns »Träumerei« op. 15 Nr. 7 177

TEIL III – WERKANALYSE UND HÖRANALYSE

Guido Brink

Soundanalyse als Werkanalyse
(nicht nur) der Rock- und Popmusik 187

Lutz Felbick

Das methodisch-didaktische Konzept des
argentinischen Lehrbuchs »Análisis Auditivo de la Música«
im Vergleich zu europäischen Höranalyse-Werken 201

Hartmut Fladt

Werkanalyse und Höranalyse 219

Balz Trümper

Der Kern liegt irgendwo dazwischen.
Die Beziehung zwischen Struktur und Hörerfahrung
in Weberns Spätwerk. 231

TEIL IV – FRANZ LISZT UND MAX REGER

Florian Eder

Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs 251

Bernhard Haas

Beobachtungen am Anfang von Max Regers
»Symphonischer Phantasie« op. 57. 267

Jan Philipp Sprick

Regers, Riemann und die neo-riemannian theory 277

TEIL V – FREIE BEITRÄGE*Martin Erhardt*

Wie historisch kann »Historische Improvisation« sein?

Vier Stichproben aus Basso-ostinato-Stücken als Inspirationsquellen 289

Volker Helbing

Netzwerk, Teleologie und Diskontinuität

Zum vierten Satz aus Ligetis Klavierkonzert 303

Stephan Lewandowski

»Composing with tones« und Reihentechnik. Die pitch-class

set theory, angewendet auf Schönbergs Klavierstück op. 23.2. 313

Jens Marggraf

Carl Philipp Emanuel Bach und Laurence Sterne 327

Hubert Moßburger

Vom »schönsten Tongeschlecht« zum »unisonierenden Dualismus«.

Zur Ästhetik akustischer, funktionaler und visueller Enharmonik . . . 343

BIOGRAFIEN 361**ABKÜRZUNGEN 367****SIGLEN 369****ABBILDUNGSNACHWEISE 373****PERSONENREGISTER 375**

VORWORT

Musiktheorie und Vermittlung

Wie wohl jeder Lehrer, so hat auch die an der Musikhochschule Weimar in den 1950er Jahren lehrende Elisabeth von der Osten nach Wegen gesucht, wie Inhalte ihres Fachgebietes, der Musiktheorie, verständlich, spannend und praxisnah zu vermitteln seien. Jeder Studienanfänger stehe dem Fach »mit größter Skepsis gegenüber« – eine Ablehnung, »die sich bis zur Angst steigern« könne, wie sie selbst erlebt habe. Das Fach sei »lebendig und interessant«, es komme »nur auf das ›Wie‹ der Vermittlung an«. Viele Lehrbücher seien jedoch »so gelehrt, daß der ahnungslose Schüler nichts von ihnen versteht«, andere wiederum »so trocken, daß er sich gelangweilt von ihnen abwendet«.¹

Von der Osten bemerkt zwar, dass Musiktheorie zeitgebunden sei, weil »›Musik‹ das Schöpferische, ewig Fließende, sich ständig Entwickelnde, ›Theorie‹ dagegen die nachträgliche Betrachtung des bereits Entwickelten« sei. Doch verspricht sie mit *Der musikalische Satz* ein Lehrbuch vorzulegen, das jede »dem natürlichen Empfinden widersprechende Musikbetrachtung« ablehne und gleichzeitig ein »funktionelles Harmoniesystem« aufstelle, das »der Harmonik des 20. Jahrhunderts gerecht«² werde: Analyseaufgaben als performative Widersprüche, Musik als metaphysisches Paradoxon!

Die von ihr präsentierten Methoden sind keinesfalls neu und zudem nach Arnold Schönbergs Meinung Ursache für mangelndes Harmonieverständnis vieler Studierender: »Die eine, die im Ausschreiben von Stimmen über einem bezifferten Bass besteht, ist viel zu leicht; die andere, die Melodien harmonisiert, ist zu schwer. Beide sind grundfalsch.«³ Von der Osten bevorzugt das Volkslied als Materialgrundlage ihrer Erklärungen, denn es sei »als Ausdruck echten nationalen Volksempfindens [...] in seinem Realismus das stärkste Gegengewicht gegen jede Art von Formalismus, gegen Schlager, Jazz und seichte Musik.«⁴

¹ von der Osten 1955, III ff.

² Ebd.

³ Schönberg 1954, VII.

⁴ von der Osten 1955, VII.

Obgleich Diether de la Motte historisch vorgehende *Harmonielehre*⁵ durchaus zur Kenntnis genommen worden war, bestimmten Hermann Grabners *Harmonielehre*⁶ und *Der Lineare Satz*⁷ den grundständigen Musiktheorie-Unterricht der 1980er Jahre an der Weimarer Hochschule für Musik. Allerdings war die Volkslied-Ideologie noch allgegenwärtig: weniger durch von der Ostens Lehrbuch (es spielte praktisch keine Rolle), sondern vielmehr durch Paul Schenks *Funktioneller Tonsatz – Arbeiten am Klavier*⁸. Zu dessen 1941 – 1944 publizierten *Grundbegriffen der Musik*⁹ merkte Ludwig Holtmeier an: »Die Verquickung von primitivem Nazitum mit der anspruchsvollen polaristischen Funktionstheorie Karg-Elerts machen dieses Lehrbuch zu einem der bizarrsten Zeugnisse der deutschen Musiktheorie.«¹⁰ Das Horst-Wessel-Lied war zwar nicht mehr aufgeführt, aber folgende »Modulation von G-Dur nach Ces-Dur mit Hilfe des »übermäßigen Terzquart-Akkordes« und der Liedzeile *Nun will der Lenz uns grüßen*¹¹ ist an Geschmacklosigkeit, Praxis- und Musiktheorie-Ferne ebenfalls kaum zu überbieten:

Abb. 1: aus Schenk 1955, H. 2, 50.



Es verwundert daher nicht, dass Musiktheorie als eigenständiges Fach praktisch nicht existierte. Bei Hauptfach-Kollegen galt es nicht selten als nebensächliches Beiwerk, das man besser selbst im Hauptfachunterricht »erledigte«, als Alibi-Veranstaltungen im Rahmen einer akademischen Musikausbildung. Vor allem aber wollten sie die Ressourcen, die Studierende für Musiktheorie aufwandten, lieber für das Hauptfach verbraucht wissen; und dies zu einer Zeit, da es weniger darum ging, *ob* ein Absolvent eine Stelle erhielt, sondern bestenfalls *wo*.

⁵ La Motte 1976.

⁶ Grabner 1955.

⁷ Grabner 1930.

⁸ Schenk 1952.

⁹ Schenk 1941/43.

¹⁰ Holtmeier 2001, 27.

¹¹ Die Melodie stammt vermutlich aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Lediglich für Studierende im Hauptfach Komposition war Musiktheorie obligatorisches Hauptfach; sie erwarben mit dem künstlerischen Diplom auch die Lehrbefähigung »Musiktheorie und Hörerziehung«.

Der Beginn meiner Lehrtätigkeit in Weimar im Jahre 1987 war zugleich der Zeitpunkt, an dem ich selbst ernsthaft begann, über *Musiktheorie und Vermittlung* nachzudenken. Was meine didaktischen Fähigkeiten betraf, so hatte ich eines gelernt: Wie ich nicht unterrichten wollte. Arnold Schönbergs *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* schien zumindest für die Harmonielehre Wege aufzuzeigen:

Selbstverständlich darf die Stimmführung denen keine Schwierigkeiten bereiten, die solche fortgeschrittenen Studien betreiben wollen. Wer vier Stimmen nicht mit hinreichender Gewandtheit beherrschen kann, hat entweder nicht genügend ernst gearbeitet oder ist völlig unbegabt und sollte Musik sofort aufgeben.¹²

Nur macht sich etwas vor, wer glaubt, dass der Studierende mit Pflichtfach Musiktheorie nach bestandener Eignungsprüfung den vierstimmigen Satz »mit hinreichender Gewandtheit« beherrscht.

Mitte der 1990er Jahre schien es dann so, als wolle der »Bachchoral« als vielgepriesenes Allheilmittel die nicht stilgebundene Übung zum Volksliedsatz aus dem Harmonielehre-Unterricht ganz verdrängen. – Choräle hörte man wohl, allein es fehlte der Bach. Für meinen Unterricht zog dies zahlreiche Fragen nach sich: Ist spezielle Personalstilgebundenheit für Satzübungen im grundständigen Theorieunterricht wirklich sinnvoll? Fühlt sich der (Pflichtfach-)Studierende vom Vorbild Bach inspiriert oder eher erdrückt? Lassen sich an Sätzen weniger »strahlender« Zeitgenossen wie z. B. Carl Heinrich Graun, Johann Christoph Altnickol, Johann Kunau¹³, Georg Caspar Schürmann¹⁴ oder Gottfried Heinrich Stölzel¹⁵ nicht auch Stilkriterien des barocken Chorals darstellen? Fördern eher enge stilistische Grenzen oder gerade die Befreiung von ihnen Kreativität, Klangsinn und Satzgespür?

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien, und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.¹⁶

¹² Schönberg 1954, VII.

¹³ Vgl. Wollny 1997.

¹⁴ Vgl. Feld 2003.

¹⁵ Vgl. Fechner 2003/2013.

¹⁶ Schumann 1850, 3.

Wie kann es sein, dass angeblich auch eine reine Quinte dissoniert, nur weil sie (satztechnisch zwangsläufig, aber akustisch bedeutungslos) wie eine verminderte behandelt wurde? Irrte vielleicht Hermann von Helmholtz, weil sich sensorische Rauigkeit nicht um die Generalbass-Gepflogenheiten eines Georg Muffat schert? Wie verträgt es sich denn, dass bei der harmonischen Funktionsanalyse Begriffe wie ›Gegenklang‹ zwar allgegenwärtig sind, aber Erklärungen zum polaren Dur-Moll-System belächelt werden? Wieviel Vokalpolyphonie der Renaissance passt in ein Sommersemester Linearkontrapunkt – also mit viel Glück in 13 Unterrichtsstunden? War das Vorgehen Grabners, für den linearen Satz ein quasi von Historizität befreites Lehrbuch vorzulegen, theoriefeindlich oder doch eher geschickt? Müssen Orchestermusiker den Fuxschen Parnass komplett erklimmen, um im späteren Berufsleben bestehen zu können?

Inmitten dieses Lernprozesses, den ich letztlich mit vielen Kolleginnen und Kollegen teilte, hatte Eugenie Erhard (HfM Weimar) die Idee, erstmals alle an den Musikhochschulen des wiedervereinten Deutschland lehrenden Musiktheoretiker zum Erfahrungsaustausch zu bitten.

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden, du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von Oben, das du mit Anderen zu teilen hast.¹⁷

Im Einladungstext des Kollegiums der damaligen Studienrichtung Komposition/Musiktheorie vom 26. Januar 1995 heißt es:

Liebe Kolleginnen und Kollegen, die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar veranstaltet vom 24. bis 26. März 1995 eine Fachtagung der Musiktheorielehrer der bundesdeutschen Musikhochschulen. Ziel der Tagung ist die Auseinandersetzung mit praktischen Problemen des musiktheoretischen Unterrichts.

Während dieses ersten, vorsichtigen Annäherungsversuches, nicht selten geprägt von Vorurteilen, geisterte wohl so manchem Weimarer Kollegen der Titel des bekanntesten Romanes von Erich Maria Remarque durch den Sinn. Vielleicht aber waren diese und die folgenden Tagungen die Initialzündung für die Gründung der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), die seit dem Jahre 2001 regelmäßig internationale Kongresse abhält und

¹⁷ Ebd.

eine *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* herausgibt. – Auf jeden Fall war es der Beginn eines fruchtbaren Gedankenaustausches und vielseitiger Zusammenarbeit.

Knapp 20 Jahre nach Beginn meiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar fand der VI. Kongress der GMTH *Musiktheorie und Vermittlung*¹⁸ vom 06.–08. Oktober 2006 wieder dort statt, organisiert und geleitet von Klaus Heiwolt. Er hatte nach seinem Ruf an die HfM die Einrichtung eines computerbasierten »Hörlabors« im neuen Lehr- und Übungsgebäude organisiert, die Fächer Werk- und Höranalyse eingeführt und die seither jährlich stattfindenden *Weimarer Tagung Musiktheorie und Hörerziehung* initiiert – einige wichtige Schritte, um Musiktheorie besser und zeitgemäß vermitteln zu können.

Dennoch wird es ultimative Antworten auf die Fragen, welche Inhalte Studierende am besten auf ihr späteres Berufsleben vorbereiten und welche Methoden im Sinne eines lebendigen und praxisnahen Musiktheorie-Unterrichts wohl die richtigen sind – was an *Musiktheorie* welcher *Vermittlung* bedarf – nicht geben.

Das zeigen letztlich die hier herausgegebenen Vorträge, welche für den VI. Kongress der GMTH 2006 in Weimar entstanden; eine Auswahl, die naturgemäß die gesamte Bandbreite der Diskussionen nicht wiedergeben kann. Die Abschnitte dieses Buches entsprechen den Sektionen des Kongresses; die Beiträge sind nach Autorennamen alphabetisch geordnet.

Sie bieten für Lehrende und Lernende zugleich viele Anregungen, stellen didaktische Konzepte vor, vermitteln Erfahrungen und Fachwissen und zeigen mit Beiträgen über das gregorianische Repertoire bis hin zu György Ligetis *Klavierkonzert* auf, welche große Bandbreite die Fächer Musiktheorie und Hörerziehung heute aufweisen könnten.

Die Kluft zwischen dem, was man vermitteln könnte und dem, was vermittelbar ist, war nie größer.

Teichwitz, im April 2014

Ralf Kubicek

¹⁸ Vgl. dazu Froebe 2006, 363–372.

Literatur

- Grabner, Hermann (1955), *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, 2 Bde., Berlin: Hesse.
 — (1930), *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart: Klett.
- Fechner, Manfred (2003/2013) (Hg.), *Weihnachtskantaten für den Hof Schwarzburg-Sondershausen*, Teil I (= DMB II.5), Teil II (= DMB II.6), Leipzig: Hofmeister.
- Feld, Ulrike/Ulrich Leisinger (2003) (Hg.), *Musik am Meininger Hofe* (= DMB I.2), Leipzig: Hofmeister.
- Froebe, Folker (2006), »Musiktheorie und Vermittlung. VI. Kongress der GMTH in Weimar, 6. bis 8. Oktober 2006«, in *ZGMTH* 3/3 (2006), Hildesheim u. a.: Olms.
- Holtmeier, Ludwig (2001), *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: *ZGMTH* 1/1 (2003), Hildesheim u. a.: Olms.
- La Motte, Diether de (1976), *Harmonielehre*, Leipzig: DVfM 1977.
- Osten, Elisabeth von der (1955), *Der musikalische Satz*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schenk, Paul (1941/43), *Grundbegriffe der Musik. Ein Lebrgang der Elementarmusiktheorie in drei Heften*, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
 — (1952), *Funktioneller Tonsatz. Arbeiten am Klavier*. Heft 1: *Kadenz, Sequenz, Funktionsspiel*, Heft 2: *Harmonielehre auf Grundlage des Volksliedes*, Leipzig: Pro musica.
- Schönberg, Arnold (1954), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz: Schott 1957.
- Schumann, Robert (1850), »Musicalische Haus- und Lebensregeln« in: *NZfM*, Jg. 17, Bd. 32, Beilage zu Nr. 36.
- Wollny, Peter/Andreas Glöckner (1997) (Hg.), *Passionskantate Wer ist der, so von Edom kömmt* (= DMB II.1), Leipzig: Hofmeister.

TEIL I

MUSIKTHEORIE
UND
MUSIKPÄDAGOGIK

Richard Beyer

Orlando di Lasso dreistimmige Motetten aus dem Jahre 1575

Orlando di Lasso (um 1532–1594) gilt als berühmtester Komponist des 16. Jahrhunderts und genoss bereits zu Lebzeiten höchste Wertschätzung. Von 1563 bis zu seinem Tod war er Hofkapellmeister des bayerischen Herzogs Albrecht V. in München. Schwerpunkt von Lassos umfangreichem kompositorischen Schaffen sind seine mehr als 60 Messen, vor allem aber die über 500 ein- und mehrteiligen Motetten für zwei bis zwölf Stimmen. Als Hofkapellmeister unterrichtete Lasso zahlreiche Schüler, dabei Leonhard Lechner, Johannes Eccard und Giovanni Gabrieli, aber auch die drei Söhne des bayerischen Herzogs.

Lasso komponierte die dreistimmigen Motetten 1575 genau wie zwei Jahre später die Bicinien als Unterrichtsmaterial für seine Schüler, als grundlegendes *exemplum contrapunctus*, und ließ beide Sammlungen erstmals in München bei Adam Berg, dem bekannten Drucker und Verleger der Gegenreformation, veröffentlichen. Widmungsträger der dreistimmigen Motetten sind die drei Söhne von Herzog Albrecht.

Die Motettenduos und -trios stehen kongenial neben Lassos vollstimmigen Motetten, und zwar bezüglich ihrer klug geplanten formalen Organisation, der differenzierten satztechnischen Gestaltung und vor allem der Intensität der Textausdeutung, vielfach durch die Figur der *Hypotyposis* (des musikalischen Abbilds) gemäß der maßgeblich von Joachim Burmeister geprägten Terminologie der Figurenlehre des frühen 17. Jahrhunderts.¹ Während aber die 24 Bicinien von 1577 schon bald zu den bekanntesten Werken der klassischen Vokalpolyphonie avancierten, erreichten die Motettentrios offensichtlich geringere Popularität.

Didaktisch-methodisch betrachtet eignen sich die Tricinien aus den drei vorgenannten Gründen und insbesondere wegen ihrer Übersichtlichkeit auch heute noch ausgezeichnet für den Unterricht des dreistimmigen Kontrapunkts im Stil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zumal es nicht einfach ist, geeignete geringstimmige Originalkompositionen der Meister für Übungszwecke zu finden.

¹ Burmeister 1606.

Lassos 15 dreistimmige Motetten aus dem Jahr 1575, darunter sieben mehrteilige (sechs à zwei und eine à vier eigenständige *partes*) sind sein einziger Zyklus für diese Stimmenzahl. Diese 24 Stücke plus drei 1577 edierte Tricinien, insgesamt also 27 Motettentrios, bilden abgesehen von vereinzelt Binnensätzen den Kernbestand derartiger Werke. Es handelt sich um ein stilistisch recht einheitliches Korpus: Außer wenigen Antiphonen-, Hymnen- und Responsorientexten, einem Evangelienabschnitt sowie einer Stelle aus dem Römerbrief liegen ihnen überwiegend Psalmverse zugrunde, diese jedoch von moralisierendem und deutlich weniger beherrschendem Charakter als die Texte der zweistimmigen Motetten.

Lassos Söhne platzierten die Motettentrios bei der Veröffentlichung im *Magnum Opus Musicum*, der ersten Gesamtausgabe von Lassos Motetten anlässlich seines zehnten Todesjahrs 1604, an den Beginn, direkt hinter die 24 Bicinien. Innerhalb des Zyklus veränderten sie jedoch die Reihenfolge gegenüber dem Erstdruck von 1575², indem sie unter anderem die Stücke ohne Psalmtext voranstellten, geordnet nach den beiden Themenkreisen Christi Auferstehung und Marienbitte bzw. Marienlob. Weitere Positionsveränderungen sind weder inhaltlich noch vom Kirchenjahr oder anderweitig schlüssig begründbar. Nur die Eröffnungsmotette behielt ihren originalen Platz. Damals war es gängige Herausgeberpraxis, nach eigenem Ermessen Umstellungen, Veränderungen und Retuschen vorzunehmen. Dies belegen auch die noch zu Lassos Lebzeiten erfolgten Nachdrucke 1575-13, 1576-10 und 1579-4 als ergänzende Quellen. Der Nachdruck 1577-3 enthält drei zusätzliche Motettentrios, die Lassos Söhne im *Magnum Opus Musicum* in den Zyklus von 1575 integrierten. Sogar die grundlegende »Alte Gesamtausgabe«, die der Regensburger Kirchenmusiker Franz Xaver Haberl beginnend 1894 besorgt hat, sowie die revidierte Neuausgabe von 2003 folgen in der Anordnung der dreistimmigen Motetten dem *Magnum Opus Musicum*³. Einzig der von Lasso selbst initiierte Erstdruck 1575-7 (Boetticher 1575 o)⁴ dokumentiert den wohlüberlegten Plan des Komponisten bei der Modusdisposition des Zyklus.

² Zu sämtlichen im Text genannten Druckausgaben des 16. Jahrhunderts mit Lassos dreistimmigen Motetten vgl. Leuchtman/Schmid 2001.

³ Haberl 1894–1927, Leuchtman 2003.

⁴ Vgl. Leuchtman 2001 sowie Boetticher 1958.

Tab. 1: Platzierung der Motetten in den verschiedenen Ausgaben⁵

LV	E.	Titel	S.	V.	Ton	1575	1577	1579	1894	2003
540	1	<i>Haec quae ter triplici cecinerunt</i>	St.	b	6.			15	(I) 25	I, 25
541	2	<i>Domine, non est exaltatum</i>	St.	b	6.			5	(I) 31	I, 31
		<i>Sicut ablactatus est</i>	St.	b	6.					I, 32
542	3	<i>Ego sum resurrectio</i>	St.	b	6.			6	(I) 26	I, 26
543	4	<i>Laetatus sum</i>	Ch.	b	5.			14	(I) 34	I, 35
		<i>Jersalem, quae aedificatur</i>	Ch.	b	5.					I, 36
		<i>Quia illic sederunt</i>	Ch.	b	5.					I, 37
		<i>Propter fratres meos</i>	Ch.	b	5.					I, 38
544	5	<i>Deus tu scis</i>	St./Ch.		4.	6		7	(I) 35	I, 39
545	6	<i>Ego sum pauper</i>	St		3.	7		9	(I) 37	I, 42
		<i>Laudabo nomen Dei</i>	St		3.					I, 43
546	7	<i>Exaudi me</i>	St		3.	9		8	(I) 38	I, 44
547	8	<i>Exaudi Deus orationem</i>	Ch		7.	16		13	(I) 41	I, 48
		<i>Contristatus sum</i>	Ch		7.					I, 49
548	9	<i>Sancta et immaculata Virginitas</i>	Ch.		7.	17		12	(I) 29	I, 29
549	10	<i>Cantate domino</i>	St.		1.	10		1	(I) 36	I, 40
		<i>Cantate domino et benedicite</i>	St.		1.					I, 41
550	11	<i>Christus resurgens</i>	St.		1.	11		2	(I) 27	I, 27
551	12	<i>Ego dixi, Domine</i>	Ch.		2.	14		10	(I) 42	I, 50
		<i>Convertere, Domine</i>	Ch.		2.					I, 51
552	13	<i>O Maria, clausus hortus</i>	Ch.		2.	15		11	(I) 30	I, 30
553	14	<i>Beati omnes, qui timent</i>	St.		8.	12		4	(I) 40	I, 46
		<i>Ecce, sic benedicetur</i>	St.		8.					I, 47
554	15	<i>Ave Regina caelorum</i>	St.		8.	13		3	(I) 28	I, 28
616		<i>Domine, Deus meus</i>	Ch.	b	1.			16	(I) 32	I, 33
617		<i>Iustus es, Domine</i>	Ch.	b	5.			17	(I) 33	I, 34
618		<i>Diligam te</i>	St.		3.			18	(I) 39	I, 45

Alle acht traditionellen Modi werden verwendet, jedoch anders als in den Vokalbüchern nicht in der strikt progressiven Ordnung der althergebrachten *Octo-tonorum*-Sammlungen, sondern der Zyklus beginnt mit vier motettischen Sätzen im 6. Ton, denen eine vierteilige Motette im 5. Ton folgt. Danach entfällt die bisherige *b*-Vorzeichnung des *genus molle* und es schließen sich ein Tricinium im duralen 4. sowie drei Sätze im duralen 3. Ton an. Genau in der Mitte des Zyklus gibt Lasso die bisherige retrograde Modus-Ordnung auf und drei Sätze im 7. Ton sowie drei abschließende im 8. Ton umrahmen je drei Motetten im 1. und 2. Ton. Standardschlüsselung und hohe Chiavette alternieren im gesamten Zyklus konsequent, und zwar in Abhängigkeit von der jeweiligen authentischen oder plagalen

⁵ **Legende:** LV = Leuchtmann-Verzeichnis (Leuchtmann 2001) | E. = Nr. im Erstdruck von 1575 | S. = Schlüsselung: Standardschlüssel (St.), hohe Chiavette (Ch.) | V. = Vorzeichnung | 1575 = Nr. im Druck 1577-13 (Phalèse) | 1577 = Nr. im Druck 1577-3 (Berg) | 1579 = Nr. im Druck 1579-4 (Gardano) | 1894 = Nr. im *Magnum Opus Musicum* bzw. der GA (Haberl 1894–1927) | 2003 = Nr. in der GA 2 (Leuchtmann/Schmid 2003).

Modus-Variante. Hierin könnte auch ein Grund für die Abweichung von der retrograden Modus-Ordnung liegen, denn bei Anschluss des entsprechend geschlüsselten 8. Tons wäre dieser Wechsel suspendiert worden. Im Gesamtzyklus erscheinen also die acht traditionellen Modi annähernd gleich häufig, abgesehen vom 4. Ton – bezüglich der modalen Klassifizierung ohnehin der problematischste. Die Integration der drei Motetten von 1577, je eine im 1., 3. und 5. Ton, verschleiert jedoch diese modale Ordnung.

Den seit Glareans *Dodekachordon* neu rubrizierten 9. und 10. Ton gibt es als Hauptmodus in den Sammlungen der zwei- und dreistimmigen Motetten Lassos von 1575 und 1577 nicht. Diesen, eigentlich vor allem für die lateinische Kirchenmusik typischen, eher konservativen Modusgebrauch des Komponisten belegt auch ein erhaltener Brief Leonhard Lechners vom August 1593. Darin äußert Lechner, genau wie sein Lehrer Orlando di Lasso vertrete er die Auffassung, in Wirklichkeit existierten nur acht Modi. Allerdings konzidiert Lechner, es gebe »fürtreffliche gelerte leut«, die sich für die Lehre der zwölf Modi entschieden hätten: »Stehet iedem also sein meinung frey«⁶.

Lassos Motettentrios sind sämtlich für die Besetzung Cantus, Tenor und Bassus komponiert. Diese Kombination ist zwar seltener als die Verbindung dreier benachbarter Stimmen, doch suggeriert sie eine Art vereinfachter Vierstimmigkeit, bei der der Altus als unwichtigste Stimme, die vielfach lediglich der Füllung dient, außer Acht bleibt.⁷ Cantus und Tenor bewegen sich normhaft im oktaversetzten Ambitus der identischen Modusvariante, der Bassus im Ambitus der anderen Modusvariante. Zeittypisch stehen die Stücke sämtlich im binären *tactus alla breve*. Nur in der Motette *O Maria, clausus hortus* wechselt die Mensur abschnittsweise ins ternäre *tempus perfectum diminutum proportio sesquialtera*.

Die Länge der dreistimmigen Motetten beträgt ziemlich gleichmäßig gestaffelt zwischen 34 und 65, im Durchschnitt 50 Mensuren. Diese Werte bestätigen das Urteil des mit Lasso befreundeten Pariser Verlegers Adrian Le Roy, Lassos Motetten seien *pressus et limatus* (kurz und bündig sowie ausgefeilt bis zum Letzten).⁸

Pro Motette gibt es mindestens zwei bis maximal 13, deutlich überwiegend aber sechs bis acht Kadenzen, so auch im Trio *Ego sum pauper*:

⁶ Meier 1974, 23.

⁷ Vgl. Daniel 2002, 329.

⁸ Bossuyt 2003, Sp. 1294.

Abb. 1: Orlando di Lasso, *Ego sum pauper*⁹

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Cantus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score includes various musical annotations and performance instructions:

- System 1 (Measures 1-5):**
 - Cantus:** *Soggetto 1* (8, 8 ♩), *1. Kadenz (sf tert ten, VI)*
 - Tenor:** *Soggetto 1*
 - Bassus:** *Soggetto 1* (1, 4 ♩)
 - Lyrics:** E - go sum pau - - per et do - - - - - lens, e - - go sum
- System 2 (Measures 6-9):**
 - Cantus:** *2. Kadenz (sf tert perf, VI)*, *Soggetto 1, Climax descendens*, *3. Kadenz (sf tert Gk, VI)*
 - Tenor:** *Soggetto 1, Palilogia*
 - Bassus:** *Soggetto 1, Palilogia*
 - Lyrics:** - - - lens, e - - - go sum pau - - per, pau - - per et do - - - - -
- System 3 (Measures 10-14):**
 - Cantus:** *Soggetto 1, Climax descendens*, *4. Kadenz (sec Gk) kontrastierende Polyphonie*
 - Tenor:** *Soggetto 1, redictum*
 - Bassus:** *Soggetto 1, Palilogia*, *Soggetto 2*
 - Lyrics:** e - go sum pau - per et do - - - - - lens: sa - - - - - lens, e - go sum pau - per et do - - - lens: sa - - - - - lens, e - go sum pau - - per et do - - - lens: sa - - - - - lus
- System 4 (Measures 15-17):**
 - Cantus:** *Soggetto 2*, *Soggetto 2, redictum*
 - Tenor:** *Soggetto 2*, *Soggetto 2, Palilogia*
 - Bassus:** *Soggetto 2, Palilogia*
 - Lyrics:** lus tu - - - a, De - - us, sa - - - lus tu - a, sa - - - - - sa - - - - - lus tu - a, De - - us, sa - - - - - lus tu - a, De - us,

⁹ Textübersetzung: Ich bin elend und voller Schmerzen, doch dein Heil, Gott, umfängt mich.

20 *Soggetto 3*
5. Kadenz (sf sec ten)

lus tu - a, De - - - us. sus - - - ce 6 5 pit -

Soggetto 2, Paillogia *Soggetto 3*

- - a - - - , De - - - us, sa - - - lus, tu - a, De - - - us, sus -

Soggetto 2, redictum 17- 6+

sa - - - lus tu - a, De - - - us,

25 *Soggetto 3, Climax ascendens* *Soggetto 3, Climax descendens* *Soggetto 3, redictum* *Soggetto*

6 5 sus 6 5 6 pit 6 5 5 6 6 5 me, sus - ce - pit me, sus -

Soggetto 3, redictum *Soggetto 3, redictum* *Soggetto 3*

ce - pit me, sus - ce - pit me, 5 6 6 5 pit me, 5 6 5

Soggetto 3 *Soggetto 3, Paillogia* *Soggetto 3, climax*

sus - - ce - pit me, sus - - ce - pit me, sus - ce -

31 *3, Climax ascendens* *Soggetto 3, redictum* *Soggetto 3, Paillogia* *Soggetto 3, redictum*

- - ce - pit me, sus - ce Iiu pit me, 6 7 6 6 5 6 5

Paillogia *Soggetto 3, Climax ascendens* *Soggetto 3, Paillogia*

sus - ce - pit me, sus - ce - pit me, 5 6 5 6 5 6 5

descendens *Soggetto 3, Climax ascendens* *Soggetto 3, redictum* *Soggetto*

pit me, sus - ce - pit me - - - , sus - ce - - pit me, sus -

37 *Soggetto 3, redictum* *Soggetto 3, redictum* *Soggetto 3, redictum* *6. Kadenz (sec Gk)*

me, sus - ce - - pit me, sus - ce - pit me, sus - ce - pit me.

Soggetto 3, redictum *Soggetto 3, redictum* *Soggetto 3, Climax descendens* *4ta cons.*

sus - ce - - pit me, sus - ce - pit me, sus - ce - pit me.

3, Climax ascendens *Soggetto 3, redictum*

17+ 17- 18 17- 5 6 5 6- 6- 5

- - ce - pit me, sus - - ce - pit me, sus - ce - pit me.

Die zeitliche Distanz von Kadenz zu Kadenz beträgt mindestens zwei, höchstens 22 Mensuren, mit eindeutigem Schwerpunkt im kürzeren Abstandsbereich von drei bis sechs Mensuren. Etwa halb so häufig finden sich die längeren Distanzen von 11–14 Mensuren. Diese *varietas* gilt auch für den Einsatzzeitpunkt der ersten Kadenz. Ein Teil der Kadenzen (z. B. in den Trios *Ego sum resurrectio*, *Quia illic sederunt*, *Deus tu scis* und *Exaudi me*) fällt mit wichtigen proportionalen Teilungspunkten zusammen ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, *sectio aurea* etc.), so dass wie in den zwei- und vollstimmigen Motetten immer noch ein Fortbestehen des unter anderem für die Gotik bedeutsamen pythagoreisch-platonischen Rationalismus zu konstatieren ist, allerdings ohne stets grundlegende und ausschließliche Bedeutung für die Formbildung der Tricinien zu erlangen.

Tab. 2: Rang und Typus vollzogener Kadenzen in den Motettentrios 1575/1577¹⁰

Pos.	<i>Clausulae primariae</i>				<i>Clausulae secundariae</i>		<i>Clausulae tertiariae</i>				<i>Clausulae peregrinae</i>			Σ	F
	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>perf</i>		
erste					1								1	2	
letzte	12	1, 1+Q			6	1								21	2
B	3		2	2	1	1	1	4	1	1	1	1	2	20	
Σ	15	2	2	2	8	2	1	4	1	1	1	1	3	43	

Pos.	<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae primariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae secundariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae tertiariae</i>				<i>Cadenze sfuggite/ Clausulae peregrinae</i>			Σ
	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>cant</i>	<i>perf</i>	Gk	<i>ten</i>	<i>perf</i>	
erste	7				13	1			1	1				2	25	
letzte	2+Q				1+Q						1+Q				4+Q	
B	18	6	2	1	27	7	2	3	13	5	3	1	4	7	100	
Σ	27	6	2	1	41	8	2	3	14	6	4	1	4	9	129	

Cadenze sfuggite sind drei mal so häufig wie vollzogene Kadenzen (129:43). Die erste Kadenz wird üblicherweise nicht eingelöst, sondern *sfuggite* und nimmt weit überwiegend den Rang einer *secundaria* oder *primaria* ein. Die Beispielmotette *Ego sum pauper* enthält als erste Kadenz eine *tertiaria sfuggita*. Zu Beginn der Tricinien stehen primäre und sekundäre Kadenzformen ungefähr im Verhältnis 1:2. Dominierend ist das

¹⁰ **Legende:** Gk = Grundkadenz (Steht sie am Schluss eines Satzes, ist sie normgerecht stets *perfecta totalis*), *ten.* = *Clausula tenorizans*, *cant.* = *Clausula cantizans*, *perf.* = zweistimmige *Clausula perfecta* mit Diskant-Tenor-Gerüstklauseelpaar (*Clausulae tenorizantes* unter Einschluss der *Clausulae in mi*), Pos. = Position im Satz, Q = Quartfall-supplementum, B = Binnenkadenz (im Satzverlauf), F = freie Schlüsse.

Prinzip offener, weiterführender Zäsurierung, das sich auch im weiteren Satzverlauf der Motettentrios zeigt. Dort schöpft Lasso dem Prinzip der *varietas* entsprechend das in der Dreistimmigkeit mögliche Kadenz-Repertoire voll aus. Alle Kadenzränge erscheinen. Ihre Abfolge, wie auch gegebenenfalls die der Kadenzformen, zeigt fast jede denkbare Kombination. Im Überblick betrachtet erzielt Lasso kadenzielle *varietas* durch Differenzierung von Kadenzrang, -stufe und -typus, Einlösung oder Sflugierung sowie Einzelstimmführung und Stimmenzahl. In ihrer Gesamtheit betrachtet gibt es sehr viele, nämlich 53 Varianten aller Kadenzformen. Am abwechslungsreichsten ist die Anlage der zahlreichen Grundkadenzen mit 36 Varianten, die *tenorizantes* prägen immerhin noch zehn, die *cantizantes* vier Varianten aus, wobei die Unterschiede stets vor allem in der Vor-Schluss-Gestaltung liegen. Ausgehend von der einfachen Grundform der Kadenz (z. B. am Ende von *Christus resurgens*) steigert sich die Komplexität über eine (etwa *Beati omnes*, Mensur 53–55) bis zu drei (Schluss von *Ego sum pauper*), ausnahmsweise sogar vier (*Ego dixi*, Mensur 23–26) konsonanten und/oder dissonanten Synkopen vor der *syncopatio* der Diskantklausel sowie gegebenenfalls einer zusätzlicher Synkope auch vor der *penultima* der Tenorklausel (Schluss von *Ecce, sic benedicetur*) und eventuell augmentierter Bassklausel-*penultima* (Schluss von *Ego sum pauper*). 55 von 172 Kadenzen, also etwa 30 Prozent, gestaltet Lasso mit derartigen Synkopenketten als *Pleonasmen*.

Bei vollzogenen Kadenzen dominieren in den höheren Rangstufen Grundkadenzen, die *tertiariae* sind vorzugsweise schwach, mit Tenorklausel *in fundamento*. Bei den *Cadenze sfuggite* überwiegen (abgesehen von *peregrinae*) Grundkadenzen. Die Häufigkeit vollzogener Kadenzen entspricht der Wertigkeit der einzelnen Ränge, bei *Cadenze sfuggite* jedoch sind *secundariae* eineinhalb mal so häufig wie *primariae*. Im Unterschied zu den Bicinien wird bei circa 13 Prozent aller Kadenzen (22 von 172) die (ggf. sfuggierte) *ultima* mit einer Appendix zu einer anderen melodischen Skalenstufe weitergeführt – so auch in Mensur 4/5 der Beispielmotette *Ego sum pauper*. Schlusskadenzen gestaltet Lasso fast immer mit *primariae*. *Secundariae* sind als Schlüsse von Motetten-*partes* möglich, denn sie verweisen auf eine Fortsetzung wie im Notenbeispiel. Der Standardtypus mit authentischer Grundkadenz findet sich insgesamt achtzehn Mal, dabei auch die Beispielmotette *Ego sum pauper*. Zwei Trios enden tenorisierend, nämlich *Deus tu scis*

phrygisch imperfekt, und *Quia illic sederunt* sekundär. Fünf Sätze schließen (modern gesprochen plagal) mit Quartfall (z. B. *Sicut ablactatus est*), zwei Motetten klingen kunstvoll individualisiert gänzlich kadenzfrei aus (*Domine, non est exaltatum* und *Exaudi me*).

Sfuggierung von Stimmklauseln erfolgt auf vielfältige Weise. Bass- und Tenorklauseln werden annähernd gleich häufig sfuggiert, Diskantklauseln weniger als halb so oft, am seltensten die Altklausel einschließlich ihrer Varianten. Die melodische Flucht aus der Bass- und Tenorklausel inszeniert Lasso in etwa 50 Prozent der Fälle mittels Abbruch auf der *penultima*, nachfolgender *minima*- oder seltener *semibrevis*-Pause und anschließendem Neueinsatz auf der Sexte über der Bassklausel-*ultima* bzw. der Terz oder seltener der Sexte der Tenorklausel-*ultima*. Dieselben Tonstufen werden bei Sfuggierung in direkter Weiterführung ohne Pause bevorzugt angesteuert (vgl. Abb. 1, M. 10). Die Diskantklausel wendet Lasso gelegentlich zur Terz. Etwa 25 Prozent der Stimmklauseln insgesamt, bei Diskant- und Altklausel deutlich mehr als die Hälfte, gehören zum zweiten wichtigen Typus der *Cadenze sfuggite*, gekennzeichnet durch textliche Überlagerung bzw. Neubeginn vor Abschluss der melodischen Formeln. Darüber hinaus gibt es Simultankombinationen mehrerer sfuggierter Stimmklauseln sowie von melodischer und textlicher Kadenzflucht. Weitaus am häufigsten ist jedoch die *Cadenza sfuggita* mit zwei normgerecht klausulierenden Stimmen plus einer sfuggierenden bzw. textlich überlagernden Stimme (vgl. Abb. 1, M. 6).

Im *exordium* imitieren die *Riposten* normgerecht mit den modalen Gerüsttönen, weit überwiegend im Oktav- oder Quintabstand, selten in Quart- oder Primdistanz. Die zweite Exordialimitation weist in Abhängigkeit vom Stimmenverhältnis zwischen *Proposta* und *Riposta secunda* gelegentlich auch weitere Abstände als die Oktave auf, nämlich Un- oder Duodezimdistanzen und einmal die Doppeloktave. Zeitlich betrachtet folgt die erste Imitation relativ rasch auf den Beginn der *Proposta*, frühestens nach einer, spätestens nach sechs, meist nach zwei oder vier *minimae* (so auch am Beginn des Beispiels *Ego sum pauper*), also nicht mehr als eineinhalb Mensuren später. Die zweite Imitation setzt zeitlich recht variabel ein, zwischen vier und 24 *minimae*, also eine bis sechs Mensuren nach Anfang der *Proposta*, bevorzugt nach acht oder zwölf *minimae* (zwei oder drei Mensuren) und somit nach der doppelten oder dreifachen Distanz wie die erste Imitation.

In sechs Motettentrios imitiert Lasso lediglich einen Teil des Initialsoggettos (Kopfmotiv oder Fortspinnung), zum Beispiel in *Ecce, sic benedicetur* und *Exaudi Deus orationem*. Inverse Imitationen der ersten *Riposta* finden sich in zwei Tricinien (darunter *Deus tu scis*). Die später für die barocke Fuge bedeutsame Technik der tonalen (bzw. modalen) Beantwortung gibt es dreimal (z. B. in *Laetatus sum*). Die Häufigkeit der Einsatzfolgen im *exordium* der 27 Motettensätze ist nachfolgend aufgeführt:

Tab. 3: Häufigkeit der Einsatzfolgen

	<i>Proposta</i>	<i>Riposta 1</i>	<i>Riposta 2</i>
Cantus	8	19	
Tenor	15	8	4
Bassus	4		23

In etwa 55 Prozent der Tricinien beginnt der Tenor, in ca. 30 Prozent der Cantus und nur in etwa 15 Prozent der Bassus. Der Cantus übernimmt zwei Drittel der ersten *Riposten*, den Rest der Tenor. Die zuletzt einsetzende Stimme ist in 85 Prozent der Fälle der Bassus, ansonsten der Tenor. Der Bassus fungiert nie als *Riposta prima*, der Cantus nie als *Riposta secunda*.

Die Imitationsintervalle im Binnenverlauf der Motetten folgen dem Grundprinzip der *varietas*. Außer den Standardrelationen Prime, Oktave, Quinte und Quarte lassen sich häufig Terzen und Sexten nachweisen, gelegentlich, insbesondere bei vielfachen Einsätzen eines Soggettos, Septimen (z. B. *Beati omnes*, M. 43/44) und Sekunden (etwa *Contristatus sum*, M. 16) bzw. Nonen (u. a. *Ave Regina*, M. 24), selten sogar der Tritonus (z. B. *Exaudi Deus orationem*, M. 16/19).

Zu den satztechnischen Charakteristika gehört der Simultan-Einsatz zweier Stimmen im *Canon sine pausis* mit Dezime, Sexte oder Terz und die anschließende modellhafte Weiterführung im *gymel*: Entweder Tenor und Cantus (z. B. *Sancta et immaculata Virginitas*, M. 53 ff.) beziehungsweise Bassus und Tenor in Sexten- oder Terzenparaphonie (etwa *Deus tu scis*, M. 7/9 und *Ego sum pauper*, Abb. 1, M. 31) oder die Außenstimmen in Dezimenparallelen (z. B. *Haec quae ter triplici cecinerunt*, M. 45 ff. sowie *Ego sum pauper*, Abb. 1, M. 3/4), gelegentlich räumlich geweitet zur zweistimmigen Mixtur im Doppeloktavabstand plus Terz (etwa *Diligam te*, M. 24f.). Der Dezimensatz der Außenstimmen mit zusätzlichem freien Kontrapunkt kann als Grundmodell improvisierter wie komponierter Dreistimmigkeit betrachtet werden.

Die Anzahl der Einsätze pro Soggetto schwankt zwischen zwei und 27 Einsatzzahlen; über zehn finden sich nur gelegentlich und betreffen in der Regel die Schluss-Soggetti im Sinne einer affirmativen Hervorhebung (z. B. Abb. 1, *Ego sum pauper* sowie *Christus resurgens*). Insgesamt gibt es weit überwiegend mehr Einsätze als die Stimmenzahl beträgt, doch zeigt die Analyse der einzelnen Zahlenwerte, dass Lasso meistens drei Einsätze komponiert, so dass das betreffende Soggetto einmal in jeder Stimme erklingt.

Die Ausdehnung der Abschnitte mit einem Soggetto beträgt zwischen zwei und $2\frac{3}{4}$ Mensuren, mehrheitlich über drei und unter zehn Mensuren. Umfänglichere Abschnitte bildet Lasso gewöhnlich mit Exordial- und Final- (*Ego sum resurrectio*) oder bisweilen vorletzten Soggetti (*Laudabo nomen Dei*). In *Justus es, Domine* umfasst der Formteil mit dem Schluss-Soggetto die Hälfte der gesamten Motette ($16\frac{3}{4}$ von 34 Mensuren), in *Cantate Domino et benedicite* etwa ein Drittel ($15\frac{3}{4}$ von 47 Mensuren). Typisch sind weit ausgreifende Schlusssteigerungen wie im Beispiel *Ego sum pauper*.

Als Mittel klangfarblicher Kontrastbildung verwendet Lasso häufig die Reduktion der Drei- zur Zweistimmigkeit, etwa am Beginn von *Cantate Domino* sowie in *Ego sum pauper* (Abb. 1, M. 7, 14, 20/21). Bicinientechnik wechselnder Stimmenpaare findet sich auch im Mittelteil von *Beati omnes, qui timent* (M. 29–38), und im Trio *Contristatus sum* pausiert abgesehen vom *exordium* fast durchgängig wechselweise kurzzeitig je eine der beiden Außenstimmen.

Sehr häufig werden die bereits erwähnten Sextenparallelen durch rhythmische Verschiebung der beiden Stimmen gegeneinander zu 5-6- oder 6-5-*Consecutiven* als Satz Kern erweitert (Abb. 1, *Ego sum pauper*, M. 24ff.). Gelegentlich führt Lasso sogar alle drei Stimmen parallel, seltener als *Fauxbourdon*, öfters als dreistimmige 5-6- oder 6-5-*Consecutive*, so am Schluss der Beispielmotette *Ego sum pauper* und, besonders eindrucksvoll, in der Motette *Sancta et immaculata Virginitas*, Mensur 19–21. Das kurze Trio *Domine, Deus meus* enthält beim Textwort *persequentibus* (M. 28–30) eine 5-6-*Consecutive* als musikalisch-rhetorische Figur, die die Stereotypie des Verfolgens zum Ausdruck bringt, ganz ähnlich wie der erste komponierte *Fauxbourdon*-Satz in der *Communio* von Guillaume Dufays *Missa Sancti Iacobi*.

Auf der *antepenultima*-Position der Kadenz stehen nicht selten Quintsext-Klänge. Dabei wird das Gerüst aus Diskantklausel plus *syncopatio* und

Tenorklausel durch eine Bassklausel mit zur Bewegung 4-5 diminuierter *penultima* ergänzt. Die Form der Kadenzbildung mit reiner Quinte und großer Sexte über dem Basston (in der Terminologie der Stufenlehre II⁵) findet sich lediglich im Binnenverlauf (z. B. *Ego sum resurrectio*, M. 45, 55). Am Motettenende erscheint sie nur mit folgendem Quartfall-*supplementum*, vermutlich weil die Diminution der Bassklausel an dieser exponierten Position als nicht normgerecht schlussfähig galt (vgl. *Sicut ablactatus est*, M. 61). Nur etwa halb so häufig wie die vorgenannte Konstellation und ausschließlich in weiter Lage lässt sich die *syncopatio* mit reiner Quinte und kleiner Sexte über dem Basston (IV⁶ gemäß Stufentheorie) nachweisen. Bewegt sich der Bass, folgt ein grundstelliger verminderter Dreiklang in weiter Lage (etwa *Propter fratres meos*, M. 36), wird der Bass liegetonartig repetiert, schließt sich ein Quartsext-Klang mit *Quarta consonans* an, ein typisches Phänomen für vorletzte *syncopationes*, auch am Motettenende (vgl. Abb. 1, M. 41).

Generell verwendet Lasso in den Motettentrios oft Satzmodelle mit primärer Quarte, so die *Quarta consonans* in originalen Werten über augmentierter Bassklausel-*penultima* (etwa *Ave Regina coelorum*, M. 37, 62) und hälftig diminuiert (z. B. *Haec quae ter triplici*, M. 44). Zahlreiche Trios enthalten den (in moderner Terminologie) Quartsext-Vorhalt (Abb. 1, *Ego sum pauper*, M. 31 ff. – dort auch ein Quartsext-Vorhalt mit übermäßiger Quarte – und *Ave Regina coelorum*, M. 11, 28, 29, 56, 59).

Nur relativ selten kommen dagegen *Cambiatae* vor, insgesamt lediglich dreimal im gesamten Zyklus (u. a. *Ave Regina coelorum*, M. 59/60, mit verminderter Quinte).

Die Klangstrukturen in den Motettentrios sind polymorphe Intervallsummen, primär aus der Stimmführungslinearität begründet. Ganz eindeutig dominieren auf jeder mensuralen Position Terzquint-Klänge (modern formuliert: vollständige Dreiklänge). Ob in einem Trio Dur oder Moll überwiegt, hängt vom jeweiligen Modus und dem auf der Finalis gerichteten, häufig vorkommenden Grundklang ab, doch finden sich generell ungefähr ein Drittel weniger Moll- als Dur-Akkorde. Terzsext-Klänge unterliegen Stimmführungsbeschränkungen¹¹ und sind deutlich seltener als (modern gesprochen) Dreiklanggrundstellungen, zu denen sie im Verhältnis 1:3 stehen. Dur-Sext-Akkorde kommen mehr als doppelt so oft vor

¹¹ Vgl. Daniel 2002, 466.

wie Moll-Sext-Akkorde, obwohl eventuell zu erwarten gewesen wäre, dass der Moll-Sext-Akkord (mit Großerzbasis) gegenüber dem Dur-Sext-Akkord (mit Kleinterzbasis) bevorzugt würde. Gelegentlich bilden alterierte Mi-Stufen das Fundament duraler Terzsext-Klänge (vgl. Abb. 1, M. 20). Der Terzsext-Klang mit sekundärem Tritonus, in moderner Terminologie: der Sext-Akkord des verminderten Dreiklangs, erscheint ausschließlich als Leichtzeitphänomen in weiter Lage bei Klauselmelodik (z. B. *Ego dixi, Domine*, M. 28, 33, 38). Der seltene grundstellige verminderte Dreiklang ergibt sich vorwiegend transitorisch, auf *levatio* und in weiter Lage, doch wird mitunter die Dezime im Cantus sprungweise abwärts weitergeführt (vgl. *Exaudi Deus orationem*, M. 20, 35).

Im Verhältnis zu Vollklängen machen Intervallklänge mit Verdopplung oder Oktavierung einzelner Konsonanzen quantitativ nur knapp 25 Prozent aus. Sie stehen etwa doppelt so oft auf Leicht- als auf Schwerzeit. Lediglich ein Zehntel aller Intervallklänge enthält ausschließlich vollkommene Konsonanzen. So spiegelt auch die Dreistimmigkeit mit Vollklängen und Integration imperfekter Konsonanzen das Klangideal der Zeit wider. Intervallklänge gibt es in beinahe allen möglichen Konstellationen. Doch finden sich viele Erscheinungsformen nur in geringer Zahl; sie ergeben sich dann als typische Stimmführungsprodukte aus dem jeweiligen Zusammenhang. Am häufigsten sind nachweisbar Klänge mit Oktave und Dezime sowie mit Terz und Dezime, schon deutlich seltener solche mit Terz und Oktave. Genau wie bei den Vollklängen überwiegen auch bei den Intervallklängen diejenigen mit weitem Abstand mindestens der Außenstimmen, wenn nicht aller drei Stimmen. Allerdings spielt bei den Vollklängen auch die (modern ausgedrückt) enge Lage von Grundstellungen und Sext-Akkorden eine wichtige Rolle, plausibel aufgrund der linearen Erfordernisse selbstständiger Stimmführung mit Seiten- und Gegenbewegung. Die vorherrschend weiten Abstände erklären sich aus den Ambitüs der Stimmenkonstellation Cantus, Tenor, Bassus. Der übliche Außenstimmenabstand ist die Dezime, doch sind stellenweise wesentlich weitere Distanzen feststellbar, mitunter Doppeloktave plus Terz zwischen Bassus und Cantus (etwa *Diligam te*, M. 41–45). Maximaldistanzen sind Doppeloktave plus Quinte (z. B. *Diligam te*, M. 52) oder Doppeloktave plus Sexte (*Laetatus sum*, M. 24). Nicht nur im Verlauf der Motetten, sondern auch am Schluss komponiert Lasso nicht selten weite Spreizungen, so in *Ego sum pauper*, Mensur 37/38.

Die Motettentrios enthalten insgesamt sechs Schlussklang-Varianten:

Tab. 4 : Schlussklang-Varianten¹²

Schlussklang (Intervalle über Finalis)	Anzahl der Schlüsse	Beispiel(e)
8, 15	10	<i>O Maria, clausus hortus</i>
1, 8	6	<i>Christus resurgens</i>
5, 10+	4 (2 + 2p)	<i>Domine, non est exaltatum Laudabo nomen Dei (p)</i>
8, 10+	2 (1 + 1p)	<i>Justus es, Domine Deus tu scis (p)</i>
1, 15	2	<i>Jerusalem, quae aedificatur</i>
8, 17+	3 (2 + 1p)	<i>Quia illic sederunt Diligam te (p)</i>

Die normentsprechenden perfekten Grundkadenzen machen genau zwei Drittel der Schlüsse aus (18 von 27). Schlussklänge mit Dezimen oder deren Oberoktavierung resultieren aus tenorisierenden Wendungen (z. B. *Quia illic sederunt*), gegebenenfalls auch solchen in *mi* (*Deus tu scis*), sowie plagalen (z. B. *Diligam te*) oder klauselfreien Progressionen (z. B. *Domine, non est exaltatum*). Die Dezimen sind entweder leitereigen oder picardisch verdurt.

Ein besonderes Charakteristikum von Lassos Werken, darunter die Motettentrios, sind rhetorisch-semantische Implikationen. Der Affektgehalt des Textes oder einzelner Wörter wird vielfach bildhaft mit später standardisierten *figurae*,¹³ musikalisch zum Ausdruck gebracht. So zeigen sich auch die Unterschiede zu Palestrina, dem zweiten *classicus auctor* dieser Komponistengeneration: Palestrina hat keine pädagogischen Werke geschrieben und überhaupt nur wenige dreistimmige Sätze komponiert. Entsprechend einer Ästhetik der Mäßigung ist seine Musik gleichsam abstrahiert vom Text, pejorativ formuliert ohne Expressivität und von angepasster Glätte. Lasso dagegen deutet in den Motettentrios durchschnittlich jedes zweite dazu geeignete Wort musikalisch aus.¹⁴ Abgesehen von der *Hypotyposis* verwendet er dazu häufig *Palillogia* und *Climax*. Insbesondere beim Final-Soggetto sind *redicta* übliche und zugleich affirmative Gestaltungsmittel, die auch der Affirmation dienen.

¹² p = picardische Verdurung.

¹³ Burmeister 1606.

¹⁴ Vgl. Leuchtmann 1972, 5.

Das im Notenbeispiel wiedergegebene Trio *Ego sum pauper* (Ps. 69, V. 30) ist *prima pars* einer zweiteiligen Motette und steht in e-Phrygisch. Nur die Schlusskadenz der *secunda pars*, betitelt *Laudabo nomen Dei*, hat primären Rang. Die sechs Kadenzen der *prima pars* sind *tertiariae* oder *secundariae*, doch ist die durch das Überwiegen von *Clausulae in la* gegebene modale Polyvalenz zwischen Aeolisch, Dorisch mit *Confinalis La* und den phrygischen Tönen charakteristisch für das Mi-fundierte Moduspaar.¹⁵ Darüber hinaus prägt die Initiale deutlich die phrygische Halbtonwendung aus. Die Moduswahl gründet semantisch in der einleitenden, neunmal wiederholten Elendsklage des unschuldig verfolgten Beters, die musikalisch abgesetzt durch die Kadenz Mensur 13 erst zu Heilsgewissheit, später in der *secunda pars* zu Lob und Dank umschlägt. Lasso intensiviert den anfänglichen Leidensruf durch die absteigende *Climax* des Cantus (Einsatztöne *a'*, *g'*, *f'*) und die *Palillogia* des Bassus (dreimaliger Soggetto-Veginn auf *a*). Die gleiche *figura* bezogen auf Soggetto 2 (*salus tua, Deus*) im Bassus (M. 14 ff.) und Tenor (dreimaliger Einsatzton *c'*, M. 15 ff.), beschwört sozusagen den inhaltlichen Kontrast. Die tröstliche Geborgenheit in Gott findet ihr klingendes Pendant in der Sicherheit eines satztechnisch bewährten Kontrapunktmodells: 19¼ Mensuren lang (fast die Hälfte der Teilmotette), insgesamt 27mal, erklingt das kurze Schluss-Soggetto *suscepit me* (M. 23 ff.) im Rahmen einer absteigenden 5-6-*Consecutive*, in wechselnden Stimmenkombinationen und Lagen, ohne Pause und ohne kadenzielle Zäsur, in dichter Folge, teils sich überlagernd bis zum *Canon sine pausis* (Cantus-Tenor, M. 32 f.), ausschließlich in »weißen Notenwerten« (*breves* und *minimae*): ein beeindruckendes *exemplum* figurlicher Verwendung des tradierten mehrstimmigen Skalenmodells als *Congeries* im Werk Lassos. Die zahlreichen *redicta* des Soggettos enthalten in allen drei Stimmen *Climax* und *Palillogia*.

Abschließend einige Bemerkungen zur Unterrichtsmethodik im Hochschulbereich: Voraussetzung der historisch und/oder modular einzuordnenden etwa halbsemestrigen Unterrichtseinheit *Dreistimmiger Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts im Stil der Motettentrios Orlando di Lassos* ist die erfolgreiche Absolvierung eines einsemestrigen Lehrgangs *Zweistimmiger Kontrapunkt im Stil Orlando di Lassos*. Der Vorteil dieses didaktisch-methodischen Ansatzes liegt darin, dass die Studierenden keine musikfernen Etüden in der

¹⁵ Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 82.

überkommenen Gattungslehre anfertigen müssen, sondern sich sofort *medias in res* befinden und mit oder an Originalkompositionen zeit- oder personentypische Stilkopien ausführen. Folgende Arbeitsschritte haben sich im Hochschulunterricht mit Kleingruppen bewährt:

- 1.) Analyse einer Motette im Hinblick auf die wesentlichen erwähnten Aspekte,
- 2.) Spiel der wichtigsten Kadenzformen am Klavier, einschließlich Transposition in moderne Transpositionsebenen,
- 3.) schriftliche Komplettierung einer Lasso-Motette nach vorgegebenem unvollständigem Notentext mit abschnittsweise ein oder zwei fehlenden Stimmen, deren Textierung aber beibehalten wird,
- 4.) selbstständige Ausarbeitung eines Motettentrios nach Vorgabe eines von Lasso ebenfalls als Motettentrio vertonten Textes, anschließend Vergleich der Lösungen und
- 5.) selbstständige Ausarbeitung eines Motettentrios nach Vorgabe eines nicht von Lasso als Motettentrio vertonten Textes, anschließend Diskussion der Lösungen.

Literatur

- Boetticher, Wolfgang (1958), *Orlando di Lasso und seine Zeit* Bd. 1, Kassel u.a: Bärenreiter.
- Bossuyt, Ignace (2003), »Lassus«, in: Finscher, Ludwig (Hg.), *MGG* Bd. 10, 2. Aufl. Kassel u.a: Bärenreiter, Sp. 1244–1251 und 1292–1306.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, hg. von Rainer Bayreuther, Laaber; Laaber 2004.
- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt*, 2. Aufl. Köln: Dohr.
- Gárdonyi, Zsolt/Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl. Wolfenbüttel: Mösseler.
- Leuchtmann, Horst (1972), *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Reprint d. Ausg. 1959 Baden-Baden: Koerner.
- /Bernhold Schmid (2001) *Orlando di Lasso*, 3 Bde., Kassel u.a: Bärenreiter.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek u. a.

Quellen

- Haberl, Franz Xaver/Adolf Sandberger (Hg.) (1894–1927), *Orlando di Lasso, Sämtliche [sic] Werke* (= GA), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Leuchtmann, Horst/Bernhold Schmid (Hg.) (1968–2003), *Orlando di Lasso, Sämtliche [sic] Werke*, hg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Leipzig 1894–1927, zweite, nach den Quellen revidierte Aufl. (= GA 2), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Konstanze Franke und David Mesquita

Von der Improvisation zum Tonsatz – ein Unterrichtsversuch zum 20. Jahrhundert

I

»Ich habe das ausgefüllt«, war der Kommentar eines Studenten, der mit seinen Hausaufgaben in den Theorieunterricht kam; dabei handelte es sich jedoch nicht um einen Lückentext oder ein Kreuzworträtsel, sondern um die Stilkopie eines Bachchorals.

Die Äußerung veranlasste uns dazu, zu überdenken, welche Funktion der traditionelle Tonsatz im Theorieunterricht einnimmt und was beim Anfertigen von Stilkopien gelernt werden soll und tatsächlich gelernt wird. Dazu befragten wir zunächst Studierende und ehemalige Studierende. Zu hören bekamen wir vor allem Kritik: Der Tonsatz sei mehr eine »mathematische« Aufgabe, wobei es vor allem darauf ankomme, möglichst wenig Fehler zu machen; das komplizierte Regelwerk schaffe dabei erhebliche Hemmungen. Einige Studierende gaben zu, vor allem auswendig gelernte Regeln zu beachten, sich aber meist nicht vorstellen zu können, wie das, was sie geschrieben haben, eigentlich klingt. Hinzu komme das Gefühl, an den nachgeahmten Stil sowieso nie heranzureichen. Ein Student bemerkte treffend: »Du kannst eigentlich nur verlieren!« Kritisiert wurde weiterhin das Übergewicht des akkordischen Denkens, das sich auch auf die Analyse auswirke, bei der allzu oft über die Etikettierung verschiedener Akkorde nicht hinausgegangen worden war.

Darüber hinaus wurde in der Diskussion festgestellt, dass sich der Tonsatzunterricht der Befragten fast ausschließlich mit barocker Musik auseinandersetzte, was in gewisser Weise ein Paradoxon darstellt: Sie befassten sich mit einer Musik, zu deren Entstehungszeit Improvisation und schöpferischer Umgang mit der zeitgenössischen Musik eine Selbstverständlichkeit war; waren dagegen selbst hauptsächlich mit der Reproduktion älterer Musik beschäftigt. Die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts bleibt vielen Musikern fremd; Übungen zur neueren Musik werden an den Hochschulen oft erst für höhere Semester angeboten und beschränken sich mitunter auf Satztechniken, die selbst schon historisch sind (z.B. die Dodekaphonie).

Die Fülle an Kritikpunkten, die wir im Gespräch mit den Musikstudierenden und -studierten zu hören bekamen, zeigt, dass die Ziele, die deren

grundständiger Tonsatzunterricht verfolgt hatte, sehr einseitig waren: Alles, was zeitlich über Bach hinausgegangen wäre, war ausgeklammert worden; es überwog der vierstimmige Akkordsatz; gearbeitet wurde stets mit einer vorgegebenen Form, die dann »auszufüllen« war; Probieren und Experimentieren hatten meist keinen Platz im Unterricht, da durch trockene Übungen auf dem Papier die Klangvorstellungen geschult werden sollten; der Schwerpunkt lag auf dem Nachahmen, das im Unterricht leider häufig auf das Beachten von Regeln und Verboten reduziert worden war.

II

»Man sieht die Höhe, die der Künstler erreicht hat, nicht lebhafter, als wenn man versucht, ihm einige Stufen nachzuklettern.«¹ Diese Aussage von Goethe drückt das vorrangige Ziel des traditionellen Tonsatzunterrichts treffend aus. Man kann sicherlich durch »Nachklettern« die Höhe der Kunst nachvollziehen lernen, und das ist zweifellos eine sehr wichtige Aufgabe der Musiktheorie; das Nachahmen geht aber, wie auch die Erfahrungsberichte der Studierenden zeigen, an der schöpferischen Seite der Musik weitgehend vorbei. Aus diesem Grund haben wir einen anderen, ergänzenden Zugang zum Tonsatz entwickelt, der von der Improvisation ausgeht. Damit verfolgen wir eine ganz elementare Absicht: sinnliche Erfahrungen sollen im Mittelpunkt stehen.

Einem auf Harmonie und Kontrapunkt fixierten Tonsatzunterricht möchten wir ein Konzept entgegensetzen, das von der Musik der Moderne ausgeht, bei der Rhythmus, Form oder Dynamik mindestens so relevant wie die Tonhöhen sind. Dadurch erweitert sich der Horizont; der Tonsatz wird mit anderen Bereichen der Musiktheorie (Formenlehre, Analyse, Gehörbildung) vernetzt.

Ein universelles Vorbild, wie es J.S. Bach für die Stilistik des barocken Kontrapunktes ist, gibt es im 20. Jahrhundert nicht, da jeder Komponist seine eigene Satztechnik entwickelte; solche »Stilvorlagen« sind in unserem Konzept auch gar nicht gefragt. Natürlich ziehen auch wir Beispiele heran: Diese sollen aber eher als Anregung denn als Vorbild dienen. Von den unzähligen Möglichkeiten, die die Musik des 20. Jahrhunderts bietet, werden wir uns in diesem Rahmen auf Béla Bartóks *Mikrokosmos* konzentrieren, da sich der Komponist hier durch seine pädagogische Intention – nämlich für Klavier-

¹ An Ferdinand Kobell, 05.02.1781, zitiert nach Kaiser 2002, 7.

anfänger zu schreiben – selbst gewisse Beschränkungen auferlegt. Dadurch ergeben sich einfache und übersichtliche Strukturen, die durch begrenztes Material und die Thematisierung einzelner kompositorischer Probleme auf engem Raum bedingt sind. Die Stücke sind also als Ausgangspunkte für Improvisationsübungen und eigene Kompositionsversuche sehr gut geeignet.

III

Während einzelner Lehrveranstaltungen und im Rahmen eines Workshops mit fortgeschrittenen Studierenden haben wir einige unserer Ideen umgesetzt. Eine Unterrichtseinheit, angeregt durch Bartóks Klavierstück Nr. 83 aus *Mikrokosmos*, möchten wir hier genauer vorstellen:

Abb. 1: Béla Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 83

Risoluto e pesante, $\text{♩} = 108$

The musical score for Béla Bartók's Mikrokosmos, No. 83, is presented in four systems. Each system consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Risoluto e pesante' with a quarter note equal to 108 beats. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first system includes markings for 'marc.' (marcato) and 'f'. The second system also includes 'marc.'. The third system includes 'poco allarg.' (poco allargando). The piece concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a final chord. The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

Nach dem Anhören folgte eine kurze Analyse: Das Stück beinhaltet zwei Klangebenen,² die sich abwechseln: eine akkordisch und eher unkonturiert, die andere melodisch und prägnanter; die Formidee ist ein Verdichtungs-vorgang zum Schluss hin.

² Weitere Beispiele mit zwei Klangebenen: Nrn. 40, 66, 69, 70, 76, 83, 97, 107, 113, 148.

An die Analyse schloss sich eine Improvisationsübung für zwei Spieler am Klavier an, die an das Bartók-Stück anknüpfte. Die Aufgabenstellung war folgende: Ein Spieler sollte sich einen Klang aussuchen, war also für die Akkordebene verantwortlich, der andere Spieler einen Pentachord für die melodische Ebene – dabei durfte erst einmal ausprobiert werden, was klanglich interessant ist. Zunächst sollten die Spieler regelmäßig in ein- oder zweitaktigem Abstand abwechseln, sich dann gegenseitig überlagern und probieren, aufeinander einzugehen. Anschließend wurde mit verschiedenen formalen Abläufen experimentiert.

Nach diesen Übungen, die mehrheitlich mit großer Begeisterung und Kreativität ausgeführt wurden, sollten die Studierenden eigene kleine Stücke schreiben, in denen sie in irgendeiner Weise mit der Kompositionsidee »zwei Klangebenen« arbeiteten. Bartók war ausdrücklich nur Anregung, es sollte nicht unbedingt eine Stilkopie entstehen. Anstatt einen bestimmten Formverlauf auszufüllen und sich gewissermaßen von Klang zu Klang zu hangeln, waren die Studierenden bei dieser Aufgabenstellung gezwungen, sich von Anfang an mit der Form auseinander zu setzen. Am Ende der Unterrichtseinheit stand der Austausch über die entstandenen Kompositionen. Eine Korrektur im Sinne von richtig oder falsch war hier nicht nur sehr schwer, sondern auch unerwünscht. Vielmehr wurde über die Sätze diskutiert: Wie wirkt die Musik? Warum? Welche formale Idee steckt hinter dem jeweiligen Stück? Welche gestalterischen Mittel werden eingesetzt? Was könnte man auch anders machen? Was fehlt vielleicht (z. B. Anweisungen fürs Pedal, Tempoangaben)? Einige der Studierenden überarbeiteten ihr Stück anschließend noch einmal.

Abb. 2: Zwei Tonsätze von Studierenden

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff has a melody in the right hand and a pentachord accompaniment in the left hand. The bottom staff has a melody in the right hand and a pentachord accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings: 'dim.' in the first exercise, and 'pp', 'cresc.', and 'fff' in the second exercise.

IV

Nachdem wir eine Unterrichtseinheit exemplarisch vorgestellt haben, möchten wir nun im Folgenden weitere mögliche Inhalte skizzieren, zu denen die Stücke aus dem *Mikrokosmos* wunderbare Anregungen bieten. Es handelt sich nicht um eine feste Reihenfolge, sondern um bestimmte Aspekte, die in Improvisations- und Tonsatzübungen thematisiert werden können.

*Imitation*³

Die Disziplin »Kontrapunkt« ruft die Vorstellung von Komplexität und von einer Fülle von Regeln und Verboten hervor. Aber im 16. Jahrhundert war es eher üblich, Gehör und kontrapunktische Fähigkeiten durch die Improvisation von Kanons zu schulen.⁴ Um eine solche Spontaneität für den Tonsatz wieder zu gewinnen, haben wir im Unterricht Aufgaben mit Imitationen für zwei Spieler oder Sänger folgendermaßen strukturiert:

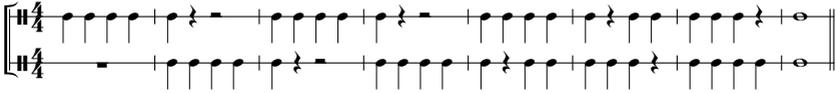
1. Kanon im Einklang: Die Spieler beschränken sich auf einen Pentachord und wechseln sich taktweise ab. Nach und nach kann die Aufgabenstellung durch Erweiterung des Tonraums und zunehmende Überlagerung der beiden Stimmen erweitert werden.

³ Beispiele für Imitationen in der Oktave im *Mikrokosmos*: Nrn. 23, 25, 36; in anderen Intervallen: Nrn. 22, 26, 30, 51, 60, 71, 122, 123; polytonal/polymodal: Nrn. 29, 64, 109, 150; variierende Kanonabstände: Nrn. 28, 31, 35, 37, 39, 57, 58.

⁴ Vgl. Sancta María 1565, 64–69.

2. Nach einem vorgegebenen Ablauf, zum Beispiel einem Rhythmus:

Abb. 3: vorgegebener Ablauf



3. Imitationen in verschiedenen Tönen und Modi, auch in der Umkehrung – Probieren möglichst vieler Kombinationen:⁵

Abb. 4: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 29



Solche Improvisationsübungen dienen als Ausgangspunkte für Kompositionsversuche, bei denen auch weitere kontrapunktische Verfahren wie Mutation, Augmentation oder Krebs angewendet werden können.

Intervalle⁶

In zahlreichen Kompositionen aus Bartóks *Mikrokosmos* spielen bestimmte Intervalle eine herausragende Rolle. Diese Stücke können daher auch für die Gehörbildung sehr nützlich sein, da sich beim Hören die klanglichen Eigenarten der Intervalle einprägen. Wie folgendes Beispiel zeigt, lässt sich auch der Begriff der realen Mixtur in diesem Zusammenhang einführen:

Abb. 5: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 62



⁵ Hier kann die Imitation mit der Polytonalität in Zusammenhang gebracht werden. So wie sich in den Modellen der Renaissance ausschließlich Konsonanzen ergaben, kann man je nach Disposition und Auswahl des Tonvorrates ganz unterschiedliche Klanglichkeiten vorprogrammieren.

⁶ Beispiele für die kleine Sekunde und die große Septime: 63, 108, 110, 142; große Sekunde: 132; Terzen und Sexten: 62, 73, 80, 117, 129; Quarten und Quinten: 65, 120, 131; Tritonus: 101.

*Polytonalität/ Polymodalität*⁷

Abb. 6: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 59



Anhand von Anregungen dieser Art haben wir die Studierenden mit Tonvorräten experimentieren lassen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen:

Abb. 7: Tonsatz eines Studierenden



⁷ Beispiele: 50, 59, 64, 70 90, 99, 101, 103, 105, 109, 119, 141.

Abb. 9: Bartók, *Mikrokosmos*, Nr. 95

V

Unsere Konzentration auf Bartóks *Mikrokosmos* bedeutet natürlich nicht, dass nicht auch Stücke anderer Komponisten herangezogen werden können. Weitere Sammlungen, die Anregungen für Improvisations- und Tonsatzübungen enthalten, sind beispielsweise Hindemiths *Kleine Klaviermusik: Leichte Fünfstückchen* (1928/29), Strawinskis *Les Cinq Doigts* (1921) oder Prokofjews *Musiques d'enfants* (1935). Da der Schwierigkeitsgrad in der Regel nicht sehr hoch ist, können sie auch von Nicht-Pianisten gespielt und leicht erfasst werden. Sehr interessant ist aufgrund des experimentellen Umgangs mit beschränkten Tonvorräten Ligetis *Musica Ricercata* (1953).

Uns ist bewusst, dass Unterrichtszeit knapp bemessen ist und der Vorschlag, noch mehr Inhalte zu vermitteln, vielen Lehrenden unrealistisch erscheinen muss. Warum aber sollen etwa kontrapunktische Prinzipien immer am Beispiel Bachs oder Palestrinas, warum die entwickelnde Variation stets in Bezug auf Brahms oder die Mixtur bei Debussy gezeigt werden? Auch mit Hilfe neuerer Musik lassen sich grundsätzliche musikalische Prinzipien aufzeigen und vermitteln.

Literatur

Kaiser, Ulrich (2002), *Der vierstimmige Satz*, Kassel: Bärenreiter.

Sancta María, Fray Thomás de (1565), *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565, Reprint Barcelona: CISC 2007.

Ariane Jeßulat

›Bach-Chorak – ästhetische Ansprüche und Grenzen des Tonsatzunterrichts

Die heute praktizierte Lehre vom vierstimmigen Choralsatz umfasst Ästhetik und Satzlehre des schlichten Generalbassliedes ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs. Allerdings zeigen sich schon in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* Probleme, die entstehen können, wenn versucht wird, den Zugang zum Bachchoral in einer Art *telos* des Cantionalsatzes oder des Generalbass-Liedes zu sehen¹.

Für den Anfangsunterricht liegt ein engmaschiges Regelwerk vor, das die Studierenden befähigt, einfache Kirchenlieder im Generalbass-Stil zu harmonisieren. Unter den ausreichend konkreten ästhetischen Vorgaben eines in äußerster Ökonomie durchgesetzten Varietas-Prinzips ist die Anfertigung eines solchen Satzes konstruktiv und kreativ anspruchsvoll, auch wenn das historische Vorbild nur unscharf als ›Generalbasslied‹ zu beschreiben ist. Das ausgewogene Verhältnis zwischen satztechnischer Richtigkeit, Ökonomie und *varietas* ist jedoch in dem Moment nicht mehr haltbar, wenn das Stilvorbild tatsächlich in Bachs Choralsätzen gesucht wird, denn die Grundlagen des schlichten Kirchengesangs führen selbstverständlich nicht automatisch zu einem Verständnis des Bach-Chorals, dessen Einfachheit auch in den schlichteren Sätzen eine Illusion ist. Wobei es zudem abwegig ist, dass nur ein stilistisches Konzept allen vierstimmigen Choralbearbeitungen von Bach zugrundegelegen hat, wie der Umgang mit dem Schlagwort ›Bach-Chorak‹ unterstellt.

Für den Unterricht fortgeschrittener Studierender fehlt es an Grundlagen, wie ein korrekt und stimmig angefertigter Choralsatz ästhetisch zu bewerten ist, wann satztechnische Virtuosität das Niveau der Stilübung hebt, wann sie überflüssig ist. Die mehr oder weniger ausgesprochene Aufforderung, sich schlicht am ›Vorbild Bach‹ zu orientieren, überfordert auch die Lehrer: Hinweise und Regeln, die Bachs Sätze lediglich beschreiben oder statistische Erhebungen über die Häufigkeit satztechnischer Gegebenheiten grenzen zwar das Material ein, geben aber über

¹ Zur fehlerhaften Behandlung des Bachchorals im Zuge didaktischer Mechanik bei Kirnberger vgl. Poos 1995, 20ff.

den Außenstimmensatz hinaus kaum Orientierung über die Konstruktion des vierstimmigen Satzes². Dabei fehlt es zunächst eher an ästhetischer Orientierung als an handwerklichen Details: Das weiterhin gültige »Varietas-Prinzip« muss im Sinne einer »konstruktiven Vernunft« differenziert werden, wenn an die Stelle des schlichten Kirchengesangs der ästhetische Schein der Einfachheit tritt. Die bei Leibniz und Baumgarten formulierten Ideen der »praestablierten Harmonie«³ und der »verworrenen Vorstellung«⁴ können als Modelle für die Hypothese dienen, dass auch die einem Bachschen Kunstwerk zugrundeliegende *inventio* sich in der Verflechtung mehrerer Konstruktionsprinzipien abzeichnet. Während dieser Gedanke in die Bach-Analyse längst Eingang gefunden hat⁵, scheint der Satzlehre zwischen dem Regelwerk des *stylus simplex* und der direkten Auseinandersetzung mit Bach eine ästhetische und konstruktive Vermittlung zu fehlen. Das oft praktizierte didaktische Modell, einen Bach-Choral auf nur einen ›Gerüstsatz‹ zurückzuführen, ist dem Kunstwerk nicht adäquat. Ebenso kann der Weg der Stilkopie nicht über Diminution und Figurierung nur eines ›Gerüstsatzes‹ führen, denn zu einfach kann das Ergebnis beim nachvollziehenden Hören wieder in Gerüst und Ornamente zerlegt werden. Es gibt keine konstruktive ›Verflechtung‹, sie wird nur vorgetäuscht.

Einer differenzierten Harmonie- und Generalbasslehre müssen konkurrenzfähige Ordnungsprinzipien für die Stimmführung gegenübergestellt werden. Aus dem durchaus nicht konfliktfreien Zusammengehen übergeordneter Verhaltensmuster von Stimmen im vierstimmigen Satz und einem harmonischen Plan kann ein verbindlicher Entscheidungsspielraum entstehen, der poetische Verflechtungen zulässt und zudem eine musikalische Auseinandersetzung mit dem Text erlaubt, die den Textgedanken eher im Gefüge aller vier Stimmen formt als ihn nur in einer Stimme z. B. durch Chromatik oder lizenziöse Melodiefortschreitungen abzubilden.

Obwohl Bach selbst den Unterricht angeblich mit dem Außenstimmensatz begann, sollte man nicht daraus schließen, dass Bachs Choräle

² Das ist ein Mangel, den man der an aus Bachs Chorälen herausgeschnittenen Notenbeispielen durchaus reichen und akribischen Choral-Lehre von Thomas Daniel vorwerfen muss.

³ Vgl. Helferich 1992, 174ff.

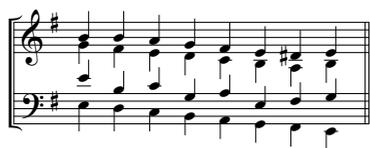
⁴ Baumgarten 1735, 16, §15.

⁵ Vgl. Poos 1995, Salzer/Schachter 1969, 245–305, Sachs 1980, 135–154.

grundsätzlich aus dem Kontrapunkt zwischen Sopran und Bass konzipiert sind. Das wird jedoch bisher in jeder Choral-Lehre fast durchgängig vorausgesetzt. Ausnahmen sind etablierte Modelle wie der Dur-Moll-Parallelismus, der als Parallelismus der Oberstimmen verstanden wird⁶, und die Klauseln. Wendet man durchaus traditionelle Elemente der Kontrapunktausbildung auf die Analyse und Nachahmung von Chorälen im Bach-Stil an, so wird deutlich, dass der Bass viel seltener als angenommen die tragende Stimme der Konstruktion ist. In Überlagerung mit seiner Funktion als tragende Stimme der Generalbass-Harmonik jedoch ergibt sich damit eine Doppelbödigkeit bereits in der Anlage, die wesentlich poetischer als ein lediglich diminuerter Fundamentbass ist.

Die Ausführungen am Notentext beginnen mit Varianten des Fauxbourdon-Satzes, dessen Stimmführungsmechanik bekanntermaßen in Konkurrenz zur Kadenzlogik steht:

Abb. 1: Fauxbourdon-Satz



Der schlichte Fauxbourdonsatz, wie ihn Bach in den bei Johann Peter Kellner dokumentierten *Anleitungen zum Enquatre-Spiel*⁷ unterrichtet hat, verbindet die Parallelführung von drei Stimmen mit einer vierten Stimme im Tenor, die abwechselnd Basston und Akkordgrundton verdoppelt. Aus dieser Mechanik heraus ergibt sich in der hinzugefügten vierten Stimme ein vergleichsweise individuelles Quartmotiv.

Der Anfang der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 zeigt, wie Bach aus der in der Mechanik angelegten Individualität der Tenorstimme eine Dramatik zwischen den vier Stimmen entwickelt, die einerseits die Deklamation der Textzeile umsetzt, andererseits auf dem affektbetonten Wort *meine Freude* auch die anderen Stimmen erfasst: Der Tenor scheint sein Motiv zu übereilen und reißt den Alt mit, wobei sich auf dem verlängerten Basston *c* eine diminuierte Kadenz ergibt.

⁶ Zum Begriff vgl. Dahlhaus 1988, 92.

⁷ Spitta 1880, 942ff.

Abb. 2: J. S. Bach, *Jesu, meine Freude* BWV 227, T. 1f.

Je - su, mei - ne Freu - de,

Als weiteres Beispiel für ein auskomponiertes Rollenverhalten von Stimmen im vierstimmigen Satz soll eine dem Fauxbourdonsatz verwandte Generalbassfloskel dienen:

Abb. 3: Generalbassfloskel

6 6 6 8 7

Auch hier zeigt die Mechanik des Modells ein oberflächliches Stimmverhalten von drei gegen eins: Vom Cantus firmus abgeleitet sind die Sextparallelen des Basses und der Umkehrungskontrapunkt im Tenor, individuell ist die Liegestimme im Alt, die auf der Klauseldissonanz kulminiert.

Bachs Mittelstimmenführung im Choral der Kantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116 scheint der Mechanik von drei analogen Stimmen und einer Gegenstimme zuwiderzulaufen: Eher bilden die Mittelstimmen ein Paar, dessen Melodik den Sextenparallelismus der Außenstimmen kontrapunktiert. Diese in zwei Paaren verschachtelte Organisation des vierstimmigen Satzes liegt als Modell vielen Passagen zugrunde.

Abb. 4: Modell

durch den Geist dei - ner Gnad.

In Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*⁸ ist diese paarweise Organisation von Stimmen als Ableitung des doppelten Kontrapunkts der Oktave beschrieben, wobei ein nur aus Terzen, Sexten und Oktaven konstruiertes Stimmpaar zwei Begleitstimmen in imperfekten Konsonanzen zulässt.

Kirnberger⁹ präsentiert dasselbe Verfahren als Ableitung aus dem doppelten Kontrapunkt der Dezime und lehnt sich dabei an die schon bei Zarlino beschriebene Verfertigung von Bicinien mit hinzugefügter Stimme an.

Abb. 5: Satzmodell bei Kirnberger

Obwohl Kirnberger vom Außenstimmensatz ausgeht, der eine Tenor- und eine Altstimme im Dezimenabstand projiziert, kann sich das primäre Stimmpaar ebenso gut zwischen allen Nachbarstimmen befinden.

Dieses simple Verfahren, bei dem durch Beschränkung auf bestimmte Intervalle das Gerüst eines vierstimmigen Satzes zwischen einem beliebigen Stimmenpaar verankert werden kann, wird in den Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts¹⁰ mehrfach mit leichten Varianten beschrieben, in der Regel, um vierstimmige Passagen in Fugen vorzustrukturieren, in denen zwei obligate Stimmen miteinander kontrapunktiert werden. Z. B. werden Thema und erster Kontrapunkt der Fuge g-Moll aus dem zweiten

⁸ Marpurg 1753, 168ff.

⁹ Kirnberger 1776–1779, 88.

¹⁰ Bellermann 1862, 380ff. »Dennoch muß ein Komponist aber wissen, daß die Möglichkeit vorhanden ist, auf diese Weise einen zweistimmigen Satz in einen drei- und vierstimmigen zu verwandeln, damit er zur passenden Zeit eine, wenn auch nur wenig ausgedehnte Anwendung dieser Kunst machen kann. Und in der That haben gute Komponisten häufig am Schluß ihrer Doppelfugen die Themen in solchen Parallelgängen gegenübergestellt.« Vorgestellt wird das Verfahren auch bei Cherubini 1835, 90 und Fétis 1846, 10.

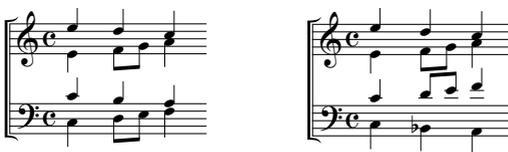
Band des *Wohltemperierten Klaviers* zur Kulmination gegen Ende der Fuge im *canon sine pausis* der Unter- und Oberterz verdichtet gegeneinander geführt. Der sich dabei ergebende Sept-Akkord bei Verwendung der Sexte bzw. Terz als Gerüstintervall ist in die Mechanik der Quintschrittsequenz eingebunden.

Abb. 6: J.S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier* II, Fuge g-Moll BWV 885, T. 9ff., T. 59ff.



Ausschließlich konsonant und daher zunächst unkomplizierter für die Anwendung im Choral ist ein Stimmenpaar aus Oktaven, Sexten, Terzen und theoretisch auch Primen zwischen Sopran und Alt, wobei die abgeleiteten Stimmen entweder in Dezimen oder Terzen nur in eine Richtung transponiert werden. In beiden Fällen entsteht ein vierstimmiger Satz mit ineinander verschachtelten Stimmpaaren, wobei im zweiten Beispiel die Mittelstimmen ein Paar gegen die Außenstimmen bilden.

Abb. 7: Verschachtelte Stimmpaare



Bei der Vielzahl der Organisationsmöglichkeiten des vierstimmigen Satzes, die in Bachs Choralsätzen zu beobachten sind, möchte ich mich hier auf diese Variante und ihre Kombinationsmöglichkeiten beschränken. Der ästhetische Anspruch der Bach'schen Sätze besteht nicht darin, dass er diese Modelle verwendet, sondern dass er sie mit anderen Konstruktionsprinzipien kombiniert, so dass die Mechanik nur dann spürbar wird, wenn es im Dienste der Textaussage steht. Die Verwendung nur eines einzigen ›Gerüstsatzes‹ ist tatsächlich selten.

Die erste Zeile des Schlusschorals *Du heilige Brunst* aus der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226a ist ein Beispiel für einen Entwurf aus Dezimenparallelen zwischen Sopran und Tenor sowie zwischen Alt und Bass.

Abb. 8a: J. S. Bach, *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226a, *Choral*, T. 1 ff.

Abb. 8b: Entwurf

Der Entwurf verdeutlicht, dass Bach wieder in einer 2+2 organisierten Vierstimmigkeit eine Stimme individuell geführt hat, in diesem Falle den Alt. Auch hier erwächst die Gestaltung aus den Mängeln der Mechanik: anstelle der für das kadenzharmonische Verständnis und die Zusammenklänge ungünstig gelegten Altstimme erklingt im Alt in Bachs Fassung eine initiale Klausel auf *B*. Der Entwurf zeigt aber auch einen zweiten Gerüstsatz, nämlich den Oktavkanon zwischen Sopran und Bass.

Abb. 8c: Oktavkanon

Mehrere kontrapunktische Konstruktionsprinzipien sind mit der harmonischen Anlage einer B-Dur-Kadenz verflochten. Die Organisation der vier Stimmen, die alle in ihrer *inventio* aus dem Cantus firmus abgeleitet sind, bildet traditionell durch den Kanon das Wort ›Heiligkeit‹ ab.

In die weiter oben beschriebene Variante des Fauxbourdonsatzes arbeitet Bach in der Schlusszeile des Chorals *Erleucht' auch unsern Sinn und Herz* neben der Illusion, dass die Mittelstimmen die Außenstimmen kontrapunktieren, zusätzlich auch ein Kanonmodell ein:

Abb. 9: J. S. Bach, *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116, *Choral*, T. 7ff.

Vor Erreichen des Quartsext-Akkords auf der Zählzeit zwei des vorletzten Taktes spielen die drei Oberstimmen einen Untersekundkanon des aufsteigenden Terzmotivs beginnend auf *cis* im Alt, auf *b* im Sopran und auf *a* im Tenor. Die Überlappung zweier Verarbeitungsmöglichkeiten des aufsteigenden Terzmotivs kommt dadurch zustande, dass der Alt im vorletzten Takt nicht wieder zum Kanon einsetzt, sondern in Sextparallelen zum Tenor mit der Melodie *fis-gis-a* den tonikalen Quartsext-Akkord zum harmonischen Ziel der Kanonsequenz macht.

Das folgende Abbildung zeigt einige Möglichkeiten, einen Gerüstsatz aus dem aufsteigenden Terzmotiv und einer abwärts geführten Tonleiter mit Zusatzstimmen in parallel geführten imperfekten Konsonanzen zu versehen:

Abb. 10: Möglichkeiten der Satzgestaltung

Die Beispiele d) und e) (Abb. 10) zeigen die Verwandtschaft dieses Modells mit dem als Harmoniemodell etablierten Parallelismus der Oberstimmen. Die Vorhalte zwischen Alt und Sopran ermöglichen eine zusätzliche quasi-parallelgeführte Altstimme. Die in Abb. 10 e) dargestellte Parallelismus-Sequenz weist dieselben Konturen auf.

Die folgende Stilkopie einer Bearbeitung des Chorals *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte* bereitet den Anruf »Herr«, durch einen Sekundkanon vor, wobei Alt und Tenor aus dem Kanonmodell abgeleitet sind, die Bass-Stimme jedoch aus dem Dezimenkontrapunkt zur Altstimme. In der zweiten Hälfte der Phrase ist das konstruktive Stimmenpaar aus dem Terzmotiv und der Tonleiter durch das Parallelismus-Modell repräsentiert.

Abb. 11: Stilkopie

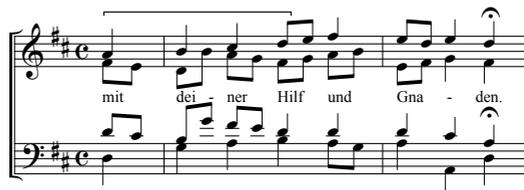
Bachs Fassung derselben Choralzeile in der Kantate BWV 139 zum Text »so bleibt er dennoch wohl vergnügt« zeigt deutlich die ästhetische Differenz, die aus einer klareren Konzeption und einer dichterem Verschränkung von Konstruktionsmodellen entsteht:

Abb. 12: J.S. Bach, *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* BWV 139, *Coro*, T. 53ff.

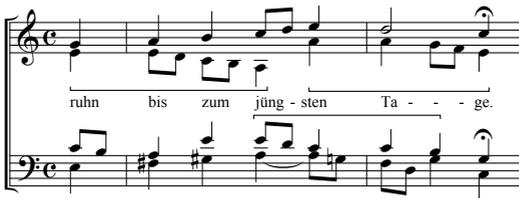
Die in der Stilkopie verwendeten Modelle erklingen bei Bach in umgekehrter Reihenfolge: Das obere Tetrachord der E-Dur-Tonleiter ist mit dem variierten Parallelismusmodell harmonisiert. Auf der Zählzeit vier, wo die Stilkopie auseinanderzufallen droht, setzt bei Bach der Sekundkanon als Steigerung der Einsatzdichte des Terzmotivs an: mit Einsatzton *dis* im Bass, mit *cis* im Alt, mit *b* im Tenor. Die chromatischen Erhöhungen *cis* und *ais* im Bass unterstreichen die erhöhte Energie.

An der Umkehrung des bis eben behandelten Modells, nämlich dem Kontrapunkt aus fallendem Terzmotiv und steigender Tonleiter soll gezeigt werden, wie Bach einen musikalischen Gedanken im Gefüge des vierstimmigen Satzes abbildet, indem er die diatonische Vorlage mit einem chromatischen Harmonieplan überlagert (Abb. 13). Diese diatonische Variante verwendet Bach z. B. in der dritten Zeile des Chorals *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr* BWV 174 (Abb. 14).

Abb. 13: Vorlage

Abb. 14: J.S. Bach, *Ich liebe den Höchsten* BWV 174, *Choral*, T. 4ff.

Zur Vertonung der dritten Textstrophe im Schlusschoral der Kantate BWV 149 bildet er eine auffällige Variante des Modells. Offenbar ist das diatonische Modell mit einer Generalbassformel überlagert, die über den Basstönen *fis* und *gis* meistens einen Sext- oder Quintsext-Akkord hat.

Abb. 15: J.S. Bach: *Man singet mit Freudentum zum Sieg* BWV 149, *Choral*, T. 4ff.

Der Vergleich mit der rein diatonischen Modellfassung zeigt, dass bei chromatisch erhöhtem Bass die Altstimme nicht dem Modell entsprechend zu realisieren wäre.

Abb. 16: Diatonisches Modell



stückweise abschreibt, schafft zwar scheinbar den Kontakt zum Original, lässt aber nur Bruchteile von dem zu, was man bei konstruktiverem Umgang mit der Vorlage aus den Werken lernen könnte.

Das ästhetische Defizit zieht handwerkliche Unausgewogenheit nach sich. Einer differenzierten Harmonie- und Generalbasslehre steht eine zu sehr auf den Außenstimmensatz und vereinzelte Formeln beschränkte Kontrapunktlehre gegenüber. Eine Integration der Selbstverständlichkeiten des Kontrapunkts in die Choral-Lehre kann Fortgeschrittenen, aber auch Anfängern die Möglichkeit geben, einen echten vierstimmigen Satz mit seiner harmonisch-satztechnischen Komplexion nachzubilden und zu verstehen. Durch die Demonstration eines winzigen Aspekts aller möglichen Organisationsmöglichkeiten wurde das in diesem Beitrag zu verdeutlichen versucht.

Literatur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1735), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, übers. und hg. von Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.
- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Kontrapunkt*, Berlin: Springer.
- Cherubini, Luigi (1835), *Cour de Contrepoint*, Paris: Schlesinger.
- Dahlhaus, Carl (1966), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.
- Fétis, François-Joseph (1846), *Traité du Contrepoint et de la Fugue*, Paris: Douzième 1879.
- Helfferich, Christoph (1992), *Geschichte der Philosophie*, Stuttgart: Metzler.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil*, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753), *Abhandlung von der Fuge*, Reprint, Laaber: Laaber 2002.
- Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (= *Musik-Konzepte* 87) hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Text & Kritik.
- Salzer, Felix/Carl Schachter (1969), »Counterpoint in Composition«, in: *JMTb* 13.2.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1980), »Die »Anleitung...« auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen als Paradigma der Lehre und Satzkunst Johann Sebastian Bachs«, in: *AfMW* 37/2.
- Spitta, Philipp (1880), *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Andreas Moraitis

Zum Status satztechnischer Regeln

Die Formulierung von Satzregeln setzt für gewöhnlich die Existenz einer musikalischen Praxis voraus, welche die Frage nach der Brauchbarkeit bestimmter Materialien oder Wendungen innerhalb des jeweiligen Stils bereits auf dem Wege der Erfahrung geklärt hat – ein Umstand, der oft zum Anlass für den Vorwurf des beständigen Zurückbleibens der auf den Begriff einer Handwerkslehre eingegengten ›Theorie‹ hinter ihrem Gegenstand genommen worden ist. Zwar scheinen einige Fälle, in denen Theoretiker Prinzipien deklarierten, die erst von den nachfolgenden Komponistengenerationen in vollem Umfang umgesetzt worden sind, als Gegenbeispiele in Frage zu kommen: etwa das schon im frühen 14. Jahrhundert nachweisbare, zunächst aber kaum beachtete Parallelenverbot oder einige der von der Musiktheorie des späten 15. Jahrhunderts formulierten Regeln der Dissonanzbehandlung.¹ Doch stellen solche Fälle nur scheinbare Ausnahmen dar, weil die Erkenntnis der betreffenden Prinzipien nicht aufgrund theoretischer Spekulation, sondern nur auf der Basis von Beobachtungen zustande gekommen sein kann. Dass sich die gewonnenen Einsichten erst nach einer gewissen Zeitspanne durchsetzen, ändert also nichts an ihrer Fundierung und ist daher auch nicht als Beleg für die Möglichkeit einer präskriptiven Satzlehre anzusehen.²

Nichtsdestoweniger hat auch die spekulative Musiktheorie in der Kompositionsgeschichte ihre Spuren hinterlassen: Das prominenteste Beispiel stellt wohl die Bewertung der später so genannten ›unvollkommenen Konsonanzen‹ durch die an der pythagoräisch-boethianischen Lehre orientierten mittelalterlichen Theoretiker dar. Da in deren Überlegungen

¹ Vgl. zum zweiten Fall Dahlhaus 1971, 116.

² Es wird an anderer Stelle zu demonstrieren sein, dass sich bestimmte, rein konstruktive Sachverhalte betreffende Regeln dennoch unabhängig von der Erfahrungsbasis formulieren lassen. Allerdings implizieren derartige Aussagen keinerlei Voraussagen über die musikalischen Eigenschaften der beschriebenen Strukturen. Aus diesem Grund ist auch der von Dahlhaus (ebd.) reklamierte Umstand, dass die Theorie u. a. bei der Entwicklung der seriellen Techniken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte Probleme habe aufzeigen können, bevor diese kompositorisch bewältigt worden seien, als Beispiel für eine Antizipation der Praxis durch die Theorie nur bedingt geeignet.

weder die mit rein gestimmten Terzen versehenen Tetrachordteilungen des Didymos noch die explizit auf Hörerfahrung Bezug nehmende Theorie des Aristoxenos eine Rolle spielten³, mag es nicht verwundern, dass man in den ersten Jahrhunderten europäischer Mehrstimmigkeit zunächst das ästhetische Potenzial der perfekten Konsonanzen auslotete und Terzen oder Sexten als strukturbildende Intervalle weitgehend vermied. Dabei dürfte der »unreine« Klang der imperfekten Konsonanzen – ein pythagoräischer Ditonus fällt mit 408 Cent deutlich größer aus als die schon um 14 Cent zu weite temperierte Großterz – kaum die entscheidende Rolle gespielt haben, denn in der sängerischen Praxis konnte die Intonation jedenfalls flexibel gehandhabt werden. Selbst als sich die Einstellung der Komponisten gegenüber den imperfekten Klängen längst grundlegend gewandelt hatte, blieb der Einfluss der tradierten Paradigmen erkennbar: So hielt es noch der gegenüber den Neuerungen seiner Zeit durchaus aufgeschlossene Johannes Tinctoris für nötig zu erklären, dass die Terz unter der Quarte im Fauxbourdon öfter als die Quinte erscheine, obwohl die letztere eigentlich von angenehmerer Wirkung sei.⁴

Aussagen, die sich auf die Brauchbarkeit musikalischer Materialien beziehen, sind zwar noch keine Satzregeln im engeren Sinn; jedoch liegen sie derartigen Regeln oft implizit zugrunde. Von der Formulierung solcher Normen bis hin zur fertigen Komposition ist es freilich stets ein weiter Schritt: So bedarf selbst ein simples Quintorganum, dessen Organalstimme sich im Prinzip rein »mechanisch« konstruieren lässt, einer *Vox principalis*, die für gewöhnlich nur im Zuge eines komplexen Wechselspiels ästhetischer und technischer Prozesse erzeugt werden kann. Entscheidend ist dabei die ästhetische Komponente, also diejenige des Wahrnehmens und Urteilens, während das Erstellen und Variieren der zu bewertenden Tonfolge vergleichsweise geringe Probleme bereitet und zum Beispiel auch von einem Computer zu bewerkstelligen wäre. Denkbar erschiene es nun,

³ Die Theorie des Didymos, dessen diatonisches Tetrachord mit der Proportionenfolge $9/8 - 10/9 - 16/15$ erstmals das Intervall $5/4$ als »Terz« im Sinne einer dritten Tonstufe ($9/8 \times 10/9$) enthielt, wurde im Mittelalter nicht rezipiert. Aristoxenos war zwar bekannt und allein durch die auf ihn zurückgehenden Erweiterungen des antiken Tonsystems indirekt von beträchtlichem Einfluss; jedoch hat seine These, wonach nicht der »rechnende Verstand, sondern das Gehör über die Intervallgröße entscheide, zunächst – wohl nicht zuletzt infolge ihrer strikten Ablehnung durch Boethius – keine Anhänger finden können.

⁴ Vgl. Tinctoris 1975, 27.

ein Regelwerk zu formulieren, anhand dessen der Computer überprüfen könnte, ob eine beliebige Tonfolge den Kriterien für einen brauchbaren Cantus firmus genügt oder nicht. Jedoch geraten solche Regelwerke erfahrungsgemäß schnell an ihre Grenzen, und selbst wenn die Selektion der generierten Tonfolgen hinsichtlich ihres stilistischen Orts einigermaßen zuverlässig funktionierte, wäre die Frage nach ihrer ästhetischen Qualität, ihrem »Besser« oder »Schlechter«, doch nur mit Hilfe der Wahrnehmung und Urteilkraft zu klären.

Der Grund hierfür scheint in erster Linie in dem Umstand zu liegen, dass satztechnische Regeln zwar auf die »Außenseite« der Musik, also ihr notenschriftliches bzw. akustisches Korrelat, nicht jedoch auf die eigentlichen Hörerlebnisse oder die dem Hörvorgang zugrunde liegenden physiologischen Prozesse Bezug nehmen. Eine Theorie, welche die letzteren in hinreichendem Umfang berücksichtigte, könnte womöglich Abhilfe schaffen; freilich liegt eine solche Theorie zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch jenseits des Realisierbaren, und ob sich die Probleme, welche sie darüber hinaus implizierte, überhaupt lösen ließen, bliebe abzuwarten.

Unabhängig davon könnte eingewandt werden, dass die meisten Satzregeln insofern einen »empirischen Gehalt« besitzen, als sie – wie schon angedeutet – ihrerseits auf der Verallgemeinerung kompositorischer Erfahrungen beruhen. Freilich stützt sich derlei Abstraktion stets auf die Beobachtung einer begrenzten Anzahl musikalischer Situationen, während die Regel auf eine Vielzahl weiterer Situationen anwendbar sein soll. Hier zeigt sich eine Parallele zwischen der stilistische Normen kodifizierenden Musiktheorie und der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, die sich ebenfalls allgemeiner Sätze bedient, um Prognosen über unter bestimmten Randbedingungen zu erwartende zukünftige Ereignisse erstellen zu können.

Allerdings unterliegen stilistische Normen im Unterschied zu Naturgesetzen dem historischen Wandel: Dass etwa Synkopen- und Dissonanzen stets stufenweise abwärts aufzulösen seien, lässt sich wohl für die Musik des späten 16., nicht aber für diejenige des 17. oder 18. Jahrhunderts reklamieren. Doch sind die durch derartige »Stilgesetze« beschriebenen Regelmäßigkeiten für das musikalische Hören ähnlich bedeutsam wie die Ordnung unserer natürlichen Umwelt für deren Wahrnehmung und Interpretation: Die evolutionsbiologisch notwendige, über weit größere als bloß »historische

Zeiträume entwickelte Fähigkeit zur Antizipation ist von Musikern seit jeher geschickt ausgenutzt worden.

Die Existenz von Ordnung stellt aber nur eine der Voraussetzungen dar, die Musik erfüllen muss, um ästhetisch tragfähig zu sein; auch garantiert nicht jede Art von Ordnung perzeptuelle Prognostizierbarkeit: So wird eine Zwölftonreihe, obwohl sie fraglos eine »geregelte« Struktur repräsentiert, für gewöhnlich weniger »implikativ« erscheinen als eine dur-moll-tonale Melodie. Diese »destruktive« Wirkung war in der Anfangszeit der Zwölftonkomposition durchaus erwünscht: Das Verbot der mittelbaren Tonwiederholung vor dem Ablauf der gesamten Reihe schien die Abgrenzung von der traditionellen Tonalität auf einfachem Wege zu gewährleisten.

Das Verhältnis von »äußerer« und »innerer« Ordnung ist durch den paradox anmutenden Umstand gekennzeichnet, dass die zweite, obwohl sie sich nicht auf die erstere reduzieren lässt, von dieser evoziert werden muss und somit von ihr abhängig ist. Umgekehrt kann der Notentext wenigstens prinzipiell aus dem Höreindruck rekonstruiert werden, obwohl er bloß ein defizientes Bild des musikalischen Zusammenhangs zu vermitteln vermag. Beides dürfte zur gelegentlichen Überschätzung der dem Text oder dem akustischen Substrat zu entnehmenden Information beigetragen haben.

Zur Vermeidung eines Überschusses an Redundanz, welcher der musikalischen Wirkung ebenso abträglich sein kann wie ein entsprechender Mangel, bedarf es längst nicht so extremer Techniken wie der Dodekaphonie oder der Serialität. Geschickt angebrachte Ausnahmen, wie die zunächst aufwärts geführten Synkopardissonanzen in Gregorio Allegris berühmtem *Miserere* (Abb. 1), können ein Werk interessanter erscheinen lassen, ohne den Stil insgesamt in Frage zu stellen.⁵

Der Gebrauch solcher Ausnahmen ist nicht einmal in jedem Fall erforderlich, da auch stilistisch homogene Normensysteme Freiheitsgrade beinhalten, deren effiziente Nutzung (jedenfalls dann, wenn die Regeln nicht zu eng gefasst sind) oft bereits ein hinreichendes Maß an Abwechslung garantiert.

⁵ Irreguläre Auflösungen waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Rahmen der *Seconda pratica* zwar bereits etabliert worden, jedoch handelt es sich hier um ein Werk im Kirchenstil. Durch die Imitation und die im späteren Verlauf der Komposition erfolgenden Wiederholungen wird der Redundanzgrad auf das erforderliche Maß »nach oben« korrigiert.

Abb. 1: Gregorio Allegri, *Miserere mei*, Anfang

Soprano I
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

Soprano II
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

Alto
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

Tenore
Mi - se - re - re me - i, De - - - - -

Basso
Mi - se - re - re me - - i, De - - - - -

5
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri -
us, se - cun - dum mag - nam
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - - - - - di -
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - di - am, mi -
us, se - cun - dum mag - nam mi - - - se - ri - cor - - - di - - -

9
cor - - - - - di - am tu - - - - - am.
mi - se - ri - cor - - - - - di - am tu - - - - - am.
am mi - - - se - ri - cor - di - am tu - - - - - am.
- - - se - - - ri - cor - di - am tu - - - - - am.
am tu - - - - - am.

Tinctoris' Forderung, wonach die Wiederholung bzw. *redicta* von Melodieabschnitten in derselben Stimme zu vermeiden sei, um das Prinzip der *varietas* zu sichern,⁶ führt auf einen weiteren wichtigen Aspekt: denjenigen der Zweck-Mittel-Relation. Anders als die Regeln selbst können die ihnen zugrunde liegenden Zwecke direkt auf intendierte Hörerlebnisse Bezug nehmen. Freilich wurden diese Zwecke von den Theoretikern nur selten so deutlich genannt wie in dem eben erwähnten Fall,⁷ und die oft erst aus größerer historischer Distanz gegebenen Begründungen wirken nicht immer überzeugend. So glaubten noch einige Autoren des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts das Parallelenverbot mit dem Hinweis auf die »schlechte Wirkung« oder gar die »moralische Unmöglichkeit«⁸ entsprechender Intervallfolgen legitimieren zu können. Dabei hatte schon Gioseffo Zarlino indirekt auf den Umstand hingewiesen, dass eine Parallelbewegung in vollkommenen Konsonanzen die Selbständigkeit der betreffenden Stimmen gefährde.⁹ Unter anderen Voraussetzungen argumentierte später Luigi Cherubini, eine konsequente Parallelführung in reinen Quinten stehe im Widerspruch zu den Erfordernissen der Dur-Moll-Tonalität,¹⁰ des weiteren lassen sich klangliche Gründe für das Quinten- und Oktavenverbot geltend machen.¹¹

Diese Argumente haben in bestimmten Kontexten zweifellos ihre Berechtigung; doch wird die Selbständigkeit der Stimmen, wie Arnold Schönberg

⁶ Vgl. Tinctoris 1975, 155.

⁷ Als bedeutende Ausnahme ist die musikalisch-rhetorische Figurenlehre zu nennen, welche Abweichungen vom satztechnischen Regularium auf durchaus zweckorientierte Weise zu kodifizieren suchte; die Thematik muss im vorliegenden Rahmen allerdings ausgeklammert werden. Nicht behandelt wird des weiteren die Rolle didaktischer Vereinfachungen im propädeutischen Tonsatzunterricht. Es sei jedoch angemerkt, dass derartige, zweifellos oft notwendige und nützliche Reduktionen nach Ansicht des Verfassers von Anfang an als solche gekennzeichnet werden sollten, da nichts der Kreativität mehr im Wege steht als falsche Vorstellungen über die Existenz vermeintlich unabänderlicher Normen, sobald diese nur einmal tief genug verankert sind.

⁸ Kiesewetter 1846, 18 (Fußnote).

⁹ Vgl. Zarlino 1558, Terza parte, Cap. 29, 176. Zarlino greift auf die schon von antiken Autoren vertretene Auffassung zurück, wonach sich »Harmonie« nur zwischen Gegenständen konstituieren könne, die sich hinreichend voneinander unterscheiden.

¹⁰ Vgl. Cherubini 1835, 6, dazu Heinrich Schenkers amüsanter Beispielsatz (1956, Bd. 2, 21, Fig. 52).

¹¹ Vgl. dazu sowie für weitere Literaturangaben Moraitis 1997.

einwandte, nicht durch jede vereinzelt Quinte in einem Grade beeinträchtigt, der den musikalischen Inhalt in Frage stellte,¹² und eine Folge von Quinten kann durchaus mit den Prinzipien tonaler Musik vereinbar sein; auch wird der klangliche Aspekt in einem dissonanzenreichen Satz weniger ins Gewicht fallen:

Abb. 2: Frédéric Chopin, Mazurka op. 30 Nr. 4, T. 129–132¹³



Läuft ein Bruch der Regel dem angestrebten Zweck nicht zuwider, so besteht auch kein Grund, sie zu befolgen; gänzlich überflüssig oder sogar kontraproduktiv wird sie dann, wenn die aktuellen musikalischen Intentionen mit den ursprünglichen Zwecken nicht mehr in Einklang stehen:¹⁴

Abb. 3: Domenico Scarlatti, Sonata K 394 (L. 275), T. 76–81



Zuweilen können sich die reklamierten Zwecke ändern, ohne dass eine Regel ihre Gültigkeit verliert. So begründete Jean-Philippe Rameau die in der heute als Trugschluss geläufigen *Cadence rompuë* übliche Verdopplung der Terz mit dem Argument, dass diese Terz eigentlich als Grundton des Zielklangs einer *Cadence parfaite* mit Substitution der Quinte durch die Sexte aufzufassen sei.¹⁵ Doch waren so genannte *Cadenze (s)fuggite*, die

¹² Vgl. Schönberg 1922, 76.

¹³ Vgl. Schenkers ausführlichen Kommentar zu der oft zitierten Stelle (1991, Bd. 1, 184f). Der Umstand, dass Dissonanzen die Wirkung von Quintfolgen abmildern können, ist nicht erst von Komponisten der Romantik ausgenutzt worden; siehe dazu Thomas Daniels Ausführungen zu den Quintparallelen auf Nebenzeiten in spätbarocken Choralensätzen (2004, 145ff.).

¹⁴ Dass der vom Komponisten erzielte Klangeffekt mit einem „quintenfreien“ Satz nicht zu realisieren wäre, hat Ralph Kirkpatrick anhand einer modifizierten Version der Stelle demonstriert (1953, 225).

¹⁵ Vgl. Rameau 1722, 61 ff.

unter anderem in einer dem harmonischen Trugschluss analogen Form auftreten konnten, bereits in älterer Musik gebräuchlich, auf die sich Rameaus Argumentation nicht ohne weiteres anwenden lässt (Abb. 4). Plausibler erscheint die Annahme, dass man in solchen Fällen ungeachtet der veränderten Bassführung an der bewährten Kombination von Tenor- und Diskantklausel festhalten wollte, wobei sich die besagte Intervallverdopplung von selbst ergab.¹⁶

Abb. 4: Giovanni Perluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie, Ausschnitt

The image shows a musical score for a Kyrie from the Missa Papae Marcelli by Giovanni Perluigi da Palestrina. The score is in G major and 4/4 time. It features six vocal parts: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The lyrics are: 'son, Ky - ri - e e - le - - - - - i - son. Ky - ri - e e - - - i - son, Ky - ri - e e - - - i - son, e - le - i - son, Ky - - - ri e e - - - - - le - i - son, Ky son, e - le - - - - - i - son, Ky e e - le - i - son, Ky - ri - e e'.

Da nun im 18. Jahrhundert die tradierten Klauselmodelle trotz der inzwischen etablierten Dur-Moll-Tonalität durchaus noch zum kompositorischen Allgemeingut gehörten, könnte gefragt werden, ob Rameaus Begründung tatsächlich eine musikalische Intention widerspiegelt oder doch eher als der Versuch zu werten ist, ein Postulat seiner Theorie – nämlich die These, wonach harmonische Fortschreitungen primär auf Quintverwandtschaften beruhen – auf geschickte Weise zu legitimieren.

¹⁶ Als weiteres Motiv kommt hier die Vermeidung einer Quintparallele zwischen Bass und Tenor II in Betracht. Allerdings standen bei analoger Bassführung eine ganze Reihe von Alternativen zur Verfügung: etwa der 5-6-Schritt vor dem Wechsel des Basstones, das Anbringen einer Pause, einer Synkopensonanz oder auch eines Sprunges. Die Verwendung des vollständigen Diskant-Tenor-Gerüsts war demnach zwar nicht obligatorisch, doch ist sie bei sorgfältiger »Güterabwägung« wohl als die musikalisch befriedigendste Lösung anzusehen.

Hugo Riemann, der in seinem *Handbuch der Harmonielehre* ein differenziertes Regelwerk zur Intervallverdopplung vorgelegt hat¹⁷, berief sich, ohne allerdings Rameau ausdrücklich zu erwähnen, auf dessen Argument und leitete daraus die allgemeinere Forderung ab, dass die Verdopplung der Terz,¹⁸ welche er bei Hauptfunktionen nur bedingt zuließ, bei einigen Nebenfunktionen sogar erwünscht sei, da diese als Stellvertreter der ersteren interpretiert werden könnten.¹⁹ Johann Mattheson hatte bereits 1713 darauf hingewiesen, dass es sich bei Terzen um besonders sensible Intervalle handle, weswegen vor allem die Durterz von »delicate[n] Komponisten [...] nicht gerne doppelt« gesetzt werde, »weil sie allzu scharff in die Ohren dringet [...]«²⁰ Riemann, dem Matthesons Äußerung bekannt war, gestattete die Terzverdopplung bei Hauptfunktionen nur dann, wenn die fraglichen Töne in Gegenbewegung erreicht wurden; für Leitttöne, zu denen er nicht nur Dominanterzen, sondern zum Beispiel auch die Terz der Mollsubdominante zählte, schloss er sie generell aus.²¹

Das Verbot der Leittonverdopplung lässt sich freilich nicht allein mit dem Hinweis auf die spezifischen Eigenschaften der Intervalle begründen; es folgt bekanntlich bereits aus dem Parallelenverbot, vorausgesetzt, dass in den betroffenen Stimmen an der regulären Auflösung festgehalten werden soll. Ausnahmen sind in der Literatur nachzuweisen, jedoch insgesamt eher selten anzutreffen.²²

Anders verhält es sich mit der Verdopplung von Terzen, die keinen expliziten Leittoncharakter besitzen. Diese ist in der Musik des in Frage kommenden Zeitraums in durchaus relevantem Umfang praktiziert worden, wenn auch die Verdopplung des Grundtons vor allem bei Dreiklangs-

¹⁷ Riemann 1929.

¹⁸ Als Terz wird hier und im folgenden stets das vom Grundton aus zu bestimmende Intervall bezeichnet.

¹⁹ Ebd., 90: »Aus der Doppelbedeutung der Parallelklänge (dass sie einerseits Klänge gegenteiligen Geschlechts sind und als solche behandelt werden können, andererseits aber jederzeit als Nebenformen der Hauptklänge betrachtet werden dürfen [mit Sexte, ohne Quint]) folgt der wichtige Satz, dass in ihnen die *Terzverdopplung* sogar in Parallelbewegung *statthaft* ist, weil sie eigentlich Verdopplung der Primen ist.« (Hervorhebungen und Klammern dort.)

²⁰ Mattheson 1713, 110.

²¹ Vgl. Riemann 1929, 24.

²² Vgl. z. B. T. 19 des Menuetts II aus J.S. Bachs 1. Orchestersuite oder T. 14 der Gavotte I aus der 3. Suite. Dass Bach sich diesbezüglich nicht auf Tanzsätze beschränkte, zeigen die bekannten Beispiele aus den Chorälen (vgl. Abb. 5, T. 1.3) Die Rede ist hier nur von expliziten Leitttönen, welche einer absoluten oder relativen Tonika unmittelbar vorausgehen.

grundstellungen deutlich häufiger zu beobachten ist.²³ Für die Wahl der Terz als Verdopplungsintervall scheinen in manchen Fällen ästhetische Präferenzen maßgeblich gewesen zu sein – wie etwa im Adagio der IX. Sinfonie Ludwig van Beethovens (Abb. 6), wo der »weichere« Klang der vom Komponisten gewählten Akkorde auf ideale Weise mit Dynamik und *cantabile*-Vorschrift harmoniert.²⁴

Abb. 5: J.S. Bach, Choral *Ach, Herr, vergib all unsre Schuld* BWV 127/5, Anfang

Abb. 6: L. van Beethoven, 9. Sinfonie, III. *Adagio molto e cantabile*, T. 3ff., Streicher

²³ Dass die hier gegebenen Beispiele, die sämtlich Akkorde mit verdoppelten Terzen enthalten, eine ausführliche stilübergreifende Studie nicht ersetzen können, versteht sich von selbst. Dem Verfasser ist allerdings kein Komponist bekannt, der nicht wenigstens gelegentlich von der Terzverdopplung Gebrauch gemacht hätte. Ein kategorisches, von Stil, Gattung, Besetzung und Situation unabhängiges »Terzenverbot« ist sicherlich kaum aufrechtzuerhalten, und auch an der Gültigkeit der Regel, wonach gegebenenfalls eher die Quinte als die Terz zu verdoppeln sei, lassen sich Zweifel anmelden. – Eine vorläufige Untersuchung der 371 Choralsätze aus der Sammlung von C. Ph. E. Bach (Breitkopf/Schubert) ergab, dass in etwa 86% der Sätze verdoppelte Terzen bei Grund-Akkorden wenigstens einmal auftreten; bei Sext-Akkorden sind es sogar 96%. (Berücksichtigt wurden nur nicht-trugschlüssige, vollständige Akkorde mit reiner Quinte; die Zählung beinhaltet auch Nebenzeiten. Vgl. ferner die Statistik in La Motte 1980, 44 sowie die Ausführungen in Daniel 2004, 66–71. Daniel merkt an, dass Terzverdopplungen durch die Linienführung legitimiert werden sollten.) Auf den Fermaten treten verdoppelte Terzen außerhalb von Trugschlüssen allerdings nur neunmal auf, am Satz-anfang achtmal; Verdopplungen »zufällig« alterierter Terzen sind ähnlich selten – ein Umstand, der freilich in Relation zur Zahl der entsprechenden Akkorde gesehen werden muss. Bei den Schluss-Akkorden ist stets der Grundton doppelt oder dreifach gesetzt.

²⁴ Dreiklänge mit verdoppelter Quinte weisen unter konstanten Bedingungen im allgemeinen eine größere »Klanghärte« auf als Klänge mit verdoppeltem Grundton, Klänge mit verdoppelter Terz eine merklich geringere. Dies könnte auch im Fall des harmonischen Trugschlusses eine Rolle gespielt haben.

Abb. 7: Anton Bruckner, *Virga Jesse*, T. 1–9.

Alla breve
Sopran *feierlich langsam*

p *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Alt *p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Tenor *p* *cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Bass *p cresc. sempre* *ff*

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se flo - - - - - ru - it,

Doch muss die Bevorzugung einer bestimmten Art der Intervallbehandlung nicht ausschließlich auf ästhetischen Gründen beruhen: Dass etwa Johann David Heinichen in einem seiner Beispielsätze²⁵ bei sämtlichen Grund-Akkorden und immerhin etwa drei Vierteln aller Sext-Akkorde den Bass verdoppelt,²⁶ mag nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen sein, dass dieses Vorgehen bei möglichst enger Lage der drei oberen Stimmen schlichtweg die bequemste Lösung darstellt; insbesondere erforderte die forcierte Verdopplung der Terz oder Quinte bei unten liegendem Grundton eine vergleichsweise »unnatürliche« Grifftechnik:

Abb. 8: Intervaldopplung im Klaviersatz bei engstmöglicher Lage, Alternativen

□ = Verdopplungstöne * = ohne Quinte

²⁵ Heinichen 1728, 426–437. Übertragung in Christensen 1992, 96–99.

²⁶ Zwischen Haupt- und Nebenzeiten ließ sich dabei kein signifikanter Unterschied feststellen. Wurde der Bass beim Sext-Akkord nicht verdoppelt, so war in knapp 40% der Fälle entweder die Verdopplung eines Leittons zu vermeiden, oder die Sexte gehörte zu einer Vorhaltsbildung. Im 31. Takt (letzter T. auf S. 432, 3. Achtel) verdoppelt Heinichen (bei nachfolgendem Non-Vorhalt) den expliziten, in der Grundtonart nicht leitereigenen Leitton *zis*. Vgl. dagegen Heinichens Bemerkungen auf den Seiten 145ff.

Dass sich unter bestimmten kompositorischen Prämissen in spezifischen Situationen nur eine begrenzte Anzahl möglicher Klangfortschreitungen ergibt, kann – wie sich schon an einigen der bisher genannten Beispiele demonstrieren ließe – zum wesentlichen Teil auf die logische Struktur der Ton- bzw. Notationssysteme zurückgeführt werden (»Logik« ist hier nicht – wie etwa bei Riemann – psychologisch, sondern formalistisch zu verstehen²⁷). So wird das Abspringen vom Leitton, wie es Johann Sebastian Bach in seinen Choralsätzen häufig praktiziert, zwingend erforderlich, wenn einerseits am Aufbau des Paenultima-Klangs und den üblichen Klauseln in den verbleibenden Stimmen festgehalten werden soll, andererseits jedoch der vollständige Dreiklang als Zielklang erwünscht ist:²⁸

Abb. 9a: J.S. Bach, *Ach solch dein Güt wir preisen* BWV 28/6

Abb. 9b: J.S. Bach, *Heiliger Geist in Himmels Throne* BWV 194/6

Regeln wie diese sind im kantischen Sinn »analytische«, d. h. kraft der Form gültige Sätze, die sich auf rein deduktivem Wege aus anderen Sätzen ableiten lassen und keiner empirischen Prüfung bedürfen; das Privileg, solche Aussagen formulieren zu können, teilt die Musiktheorie mit der formalen Logik und der reinen Mathematik. Erfahrung und Logik gehen

²⁷ Vgl. dazu Moraitis 1994, 147 ff.

²⁸ Der Quartsprung vom Leitton aufwärts kommt – im Gegensatz zum Terzsprung abwärts – bei den Originalfassungen der Bach-Choräle nur sehr selten vor. In der Sammlung von C. Ph. E. Bach entsteht er gelegentlich im Zuge der Klavierbearbeitung.

in der musikalischen Satzlehre eine eigenartige Verbindung ein: Während jene letztendlich über die Brauchbarkeit von Teilen und Ganzem entscheidet, bestimmt diese die Menge der Möglichkeiten, aus Teilen ein Ganzes zu bilden.²⁹

Als Resümee dieser Überlegungen wäre Folgendes festzuhalten: Die Entscheidung für oder gegen eine satztechnische Regel kann durch ästhetische Präferenzen, aufführungspraktische Erfordernisse oder musiktheoretische Paradigmen motiviert sein. Freilich lassen sich die verfolgten Zwecke, im Unterschied zu den Regeln selbst, nicht aus den Notentexten ableiten; umgekehrt kann die Frage, wie in bestimmten Situationen zu verfahren sei, kaum ohne Bezugnahme auf die ursprünglichen Intentionen entschieden werden. Der Versuch, diese zu rekonstruieren, sollte sich also lohnen, auch wenn die Quellenlage meist nicht sehr ergiebig ist und überlieferte Theoretikeraussagen oft die erforderliche Neutralität vermissen lassen. Indessen sind nicht alle aus dem Notentext erschließbaren Stilmerkmale als unmittelbarer Ausdruck kompositorischer Absichten zu werten: Manch konstatiertes Sachverhalt erweist sich bei näherer Betrachtung als Referenz an die Logik der Konstruktion, an deren Geltungen auch satztechnische Regelsysteme teilhaben. Diese werden somit zwar in hohem Maße, aber nicht ausschließlich von den historischen und empirischen Randbedingungen determiniert.

²⁹ Die in Fußnote 2 erwähnte Einschränkung, wonach sich aus Erkenntnissen über die Eigenschaften musikalischer Konstruktionen noch keine Aussagen über ästhetische Sachverhalte ableiten lassen, ist allerdings kein Argument gegen die Bedeutung einer ›Logik der musikalischen Konstruktion‹ für die Satzlehre oder die musikalische Analyse: Da sich nur komponieren lässt, was formal möglich ist, gehört die Beherrschung der Konstruktion ebenso zum Handwerk wie die ästhetischen Kompetenzen, und die Analyse von Werken oder Stilen bliebe oberflächlich, sofern sie sich auf die bloße Deskription von Hörerlebnissen oder offensichtlichen Merkmalen des Tonsatzes beschränkte.

Literatur

- Cherubini, Luigi (1835), *Cours de contrepoint et fugue*, Paris: Schlesinger.
- Dahlhaus, Carl (1971), *Musiktheorie*, in: ders. (Hg.), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln: Gerig.
- Daniel, Thomas (2004), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, 2. Aufl. Köln: Dohr.
- Christensen, Jesper Boje (1992), *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert: ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, hg. von Stefan Altner, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Kiesewetter, Rafael Georg (1846), *Geschichte der europaisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik* [...] 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kirkpatrick, Ralph (1953), *Domenico Scarlatti*, 4. Aufl. Princeton: Princeton University.
- La Motte, Diether de (1980), *Harmonielehre*, 3. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1993.
- Moraitis, Andreas (1994), *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt. a. M. u. a.: Lang.
- (1997), »Das Parallelenverbot und die Beziehungen zwischen Klang und Stimmführung«, in: Heister, Hanns-Werner (Hg.), *Semantische Inseln – Musikalisches Festland*, Hamburg: von Bockel.
- , »Ästhetische Wirkung als Gegenstand von Musiktheorie und -Analyse«, in: *Bericht über den GMTH-Kongress Köln 2004* (i. V.).
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Reprint hg. von Erwin R. Jacobi, Rom: AIM 1967.
- Riemann, Hugo (1929), *Handbuch der Harmonielehre*, 10. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tinctoris, Johannes (o. J.), *Liber de arte contrapuncti*, (= CSM 22 Vol. II) hg. von Albert Seay, Rom: AIM 1975.
- Schenker, Heinrich (1956), *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*, 2. Aufl. Wien: Universal.
- (1910), *Neue musikalische Theorien und Phantasien II: Kontrapunkt*, Stuttgart, 2 Bde., Reprint Hildesheim u. a. Olms: 1991.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl. Wien: Universal.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istituzioni harmoniche*, Venice, Reprint New York: Broude 1965.

Michael Polth

Musiktheorie und die Theorie des Lehrens

I

Die Lehre im Fach Musiktheorie steht im Alltag des Hochschulunterrichts unter dem Diktat der Vorläufigkeit. Beinahe jede Definition, die ein Theorielehrer anbieten kann, bildet ein Provisorium. Sie stimmt – selbst wenn sie historisch oder in anderer Hinsicht eingeschränkt wird – strenggenommen nie. Anders als singuläre Beobachtungen am singulären Kunstwerk (die auf eine bestimmte Art von Evidenz gründen) geraten Definitionsversuche selbst einfachster musiktheoretischer Gegenstände ins Bodenlose, sobald man den Bereich der positivistischen Beschreibung und des Trivialen überschreitet. Bereits eine harmlose Bestimmung wie diejenige des Leittons (als großer Terz der V. Stufe, die zur Auflösung in den Grundton drängt)¹ ist entweder falsch oder tautologisch. Der erste Teil der Definition (große Terz der V. Stufe) reicht als Kriterium nicht hin und wäre für sich genommen sogar falsch, weil die große Terz der V. Stufe nicht in jedem Fall leittonig wirkt (beispielsweise in Halbschlüssen). Der zweite Teil der Definition (die Metapher vom Auflösungsdrang) benennt zwar die spezifische musikalische Qualität des Leittons, durch die leittonige von nicht-leittonigen Terzen unterschieden sind. Der Satz aber ist jetzt tautologisch, weil er das Leittonige durch dessen spezifische Wirkung definiert und nicht durch ein Kriterium, anhand dessen der Leitton oder das Leittonige zu erkennen wäre. Er sagt: Der Leitton ist die Terz der Dominante, wenn sie leittonig wirkt.²

Diese einleitende Überlegung stellt keine Kritik an der Definition des Leittons dar. Im Gegenteil: Eine Bestimmung wie diese ist im Hochschulalltag trotz ihrer Mängel brauchbar. Auf den ersten Blick mag das daran

¹ Von dem Umstand, dass es außer der definierten Art weitere Arten von Leittonen gibt (beispielsweise spricht man in sog. »phrygischen Halbschlüssen« von einem Leitton abwärts in der tiefsten Stimme, auch chromatisch erhöhte Töne, die aufwärts geführt werden, heißen gelegentlich Leittonen), wird hier abgesehen. Eine Erweiterung des Begriffsumfangs würde nur die Diskussion komplizieren, aber dem hier gestellten Problem nicht weiterhelfen.

² Einen Erkenntniswert hat diese Definition allenfalls für denjenigen, der nicht weiß, dass Leittonigkeit etwas mit Auflösungstendenz zu tun hat.

liegen, dass Definitionen im Bewusstsein der Lehrenden auf eine Zukunft hin entworfen werden, in der die Ungenauigkeit durch Differenzierung eingeholt wird. Doch diese Möglichkeit scheidet bei genauerem Hinsehen aus. Denn diese Zukunft tritt offensichtlich nie ein. Kommt es irgendwann im Curriculum zur Genauigkeit? Holen wir die Regel nach, unter welchen Umständen die Terz einer Dominante leittonig wirkt? Natürlich nicht; denn wir verschweigen diese Regel den Studierenden nicht, wir kennen sie nicht; wir wissen um die Wirkung und deren Korrelat in der Partitur, aber nicht um die Bedingungen, unter denen die Wirkung am Korrelat aufscheint.³ Die Vorläufigkeit unserer Definitionen ist nicht ein didaktisches, sondern ein strukturelles Phänomen, das der Analyse bedarf.

Bei der Analyse werden vor allem zwei Texte behilflich sein, die unabhängig voneinander in den Jahren 2001 und 2003 erschienen sind, ein Aufsatz von Hermann Josef Kaiser *Zeige es! Ein Beitrag zur Theorie musikalischen Lebens*⁴ und *Die freie Kunst* von Bruno Haas,⁵ eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff Hegels. Interessant für die Musiktheorie ist der letzte Teil des Buchs, der sich mit einer Methode der Werkanalyse beschäftigt, die quasi aus den Hegelschen Vorüberlegungen heraus folgt, ohne deswegen tote Vergangenheit zu sein. Eine Fortsetzung des Gedankengangs zur Werkanalyse findet sich in dem bislang unveröffentlichten Aufsatz *Die Logik der Schenkerschen Musikanalyse und ihre Bedeutung für die allgemeine Ästhetik*.⁶

Kaiser ist Musikpädagoge, Haas Philosoph und Kunsthistoriker. Beide Autoren verfolgen unterschiedliche Anliegen, beide schließen auf verschiedene Weisen an die Diskussionen ihrer Fächer an. Dennoch berühren sich ihre Überlegungen, weil beide an prominenter Stelle vom ›Zeigen‹ als einer Methode sprechen, mit der man einem anderen Menschen zu einer

³ Exakt gesprochen heißt das: Wir können in jedem Einzelfall entscheiden, ob uns die Terz der V. Stufe leittonig vorkommt oder nicht, aber wir kennen keine allgemeine Regel, die uns – allein anhand von Kriterien in der Partitur und ohne Rekurs auf unsere (funktionierende) Entscheidungsfähigkeit – in jedem Fall sagt, welche Merkmale im Tonsatz vorliegen müssen, damit die Terz leittonig klingt.

⁴ Kaiser 2001, 43–62.

⁵ Haas 2003. Der Titel stellt – nicht zufällig – eine Anspielung auf Schenkers Schrift *Der freie Satz* dar.

⁶ Haas i. V.

ästhetischen Erfahrung verhilft oder – vorausgreifend gesagt – zu einem Evidenzerlebnis am Kunstwerk. Hier lassen sich die Texte produktiv aufeinander beziehen.

II

Kaiser skizziert in seinem Aufsatz eine Theorie des Lehrens. Dieser liegt die These zugrunde, dass das Lehren eine Tätigkeit eigenen Rechts darstellt. »Es [gibt] spezifische Handlungen und Handlungsformen [...], die [...] als Lehren identifiziert werden können und müssen.«⁷ Mit einleuchtenden Argumenten macht Kaiser deutlich, dass sich die Gesetze des Lehrens weder aus der Struktur des Gegenstandes noch aus Theorien des Lernens ableiten lassen. »Aus der Sachlogik folgt keineswegs die Lehrlogik.«⁸ Die Struktur eines Gegenstandes, den ich in einer belehrenden Rede beschreibe, sei nicht die Struktur davon, wie diese Rede lehrt. Genauso wenig lassen sich nach Kaiser die Gesetze des Lehrens aus Gesetzen herleiten, wie gelernt oder begriffen wird. »[Es] dürfte keineswegs zutreffen, [dass] aus der Kenntnis über die Art und Weise, wie Menschen lernen, [...] abgeleitet werden [kann], was zu tun ist, damit gelernt wird.«⁹

Lehren besitzt also eine Eigendynamik, Lehren ist nach Kaiser Zeigen. »Die Grundthese lautet: Musikalisch lehren heißt im Kern: zeigen. Zeigen, musikbezogen gewendet, heißt: Musik präsentieren mit der Absicht, ein anderes Subjekt hören zu machen.«¹⁰ Mit »Musik präsentieren« ist gemeint: Musik im Original vorspielen, verschiedene Varianten einer Stelle zum Vergleich vorspielen, musizieren lassen. Allerdings müssen auch Formen des Hinweisens auf die präsentierte Musik im Zeigen mit eingeschlossen ein; denn es heißt später: »Zeigen realisiert sich im Modus der Körperlichkeit«,¹¹ was bedeutet, dass zu den möglichen Zeige-Handlungen beispielsweise auch Gesten gehören.

Einer langen philosophischen Tradition folgend, stellt Kaiser dem Zeigen das Sagen gegenüber. Sagen (in propositionalen Sätzen, Urteilen oder Aussagesätzen) und Zeigen schließen einander aus: »Was gezeigt werden

⁷ Kaiser 2001, 4.

⁸ Ebd., 3.

⁹ Ebd., 3.

¹⁰ Ebd., 7.

¹¹ Ebd., 9.

kann, kann nicht gesagt werden.«¹² Kaiser geht so weit, ein Lehren *über* Musik von einem musikalischen Lehren zu unterscheiden. Das Lehren über Musik geschehe sprachlich (propositional), das musikalische Lehren durch Zeigen, im Modus des Präsentierens von Musik.

III

Zwei Aspekte scheinen im Zusammenhang mit unserem Fach wichtig:

1. Man wird Kaiser zustimmen, dass musikalisches Lehren damit zu tun hat, »ein anderes Subjekt hören zu machen«. Was wir im Fach Musiktheorie zu sagen haben, dürfte nur dann erfolgreich gelehrt worden sein, wenn der »Belehrte«¹³ es am erklingenden Gegenstand wahrnehmen kann. Es nützt nichts, das Hören von Begriffen begleiten zu lassen. Das Lehren war noch nicht erfolgreich, wenn der »Belehrte« beim Hören einer Komposition lediglich *weiß*, dass er einen Leitton hört. Verstanden hat er das Phänomen des Leittons erst, wenn er es als solches *hört*, wenn er also mit dem Begriff eine Anschauung verbindet. Unsere Worte müssen dem Belehrteten zu einem (neuen) Evidenzerlebnis verholfen haben.

2. Man wird Kaiser auch darin zustimmen, dass sich alle wesentlichen musikalischen Momente, die wir lehren, nicht eigentlich sagen, sondern nur zeigen lassen. Kaiser schreibt: »Bei musikalischen Gegenständen handelt es sich immer um etwas Nicht-Sagbares.«¹⁴ oder: »Zeigen ist

¹² Wittgenstein 1919, Satz 4.1212.

¹³ Die Rede von den »Belehrteten« ist als ironische Anspielung auf eine unvollständige Argumentation Kaisers gemeint. Er führt die Autoren Kilpatrick und Dewey an (Kaiser 2001, 4): »Jene hatten behauptet, dass nur dann von Lehren gesprochen werden könne, wenn jemand etwas gelernt habe. Kilpatrick hatte zum Beleg für diese Behauptung das Begriffspaar *kaufen-verkaufen* herangezogen: Wenn nicht gekauft worden ist, sei auch nicht verkauft worden. Überträgt man das auf das Begriffspaar *lehren-lernen*, dann hieße das: Wenn nicht gelernt worden ist, dann ist auch nicht gelehrt worden.« Kaiser bemerkt zu Recht, dass die Überlegung falsch ist, und führt mehrere Argumente gegen Kilpatrick und Dewey an. Das einfachste jedoch übersieht er: dass die Wortpaarung falsch ist. Dem *lehren* entspricht nicht *lernen*, sondern *belehrt werden*. In der Paarung *lehren-belehrt werden* ist die Analogie zu *kaufen-verkaufen* wiederhergestellt. Wenn jemand lehrt, wird (mindestens) ein anderer belehrt. Wenn niemand belehrt worden ist, wurde nicht gelehrt. Der Ausdruck Lernen liegt dem gegenüber auf einer anderen kategorialen Ebene. Mit ihm ist die beschriebene Paarung nicht möglich, weil Lernen keine Interaktion zwischen zwei Menschen darstellt.

¹⁴ Kaiser 2001, 8. Bei Haas heißt es über Teilmomente des Kunstwerks: »Ihr absoluter Sinn entzieht sich stets der Sagbarkeit, insofern er eben – erklingen muß.«

die Handlung eines Menschen zur Vermittlung von Nicht-Sagbarem an einen anderen Menschen oder an mehrere Menschen.«¹⁵ Wer den Leitton verstehen will, muss eine spezifische musikalische Wirkung am Erklindenden erfahren und identifizieren (beziehungsweise eine Wirkung, die er bereits bewusst erfahren hat, als diejenige des Leittons identifizieren). Das (begriffliche) Verständnis unserer erklärenden Wörter ist daher noch nicht das Verständnis der Sache, die vielmehr mit dem Vernehmen dessen zu tun hat, worauf die Rede verweist.¹⁶ Eine Erklärung (in propositionalen Sätzen) kann von sich aus nicht auf das Wahrzunehmende hinweisen. Dieses Hinweisen ist ein Zeigen, und erst im Zeigen kann der »Belehrte« erfahren, was er unter dem Erklärten verstehen soll.

IV

Für ein genaueres Verständnis dessen, wie im Musiktheorieunterricht gelehrt wird, muss man über Kaisers Text hinausgehen. Insbesondere muss man eine (beinahe provozierende) Vergrößerung durch Differenzierung aufheben. Es geht um die dichotomische These, dass ein Musikunterricht seinen Zweck (»einem anderen Subjekt bei der Erweiterung seiner Möglichkeiten, konkretisierende Imaginationen zu bilden«) allein durch *musikalisches Lehren* erfüllt, dem das Zeigen zugeordnet ist, aber nicht durch Lehren *über* Musik, dem das (propositionale) Sprechen gilt. Dabei zielt die Kritik nicht gegen die behauptete Bedeutung des Zeigens im »musikalischen Lehren«, sondern gegen das kaum verhohlene Misstrauen Kaisers gegenüber dem (propositionalen) Sprechen,¹⁷ das vom Zeigen und damit

¹⁵ Ebd., 8.

¹⁶ »Eine Rede verstehen ist eines, das Hinweisende darin verstehen ist ein anderes.« (Kierkegaard 1844, 148).

¹⁷ Die Lektüre des Aufsatzes legt nahe, dass Kaiser sein Problem aus einem musikpädagogischen Interesse heraus unangemessen vereinfacht. Kaiser schreibt zum Lehren über Musik: »Dass auch diese Form der Lehre im Musikunterricht sehr wichtig ist, wird nicht verkannt« (Kaiser 2001, 5). In der grammatischen Negation (»nicht verkannt«) hört man den Unterton des Missbehagens, und dann heißt es noch: »Zum Lehren über Musik wird all das gerechnet, was ihrer Geschichte [...] gilt« und – ein wenig später – der »Theorie«. Es geht also – wenn man die sekundären Hinweise des Textes beachtet – um die Klärung von Zuständigkeiten. Die Musikpädagogik weiß, was ein guter Unterricht zu leisten hat und welche Disziplinen diesen Ansprüchen genügen. Die Theorie jedenfalls tut es nach Kaiser nicht. So differenziert und neu Kaisers Theorie des Lehrens ausfällt, so banal und abgestanden sind seine

von den erfolgreichen Modi des Lehrens im Fach Musik ausgeschlossen wird.¹⁸ Kaiser assoziiert (propositionales) Sprechen offensichtlich mit Handlungsferne (das Zeigen soll zum Nachvollzug von *Handlungen* führen) und unangemessenem Theoretisieren (als leite eine musiktheoretische Information, die auf eine Öffnung der ästhetischen Wahrnehmung für eine musikalische Wirkung zielt, nicht zu einem Handeln an). Gegen diese Vorstellung wäre zunächst die Beobachtung zu stellen, dass der musiktheoretische Unterricht an den Hochschulen – ganz im Sinne Kaisers – ein »musikalisches Lehren« betreibt (insofern in Stilübungen, satztechnischen Übungen, Klavierpraxis, Instrumentation, Gehörbildung und sogar in der Analyse das Zeigen das Kernstück des Lehrens ausmacht, das zum Nachvollzug einer Handlung anleitet – und zum Handeln zählen wir selbstverständlich auch das ästhetische Wahrnehmen), *obwohl* die Sprache sein wesentliches Medium darstellt (in dem propositionale Sätze einen selbstverständlichen Platz einnehmen). Entgegen Kaiser wäre also der These nachzugehen, dass Zeigen und Sprechen im musiktheoretischen Unterricht sogar wechselseitig aufeinander bezogen sind: (nicht-sprachliches) Zeigen bleibt ohne Begriffe weitgehend ohnmächtig, und Begriffen inhäriert ein deiktisches Moment, weshalb sie überhaupt »bedeuten« können. Um es weiter zuzuspitzen: Gerade aus den Erfahrungen des musiktheoretischen Lehrens kennen wir das scheinbare – und für Kaiser wahrscheinlich nicht als »scheinbar« durchschaubare – Paradox, dass ein exaktes Sprechen über musikalische Strukturen (sogar in propositionalen Sätzen) die Wahrnehmung subtilster musikalischer Wirkungen provozieren kann. Wie ist das möglich?

Vorurteile gegen die Musiktheorie. Mit wenig Informationsaufwand hätte er wissen können, wie sehr sich das Fach an den Musikhochschulen in den letzten dreißig Jahren verändert hat. Zwar ließe sich einräumen, dass Kaisers Kritik sich weniger gegen die Musiktheorie an den Hochschulen richtet als gegen eine depravierte Form der elementaren Musiklehre im schulischen Musikunterricht, an der die Musiktheorie der Hochschulen keine Schuld trägt. Dennoch darf man Kaisers Vereinfachung nicht unwidersprochen stehen lassen, weil sie – um bei der philosophischen Sprache Kaisers zu bleiben – eine »Unwahrheit« enthält.

¹⁸ Auf den S. 6f. (Kaiser 2003) wird das Sprechen beinahe explizit vom Zeigen ausgeschlossen: »Zeigen, so können wir sagen, ist eine Folge von (nichtsprachlichen) Handlungsschritten, die vom Lehrer in der Absicht vollzogen werden, dass a) der Lernende durch den möglichst exakten Nachvollzug die Absicht der Zielerreichung realisiert, d.h. diese Handlung zu vollziehen lernt oder b) dass durch die Lehrhandlung auf eine andere Handlung gezeigt wird, die gelernt werden soll; eine derartige Zeigehandlung verweist somit auf etwas anderes.«

V

Bevor wir auf einige Detailprobleme eingehen, zunächst zwei kurze Bemerkungen als provisorische Antworten.

1. Zeigen stellt nicht ein substantielles, sondern ein funktionales Moment einer Handlung dar. Es gibt keine Handlung, die an sich zeigt oder nicht zeigt, sondern jede Handlung kann in einer entsprechenden Situation zur Zeigehandlung funktionalisiert werden. Davon sind sprachliche Handlungen nicht ausgeschlossen.

Vernünftigerweise wird man weiterhin davon ausgehen, dass Zeigen in der Regel eine komplexe Handlung darstellt, die mehrere Einzelhandlungen funktional zusammenschließt (zum Beispiel gestische und verbale). Das ist im Allgemeinen notwendig, weil Zeigen auch die Funktion des Identifizierens einschließt und weil eine einzelne Handlung sich selbst nicht immer genügend präzisieren kann, um den Anderen etwas Konkretes sehen zu lassen. Die komplexe Zeigehandlung muss ihre Komplexität nutzen, um das Gemeinte vom Nicht-Gemeinten zu unterscheiden.

So wird ein Lehrer durch das kommentarlose Abspielen eines Musikbeispiels kaum auf etwas Spezifisches verweisen können, andernfalls müsste das erklingende Beispiel auf sich selbst zeigen können.¹⁹ Zusätzlich zum Abspielen wird es eine Handlung geben, die zumindest den Zeitpunkt deutlich macht, zu dem erklingt, was Aufmerksamkeit erheischen soll. Dies könnte beispielsweise durch das Heben des Zeigefingers geschehen. Funktional identisch wäre der mündliche Verweis auf die Partitur: »Achten Sie einmal auf Takt 23.« Soll aber nicht allein auf die (abstrakte) Stelle, sondern auf deren Eigenart verwiesen werden, sind andere Anstrengungen notwendig. Geht es überhaupt darum, dass die gemeinte musikalische Wendung etwas Bemerkenswertes (vielleicht eine besondere harmonische Wendung) enthält, genügen vielleicht beredete Mienen. Soll das Gemeinte aber inhaltlich näher bestimmt werden (vielleicht weil die »Belehrten« auch nach drei Versuchen des Lehrers noch nicht wissen, worauf sie zu achten haben), dann müssen wohl Worte in die Zeigehandlung integriert werden.²⁰

¹⁹ Es sei denn, der Kontext der Unterrichtssituation funktionalisiert das Abspielen so deutlich, dass den »Belehrten« allein dadurch etwas Bestimmtes gezeigt wird.

²⁰ Es muss nicht eigens betont werden, dass gerade die Fähigkeit zur Diskretion, die musik-

In dieser Situation kann auch ein propositionaler Satz zur Zeigehandlung funktionalisiert werden, beispielsweise dann, wenn er in die Funktion des Identifizierens eingebunden wird. Wenn es um die Auflösungstendenz des Leittons geht und die zu »Belehrenden« ein erklingendes Musikbeispiel, das sie mit Hilfe der Partitur verfolgen, auf Leitöne hin absuchen sollen, kann ein propositionaler Satz auf die entscheidenden Stellen zeigen. Der Lehrer sagt: »Der Leitton ist der siebte Ton der Tonleiter, der sich in den achten Ton darüber auflösen muss«, und die »Belehrten« sind jetzt in der Lage, die Partitur nach Leitönen zu durchmustern (und wenn sie Leitöne bislang noch nicht als solche gehört haben, können sie dies möglicherweise mit dem angeführten Hinweis – falls sie nämlich an der erklingenden Musik bemerken, dass sich mit dem beschriebenen Phänomen in der Partitur eine spezifische Wirkung verbindet).

2. Bei Kaiser erscheint das Nicht-Sagbare als mysteriöse Größe, vor der alle Sprache versagt. Dem gegenüber versteht Wittgenstein das »Unsagbare« als ein Grenzphänomen des Sprachgebrauchs und damit als ein Moment der Sprache selbst. Man geht vernünftig mit ihm um, wenn man das »Unsagbare«, das sozusagen während des Sprechens als ein Gemeintes »jenseits der Grenze des Gesagten« aufscheint, in dieser seiner Funktion belässt. »So lange wir das Unaussprechliche nicht aussprechen wollen, ist alles gut.« Für die Musiktheorie gilt die allgemeine Forderung: »das Sagbare klar aussprechen«. Statt mit Kaiser das (propositionale) Sprechen in die Ecke des Lehrens *über* Musik zu verbannen, weil es angeblich die musikalischen Prozesse nicht kommuniziert, wird mit Wittgenstein das Unsagbare gerade dadurch kommuniziert, dass das Sagbare klar und bis an seine Grenzen ausgesprochen wird. Die musiktheoretische Analyse, die primär vom technischen Korrelat des musikalischen Zusammenhangs spricht, läßt – je erschöpfender sie die technische Seite abhandelt, desto deutlicher – das musikalisch Prozesshafte hervortreten, das gemeint ist, aber nicht ausgesprochen werden kann.

theoretische Begriffe auszeichnet, am besten geeignet ist, die sinnliche Anschauung anderer Menschen zu schärfen und für Details empfindlich zu machen. Kaisers zweite Rubrik des Zeigens »etwas als etwas zeigen« legt eigentlich nahe, dass dies nur geschehen kann, wenn der Bereich nichtsprachlicher Handlungen überschritten wird.

VI

Dieser letzte Punkt soll im Folgenden genauer erläutert werden, indem das Verhältnis zwischen Sprechen, Struktur und Singularität des Kunstwerks untersucht werden soll. Dabei werden die erwähnten Texte von Bruno Haas behilflich sein.

Zunächst sei das Eingangsproblem wiederaufgegriffen: Warum bleiben musiktheoretische Definitionen ein Provisorium? Der Gegenstand musiktheoretischer Begriffe ist in den meisten Fällen ein klangliches Phänomen, eine Wirkung, die an der erklingenden Komposition aufscheint.²¹ Von daher versteht sich, warum musiktheoretische Erklärungen nur bedeuten können, indem sie deiktisch verweisen. Entweder benennen sie das technische Korrelat, ohne die gemeinte Sache zu treffen, oder sie sprechen metaphorisch von der Wirkung und bleiben damit eben in der Metaphorik. In jedem Fall wird das Gemeinte (eine hörbare Wirkung) nicht unmittelbar ausgesprochen. Insofern ist der Gebrauch aller musiktheoretischen Begriffe mit dem Ansinnen verbunden, einen anderen diese Wirkung, auf die sie sich beziehen, hören zu lassen. Eben darauf wird durch eine Zeigehandlung verwiesen, in die der Wortgebrauch im engeren Sinne eingebunden ist.

Aber warum geht es nicht besser? Warum lassen sich Wirkungen metaphorisch beschreiben oder technische Korrelate angeben, aber nicht die Gründe oder Bedingungen, unter denen die Wirkungen aufscheinen? Antwort: Weil man es bei einem musikalischen Kunstwerk mit einer Singularität zu tun hat. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer quasi ›raumzeitlichen‹ und einer ›qualitativen‹ Singularität.

1. Die ›raumzeitliche‹ Singularität meint das einzelne sinnlich Gegebene, das ›dieses‹ der Anschauung. Angesichts dieser Singularität gerät der Reflektierende in die berüchtigte Inkommensurabilität zwischen allgemeinem Begriff und sinnlich gegebenem Einzelding. Wie kann ein Begriff, der notwendig allgemein ist, den raumzeitlich lokalisierten Gegenstand der Wahrnehmung aussprechen?

²¹ Eine Ausnahme mögen Begriffe bilden, die auf graphische Details der Partitur zielen (Taktstrich, Notenschlüssel).

Wenn sie wirklich dieses Stück Papier, das sie meynen, sagen wollten [...], so ist diß unmöglich, weil das sinnliche Diese, das gemeynt wird, der Sprache, die dem Bewußtseyen, dem an sich allgemeinen, angehört, unerreichbar ist.²²

Der notwendig allgemeine Begriff Leitton kann den konkret erklingenden (und in diesem Sinne singulären) Leitton nicht aussprechen.

2. Dass wir den singulären erklingenden Leitton nicht aussprechen können, ist etwas anderes als nicht zu wissen, was die Bedingungen seines Zustandekommens sind. Unter dem Aspekt der ›qualitativen‹ Singularität geht es nun darum, dass das jeweilige einmalige Kunstwerk die Bedingung darstellt, unter der allein es zu einem Phänomen wie dem Leitton kommen kann; denn bei einem Leitton (oder bei jedem anderen musikästhetischen ›Gegenstand‹, der auf eine Wirkung zielt) handelt es sich nicht um etwas Substantielles, sondern um etwas relational Vermitteltes. Vereinfacht gesagt: So etwas wie einen Leitton gibt es nur im Kontext des Kunstwerks, nie außerhalb desselben als Gegenstand an sich selbst. Und da das Kunstwerk (qualitativ) singulär ist, ist die Bedingung eines Leittons in jedem Fall eine singuläre Bedingung, die sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. So weit die Argumentation in groben Zügen.

Um diesen Gedankengang genauer zu verstehen, wären zahlreiche nähere Ausführungen notwendig. Nur Weniges sei der Kürze halber genannt. Nach Bruno Haas besteht eine Komposition (als Kunstwerk betrachtet) zumindest vom 17. bis 20. Jahrhundert nicht aus Elementen; denn Elemente wären solche kleinsten Bausteine, deren Existenz bereits vorab und deren Bedeutung unabhängig vom Kunstwerk feststünde.²³ Was sich umgekehrt wie ein Element bestimmen läßt (also unabhängig von seiner Einbindung in ein Kunstwerk), gehört – ästhetisch gesehen – nicht zum Kunstwerk, es gehört nicht zu dessen ›Material‹. So kann ich zwar einen Ton durch die Frequenz oder einen Dreiklang durch drei Töne in Terzschichtung definieren, doch das Material einer konkreten Komposition (das den Namen verdient) sind spezifische Klangwirkungen, die an Tönen aufscheinen, insofern diese ›kontextualisiert‹ sind. Mit diesen (und nicht

²² Hegel 1807, 70.

²³ Dass man gleichwohl über Phänomene der Musik oder der Partitur wie über Elemente sprechen kann, bedeutet nicht, dass es tatsächlich Elemente gibt, sondern dass man unangemessen über das Kunstwerk denkt. Die Unangemessenheit zeigt sich denn auch an den Aporien, in die dieses Denken gerät.

etwa mit Frequenzen) wird vom Komponisten in einem ästhetischen Sinne gearbeitet.²⁴ Spezifische Klangwirkungen sind nichts anderes als die Außenseite der relationalen Vermittlung. Die Tatsache, dass ein Ton Teil einer umfassenden Relationalität darstellt, nennt Haas eine Funktion (die Relationalität selbst könnte man »funktionalen Zusammenhang« und angesichts einer Komposition »musikalischen Zusammenhang« nennen).²⁵ Als Teil eines singulären Kunstwerks hat ein Ton eine (singuläre) Funktion, und diese strahlt er nach außen als singuläre Klangwirkung ab.

Innerhalb eines funktionalen Zusammenhangs bestimmen sich alle Teilmomente aus ihrer Konstellation heraus wechselseitig zu Funktionen. Die Wechselseitigkeit (oder Relationalität) ist umfassend, es gibt keinen absoluten Punkt, der ihr entzogen wäre. Da das Kunstwerk allerdings ein abgeschlossenes Ganzes bildet, befinden sich die Bestimmungen nicht in einem beständigen Fluß, die Ausdifferenzierung der Relationen hat zumindest eine Außengrenze. Das Ganze des Kunstwerks ist der Bezugspunkt aller Funktionen. Von daher erhellt die Rede vom singulären Kunstwerk als der Bedingung einzelner Klangwirkungen (wie dem Leitton). Man könnte also sagen: Alle Funktionen des musikalischen Kunstwerks sind immer mit dem singulären Ganzen vermittelt (weil sie ansonsten keine Funktionen im strengen Sinne wären). Daher nehmen sie selbst etwas von dieser Singularität auf. Jeder Leitton klingt anders.

²⁴ Im 20. Jahrhundert kann es selbstverständlich Kompositionen geben, in denen Frequenzen das Material bilden. Dies müßte dann aus den spezifischen Klangwirkungen der Komposition heraus deutlich werden.

²⁵ Nach Bruno Haas ist die Funktion eines Teilmomentes in einem Kunstwerk alles andere als abstrakt, sondern gehört zur konkreten Erscheinung des Kunstwerks. Eine Funktion ist die Bestimmung, die ein Moment nur hat, insofern es als Teil eines Ganzen begriffen wird. Was ist in diesem Sinne eine Funktion? Wenn in einer Sinfonie von Beethoven gegen Ende der Exposition ein Akkord der I. Stufe durch eine Kadenz erreicht wird, dann sind Bestimmungen wie I. Stufe, Dur-Dreiklang, Tonika, Kadenz oder Schlussabsatz keine Bestimmungen, die die Singularität des Ereignisses ansprechen. Es sind abstrakte Bestimmungen, die der Akkord mit tausend anderen Akkorden teilt. Zur konkreten Erscheinung des Akkordes könnte jedoch die spezielle Wirkung seiner Auflösung gehören, wenn etwa das Erreichen dieser Schluss-tonika nach einer langen Vorbereitung die Wirkung einer unglaublichen Sättigung hervorruft. Dieser Effekt der Sättigung entsteht nicht durch den Akkord selbst oder durch seine allgemeinen Momente wie I. Stufe, Dreiklang, Tonika usw., sondern durch die Vermittlung mit den übrigen Momenten der Komposition. Und ein Hörer kann diesen Effekt auch nur durch das Verfolgen des gesamten Zusammenhangs erleben. Diese konkrete Wirkung des Akkordes ist – nach Haas – eine Funktion im Kunstwerk.

Wäre es nicht so, dass alle Töne und Akkorde ihre konkreten Eigenschaften durch den Zusammenhang erhalten, dann wäre nicht zu verstehen, dass manche beeindruckenden Schönheiten (etwa in den Kompositionen von Beethoven) an gewöhnlichen Dur-Dreiklängen in (scheinbar) standardisierten satztechnischen Zusammenhängen aufscheinen können. Die singuläre Schönheit eines Dur-Dreiklangs bei Beethoven ist eine Funktion des singulären Ganzen, mit dem der einzelne Akkord vermittelt ist. Der Relationalität des musikalischen Zusammenhangs ist auch das merkwürdige Phänomen zu verdanken, dass einerseits ein einzelner eingefügter Ton eine Melodie völlig anders wirken lassen kann, ohne dass es andererseits möglich wäre, diese Veränderung des Gesamteindrucks aus den Eigenschaften des Tones heraus zu erklären.

Aus alledem folgt: Dass musiktheoretische Definitionen unzulänglich bleiben, liegt also daran, dass die musikalischen Wirkungen (als das Gemeinte von musiktheoretischen Begriffen) unter den jeweils singulären Bedingungen ihres Kunstwerks stehen. Könnte man sie definieren (wie man ein Auto definieren kann), dann müßte man sie aus bestehenden vorgängigen Verhältnissen herleiten können. Genau dies aber ist wegen der Funktionalität des Kunstwerks ausgeschlossen.²⁶

Gegen diese Ausführungen erhebt sich ein naheliegender Einwand. Die ›qualitative‹ Singularität eines Kunstwerks mag zwar die Bedingung für singuläre ästhetische Wirkungen darstellen, die meisten musiktheoretischen Begriffe aber zielen auf das Allgemeine von Wirkungen, das in vielen Kunstwerken gleichermaßen anzutreffen ist. Wer beispielsweise vom Leitton spricht, meint ein Teilmoment in der Gesamtwirkung, das allen Leittönen gemeinsam ist. Auch wenn es stimmt, dass sich streng genommen jeder Leitton von jedem anderen unterscheidet, so abstrahieren wir doch beim Gebrauch des Begriffs Leitton von den singulären Eigenschaften. Insofern steht – so wäre zu schließen – der allgemeine Begriff Leitton nicht unter der Bedingung des singulären Kunstwerks und müßte sich folglich unabhängig von diesem definieren lassen.

²⁶ Dem Gedanken der Funktionalität eines Kunstwerks widerspricht nicht der Gedanke der Historizität einer Funktionalität. Diese zeigt sich an der konkreten Ausdifferenzierung der Teilmomente.

An dem Einwand ist richtig, dass musiktheoretische Begriffe wie Leitton etwas Allgemeines ausdrücken. Sie abstrahieren Gemeinsamkeiten aus singulären Erscheinungen. Zurückzuweisen aber ist die Behauptung, die im Begriff Leitton gemeinte Wirkung stünde, da sie allgemein ist, nicht mehr unter der Bedingung des singulären Kunstwerks. Der Einwand unterschätzt hier die Tatsache, dass der Begriff Leitton auf der Erfahrung von Leitönen als Singularitäten beruht. Die singulären Leitöne bilden das Vorgängige, an das die Klassifikation durch den Begriff allererst anschließen kann. Das Gemeinsame, auf das der Begriff zielt, ist und bleibt daher selbst etwas Funktionales (es werden funktionale Wirkungen, nicht Substanzen klassifiziert). Abstraktion erschafft keine Gegenstände.

Die Häufigkeit der Erfahrung mit Leitönen ändert nichts an dieser Tatsache. Wer bereits zum zehntausendsten Mal einen Leitton hört (oder imaginiert), der erlebt lediglich zum zehntausendsten Male, dass ein singulärer musikalischer Zusammenhang, der momentan erklingt (oder imaginiert wird), einen Ton zum Leitton bestimmt.

VII

Zuletzt erhebt sich die Frage, warum allgemeine musiktheoretische Begriffe im Unterricht erfolgreich sein können. Wie ist es möglich, dass eine musiktheoretische Analyse mit (notwendig) allgemeinen Begriffen ihren (singulären) Gegenstand erreicht?

Nach Bruno Haas leistet dies eine »funktionale Analyse«. »Die Analyse besteht darin, dass man Strukturen angibt, die etwas ihnen Inkommensurables anwesen lassen, wenn man mit ihrer Hilfe ein Werk rezipiert.«²⁷ Der Autor einer Analyse, der von den musikalischen Wirkungen, die er meint, nicht unmittelbar (sondern höchstens metaphorisch) sprechen kann, bietet zunächst eine strukturelle Interpretation des Tonsatzes an und fordert den Leser auf, die Komposition im Sinne dieser Strukturen wahrzunehmen (dass heißt die Artikulation des Ganzen, die durch die Strukturen angegeben wird, auf die erklingende Komposition zu übertragen). Unter bestimmten Voraussetzungen – und das ist die Pointe bei Haas – kann die Applikation der Strukturen ein Evidenzerlebnis auslösen,

²⁷ Haas i. V.

dass heißt die Wahrnehmung bestimmter musikalischer Wirkungen (von Tönen und Klängen). Das Auslösen ist nicht garantiert, aber kann durch die Analyse provoziert werden. Eine Garantie kann es nicht geben, weil die musikalischen Wirkungen (als ein den Begriffen und Strukturen Inkommensurables) nicht unmittelbar angesprochen werden können. Provozieren lassen sich die Evidenzerlebnisse, weil sie sich offensichtlich nicht voraussetzungslos ereignen.

Dass funktionale Analysen, die sich durch das Auslösen von Evidenzerlebnissen bewähren, Voraussetzungen unterliegen, beweist die Tatsache, dass sie mehr oder weniger gelingen oder sogar misslingen können. Das lehrt jedenfalls die Erfahrung. Der Erfolg hängt gleichermaßen von der »Methode«, vom Verfasser der Analyse und vom Leser ab.²⁸

Erstens verhilft dem Leser nicht jede beliebige Angabe von Strukturen zu einem überzeugenden Klangeindruck. Es gibt also eine Art von »Sachhaltigkeit«, durch die sich treffende Analysen vor anderen auszeichnen.

Zweitens setzt eine Analyse, die sich durch Provokation von Evidenzerlebnissen bewährt, fast zwingend voraus, dass deren Autor diese Erlebnisse antizipiert hat und nur solche Strukturen angibt, die versprechen, bei seinen Lesern die bereits wahrgenommenen musikalischen Wirkungen auszulösen. Sind dem Autor jedoch subtile musikalische Wirkungen verschlossen oder orientiert er sich bei der Angabe von Strukturen allein am Partiturbild, dann wird seine Analyse vielleicht auf andere Arten, aber nicht (oder nur zufällig) durch die Provokation von Evidenzen überzeugen.²⁹

Drittens schließlich muss ein Leser bereit sein, sich von einer Analyse zum Hören anleiten zu lassen.

Nach Bruno Haas gehören die Analysen Schenkers zu den gelungenen Beispielen einer funktionalen Analyse. Das liegt daran, dass bei Schenker zwar Begriffe definiert werden, dass zwischen den Begriffen und der erklingenden Komposition aber Diagramme vermitteln. So kann einer-

²⁸ Eine gelungene Analyse ist ein gelungener Akt der Kommunikation, weil sie zwischen der Komposition, dem ersten Hörer (dem Analysierenden) und dem zweiten (dem Leser der Analyse) eine (mindestens partielle) Gleichsinnigkeit herzustellen vermochte.

²⁹ Beispielsweise kann eine Analyse durch konsequentes Befolgen einer Methode, deren Sinn einsichtig ist, überzeugen (wenn etwa ein Autor den Ansatz eines historischen Musiktheoretikers aufgreift und auf eine Komposition aus derselben Zeit anwendet).

seits im ›Freien Satz‹ ein bekannter Begriff wie ›Ausfaltung‹ erklärt werden, als handle es sich um eine satztechnische Gegebenheit im Tonsatz, um andererseits beim Eintritt in ein Diagramm doch als etwas ganz anderes zu erscheinen, nämlich als Teil einer vollständigen relationalen Ausdifferenzierung der Komposition. Im Diagramm ist die Ausfaltung eigentlich nicht mehr Begriff, sondern Funktion, weil sie mit ihrem einmaligen Ort im musikalischen Gefüge angegeben wird. Der einmalige Ort ist relational definiert und – da er der Ort im gesamten Kunstwerk ist – durch das Ganze der Komposition vermittelt. Das Ganze der Komposition aber ist – wie gesagt – eine Singularität. Wenn das Diagramm also jeden Ton einer Ausfaltung als eine einmalige Stelle im Kunstwerk zeigen kann, dann zeigt es ihn auch in seiner singulären Erscheinung.

Über ein Diagramm und seine Inhalte kann man in propositionalen Sätzen sprechen und doch zugleich auf eine Funktion verweisen.

Literatur

- Haas, Bruno (2003), *Die Freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, (= *Philosophische Schriften* Bd. 51) Berlin: Duncker & Humblot.
- (i. V.), »Die Logik der Schenkerschen Musikanalyse und ihre Bedeutung für die allgemeine Ästhetik«, in: Schwab-Felisch, Oliver/Michael Polth/Hartmut Fladt (Hg.) (i. V.), *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker. Bericht über den internationalen Schenker-Kongress in Berlin, Saaren und Mannheim, 4.–12. Juni 2004*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *System der Wissenschaft. Erster Theil. Die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg/Würzburg: Goebhardt.
- Kaiser, Hermann Josef (2001), »Zeige es! Ein Beitrag zur Theorie musikalischen Lehrens«, in: *ZfKM*, hg. von Jürgen Vogt, Internet: <http://home.arcor.de/zfkm/kaiser3.pdf>; Erstabdruck in: *Nordisk Musikpedagogisk Forskning Årbok* 5 (= *Nordic Research in Music Education Yearbook*), Vol. 5, 2001 (= NMH-publikasjoner 2001:4), Oslo: Norges Musikkhøgskole, 43–62.
- Kierkegaard, Søren (1844), *Begrebet Angst*, übers. und hg. von Emanuel Hirsch als: *Der Begriff Angst*, in: *Gesammelte Werke* 11/12, 3. Aufl. Gütersloh: Gütersloher 1991.
- Schenker, Heinrich (1935), *Neue musikalische Theorien und Phantasien, 3. Der Freie Satz*, hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien u.a.: Universal 1956.
- Wittgenstein, Ludwig (1919), *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Albert Richenhagen

Zwischen Orient und Okzident, zwischen Antike und Neuzeit – Gregorianik als Grundlage der europäischen Mehrstimmigkeit

Bemühungen um profunde Kenntnis der Tradition des eigenen Kulturkreises führen keineswegs notwendigerweise zu dessen Abgrenzung von anderen Kulturen aus Desinteresse oder gar Feindseligkeit, sondern können einen Beitrag zum Verständnis und zur Wertschätzung anderer Kulturen leisten. Die Besinnung auf die Wurzeln eines Kulturkreises, in diesem Falle des sogenannten christlichen Abendlandes, lässt ein Zusammenwirken des Orients mit dem Okzident, das heißt jüdisch-christliche und griechisch-römische Einflüsse, erkennen, ohne die auch die mehrstimmige Musikkultur Europas nicht in dieser Form existieren würde. Der Beitrag will dies anhand ausgewählter Beispiele des lateinischen Liturgiegesangs der christlichen Kirche zeigen, die für die Mehrstimmigkeit von Bedeutung waren.

Die Überlieferung des primär mündlich tradierten gregorianischen Repertoires ist durch die nachträgliche Einführung seiner diastematischen Notation in einem kontinuierlichen Prozess verändert worden, wie die verschiedenen ordenseigenen Choralbücher und regionale Choraldialekte erkennen lassen. Zudem ist der Gregorianik durch ihre Einwirkung auf die entstehende Mehrstimmigkeit eine Musikkultur entwachsen, die jene wiederum verändert hat. Der so bewirkte Prozess der wechselseitigen Beeinflussung dauert im Grunde noch an, denn die heutigen Choralbücher sind ja Ergebnis einer Restauration in der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert. In dessen letztem Drittel hat wiederum eine weitere Choralreform begonnen, welche die adiastematische Aufzeichnung des Repertoires wiederbeleben will, und deshalb den Schwerpunkt auf die karolingische Zeit legt, in welche die Aufzeichnungen dieser Gesänge zurückreichen. Der gregorianische Choral kann also nicht als relativ geschlossenes Ganzes wie die kritische Gesamtausgabe der Werke eines Komponisten ediert werden, sondern seine Ausgaben können nur das jeweilige Stadium eines ›*Work in Progress*‹ dokumentieren. Die Schwierigkeiten der Auffindung und Einordnung gregorianischer Gesänge ins Kirchenjahr sind aber auch in der meist getrennten Überlieferung und Edition von Mess- und Stundengebetgesängen und in

der 1969 erfolgten Einführung einer neuen Leseordnung¹ begründet. Die im Quellenverzeichnis aufgeführte Übersicht hilft, mittels heute zugänglicher Ausgaben gregorianischer Gesänge die den mehrstimmigen Werken zugrundeliegenden Melodien aufzufinden.

I Jüdisch-christliche Einflüsse

Juden- und Christentum waren im ersten nachchristlichen Jahrhundert noch nicht ganz voneinander getrennt, da es unter den Christen nicht nur ehemalige, sondern auch praktizierende Juden gab. Daher ist die frühe christliche Liturgie vom Judentum geprägt: Sie ist gewissermaßen u. a. auch eine Art von Synthese des Tempel- und Synagogen-Gottesdienstes. Letzterer ist überlieferungsgeschichtlich neben der jüdischen Haus- und Lebensordnung insofern von größerer Bedeutung, als es nur einen einzigen Tempel gab, der schon 70 n. Chr. zerstört wurde, während es jedoch fast auf der ganzen Welt Synagogen und jüdische Hausgemeinschaften gab und gibt. Gleichwohl lebt die Tempelliturgie natürlich noch indirekt und teilweise in der Synagoge fort und prägte auch auf diesem Wege den christlichen Gottesdienst.²

Der musikalische Schwerpunkt der christlichen Liturgie liegt auf dem Wortgottesdienst, und dieser darf u. a. als ein Erbe der Synagoge betrachtet werden. Die aus der Synagoge in die christliche Liturgie gelangten melismatischen Responsorialgesänge, ein Wechsel von Solosänger und Chor, sind gleichsam die Vorform des Solokonzerts: Hier wie dort wechselt sich der Refrain des Tutti mit dem Solo ab. Nicht nur dieses Formprinzip hat der Gregorianische Choral mit der synagogalen Gesangkunst gemeinsam – dies mag es ja auch in anderen Zusammenhängen geben –, charakteristisch ist vielmehr das Phänomen der sogenannten wandernden Melismen. Es handelt sich hier um typische melodische Wendungen, die nicht bestimmten Texten zugeordnet sind, sondern sich als Element so sehr selbstständig, dass sie in völlig unterschiedlichen Textzusammenhängen unverändert vorkommen. Als Beispiel diene das Graduale *Sederunt principes*, welches am 26. Dezember, dem Fest des ersten christlichen Märtyrers

¹ Paul VI. 1969, 217ff.

² Z. B. wird heute noch das Schofar (Widderhorn) der Tempelliturgie in der Bonner Synagoge geblasen (Anonymus, 2006). Vgl. auch Hubmann 2002.

Stephan, gesungen wird.³ Pérotin hat nur die Solopartien dieses Gesangs vierstimmig bearbeitet.⁴ Die dem Tutti der Sänger zugeteilten Abschnitte werden nach wie vor einstimmig gesungen. Dieses Alternieren zwischen reiner Gregorianik und ihrer mehrstimmigen Bearbeitung untergliedert eine melodische Formel, die Peter Wagner⁵ als Melisma 23 zählt. Dessen *Initium* ist noch mehrstimmig vertont, da es dem solistisch gesungenen Abschnitt des Verses angehört. Die Fortsetzung des Melismas aber wird vom Tutti der Sänger *choraliter* vorgetragen. Die folgende Tabelle gibt den gesamten Solovers mit den von Wagner nummerierten wandernden Melisma in Tonbuchstaben wieder. Mehrtönige Neumen sind durch Untergliederungen zusammengefasst; die wörtliche Übersetzung des Textes⁶ lautet: »Hilf mir, Herr, mein Gott, rette mich [mach mich heil] deiner Barmherzigkeit wegen«.

Tab. 1: *Sederunt principes*, Solovers in Tonbuchstaben

Mehrstimmig bearbeitete freie Variante des Beginns von Melisma 30													
f	f	a	b	c'	c'	d' c' c' c' a	c'	d' e' c'	c'	d' e' d' c'	d' e' c' a	h c' a f	
ad-	in-	va	me	do-	mi-	ne							
Mehrstimmig bearbeitetes Ende der Variante von Melisma 30													
a f a g f	a f	g a c' c'	d' h			c' a	c' d'	f' f'	f' c'				
(-ne)													
Freiere Melodiegestaltung													
a c' d'	d' c'	e' f' d' c' a	c' a	c' a	c' c' c'	c' a h c' d'	c' d' e' c' c'	d' d' c'					
De-	us				me-	us:							
	us												
Mehrstimmig vertontes Initium von Melisma 23													
f	f	f	f	f	f	f	f	f	f a g f	ga	a		
sal-	vum	me	fac	prop-	ter	mi-	se-	ri-	cor-	dí-	am		
Einstimmig gesungene Fortsetzung von Melisma 23													
a c' h a	c' c' c'	c' c' a	b a	b g f	a b g f	a g	c'	c' c'	c' a a	f a g	a g g f		
tu-	am												

In über 30 Gesängen, die auf das gesamte Kirchenjahr verteilt sind, kommt das Finalmelisma 23 vor. Ein jüdischer Einfluss auf die Melodie selbst ist

³ *Graduale Romanum* 1924, 36; *Graduale Triplex*, 633f.

⁴ *Le Magnus Liber organi*, 15.

⁵ Wagner 1921, 384f.

⁶ Psalmen 108, 26.

zwar trotz der vermuteten jüngeren Entstehungszeit⁷ keineswegs ausgeschlossen⁸, ist aber nach meinem Wissen nicht sicher nachweisbar. Der Einfluss synagogaler Kantorenpraxis zeigt sich vielmehr in der Anwendung dieses der musikalischen Rhetorik der Renaissance völlig fremden Gestaltungsprinzips: Nicht das Wort-Ton-Verhältnis, sondern der liturgische Ort bestimmen die Melodik, die dem Gesang seinen Platz zwischen zwei Lesungen zuweist, wo er der Meditation über das Gotteswort dient.

Hier liegt einer der Gründe für die Choralreformen des 16. Jahrhunderts, von denen später noch die Rede sein wird. Denn es will zunächst überhaupt nicht einleuchten, warum dieser Gradualvers des am zweiten Weihnachtstag begangenen Festes des ersten Märtyrers Stephan ebenso ausklingen soll, wie zum Beispiel am Epiphaniiefest. Während nämlich der Text dieses Gesanges über die Ehrung des neugeborenen Herrn durch Könige frohlockt (»*Omnes de Sabae*«), ruft der jenes Gesanges den Herrn in Bedrängnis an gegen ungerechte Fürsten, die über den Gerechten zu Gericht sitzen. Am Gründonnerstag wiederum klingt derjenige Vers auf die gleiche Weise aus, der das paulinische Wort vom Gehorsam bis zum Tod am Kreuze besingt (»*Christus factus est*«).

Es gibt aber auch unmittelbare Einflüsse jüdischer Melodien auf das gregorianische Repertoire, erkennbar am Vergleich des *Tonus peregrinus*⁹ (Abb. 1) mit einem sephardischen Psalmton¹⁰ (Abb. 2). Dem einen liegt Psalm 113¹¹ zugrunde, der von der Befreiung der Israeliten aus Ägypten handelt. Die wörtliche Übersetzung seines hier wiedergegebenen lateinischen Textes lautet: »Als Israel wegzog von Ägypten, Jakobs Haus vom Volk fremder Sprache [...]« Der nächste, hier nicht lateinisch zitierte Vers ergänzt »[...] da wurde Juda sein Heiligtum, Israel sein Herrschaftsgebiet«. Der hebräische Text des anderen Psalmtones stammt aus den Klageliedern des Jeremias (*Eicha*) 3, 55¹² und bedeutet: »Da rief ich Deinen Namen, Herr, aus der Grube tief unten.«¹³

⁷ Wagner 1921, 383. Aufgrund der schriftlichen Quellen (Codex Laon, Bibl.Munic.239) darf die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts als »*Terminus ante quem*« gelten.

⁸ Werner 1972, 29 nennt ein Beispiel aus dem 12. Jh.

⁹ *Antiphonale Monasticum*, 132f., 219.

¹⁰ Werner 1980, 625.

¹¹ Nach der heutigen Zählweise Psalm 114 und 115.

¹² Diesen Hinweis verdanke ich meinem Kollegen Uri Rom.

¹³ Beide übers. in: Hamp 1979, 932/1289.

Abb. 1: *Tonus peregrinus*

Abb. 2: Sphardischer Psalmton



Charakteristisches Merkmal der hier verwendeten psalmodischen Melodie sind die zwei verschiedenen Reperkussionstöne beider Vershälften, nämlich *a* und *g*; ihretwegen kann dieser Psalmton keinem der Modi des Oktoechos eindeutig zugewiesen werden. Hier gerät die kirchlich-abendländische Modustheorie in große Verlegenheit, wie die Zuordnungen zum ersten, zum zweiten, zum vierten oder gar zum achten Ton beweisen.¹⁴ Diese Art der Psalmodie mit zwei Rezitationstönen ist für den nahen Osten aber keineswegs ungewöhnlich, vielmehr ist dort derselbe Rezitationston beider Vershälften eher die Ausnahme.¹⁵ Dieses Erbe des Orients hat im Okzident, vor allem im deutschsprachigen Raum, große Aufmerksamkeit erregt, wie zahlreiche mehrstimmige Bearbeitungen dieses Psalmtons beweisen.

In der lutherischen Vesper wurden das lateinische und das deutsche Magnifikat in einem germanischen Chordialekt des *Tonus peregrinus* gesungen. Die hier verwendete Variante des Psalmtons eröffnet auch die zweite Vershälfte mit einer zweitönigen Neume gleich der ersten, in beiden wird die kleine Sekunde zur kleinen Terz vergrößert. Das folgende Beispiel aus Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* von 1624, ein Magnifikat im 9. Ton¹⁶, eine alternatim mit dem gregorianischen Choral vorzutragende Versette für die Orgel, enthält zwar noch Anklänge an die klassische Vokalpolyphonie, zeigt aber die schon für Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts und vor allem für das Barockzeitalter typische Neigung zur Häufung gleicher Notenwerte, die Johann Joseph Fux bekanntlich als Kontrapunktgattungen in seinem *Gradus ad Parnassum*¹⁷ lehrte.

¹⁴ Wagner 1921, 109.

¹⁵ Werner 1962, 1674.

¹⁶ *Scheidt-Gesamtausgabe* 624, 101 ff.

¹⁷ Fux 1725, 45 ff.

Abb. 3: Samuel Scheidt, *Magnificat*

Es würde zu weit führen, alle Vertonungen der Weise aufzuzählen, die Reihe der Komponisten reicht von Samuel Scheidt, Johann Sebastian Bach¹⁸, Wolfgang Amadeus Mozart¹⁹ und Joseph Gabriel Rheinberger²⁰ bis zu Hermann Schroeder²¹.

Das zweite Beispiel stammt aus einem sehr beschämenden Kapitel der europäischen Geschichte: Wie zwei jüdische Chronisten, aber auch christliche Quellen bezeugen,²² sangen alle Juden von Blois 1171 bei einem in seiner Brutalität entsetzlichen Pogrom, das mit ihrer öffentlichen Verbrennung in einem Holzturm endete,²³ das *Alenu* der Hohen Feiertage.²⁴

¹⁸ Siehe z. B. BWV 243, 10. Satz, BWV 323f., BWV 648, BWV 733.

¹⁹ *Requiem* KV 626, Introitus, T. 21 ff., Sopransolo *Te decet*.

²⁰ Orgelsonate Nr. 4 op. 98.

²¹ *Variationen über den Tonus peregrinus*.

²² Werner 1972, 29.

²³ Kühner 1976, 145.

²⁴ Werner 1972, 29.

Abb. 4: *Alenu*

Anwesende Christen, erschüttert von dem Gesang, nahmen zum Zeichen ihres Respekts die Kopfbedeckung ab. Später scheint der Gesang in variiert Form übernommen worden zu sein.²⁵ Er ist als *Sanctus* der IX. Messe der *Editio Vaticana* bekannt.²⁶

Abb. 5: *Sanctus*

In seiner 1567 gedruckten *Missa de beata virgine*²⁷ greift Palestrina die sechs ersten Noten der Melodie in langen Notenwerten auf, indem er die beiden ersten Tonrepetitionen zu einer Note zusammenfaßt; danach führt er die Stimmen in kürzeren Notenwerten frei fort.

Abb. 6: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa de beata virgine*

Das spätere Ionisch Glareans beziehungsweise die Nähe zur Dur-Tonalität klingt im ersten den beiden hier angeführten gregorianischen Gesänge mit der Finalis *f* stellenweise schon an, das jüngere zweite Beispiel, welches in dieser Form aus dem 14. Jahrhundert überliefert wird,²⁸ ist schon ganz so geprägt, verwendet es doch nur die erniedrigte Oberquarte *b* über der Finalis. Sowohl vom Ambitus *f*–*f*¹, als auch von ihren zentralen Noten her, bestätigen beide Beispiele die gängige Modustheorie vom 5. Ton mit dem Tenor auf der Oberquinte *c*.

²⁵ Ebd.

²⁶ *Graduale Triplex*, 743.

²⁷ *Palestrina-Gesamtausgabe* Bd. 2, 13ff.

²⁸ *Graduale Triplex*, 743.

II Profanantike Einflüsse

Von den außerhalb des jüdisch-christlichen Kulturkreises (beziehungsweise unabhängig von ihm) entstandenen Gesangsformen hat im mediterranen Raum der Hymnus eine Sonderstellung und gelangte gleichsam getauft in die christliche Liturgie. Er ist für den musiktheoretischen Unterricht insofern von großem Interesse, als er die Form ist, aus der sich unter anderem das landesprachliche mittelalterliche Kirchenlied, der Kirchengesang von Reformation und Gegenreformation und damit auch der Bachchoral entwickelt hat. Ursprünglich ist er im Stundengebet der Westkirche (wie zum Beispiel in der Versper neben den großen Responsorien und neben dem Magnifikat) ein musikalischer Höhepunkt.

Das lyrische Versmaß, die strophische Gestaltung, das Auftreten von Kehrversen und die nahe Verwandtschaft zum Volkslied sind bereits als Kriterien profanantiker Texte erkennbar, die als Hymnen gesungen wurden. Die Gattung lässt sich bis Homer, bzw. bis zu den von ihm beeinflussten Dichtern zurückverfolgen.²⁹ Als bekannte, bei weitem aber nicht älteste lateinische Beispiele mögen Catulls Dianahymnus (*carmen* 34) oder der Hymnus des Horaz auf Apollo und Diana (*carmen* 30) genügen.³⁰ Während die Ostkirche bereits sehr früh den Hymnengesang in der Messe und im Stundengebet kannte, war es bekanntlich der Bischof Ambrosius von Mailand, auf den seine Einführung in das Stundengebet der Westkirche zurückgeht.

Wie verschieden ohne die sogenannten Kirchentonalarten – das heißt lange vor Aurelien de Réomé's *Musica Disciplina*³¹ aus dem 9. Jahrhundert – dieselbe Melodie überliefert werden konnte, zeigen Vergleiche mit einer Handschrift, die zwar erst im 14. Jahrhundert entstand, die aber dennoch relativ authentisch die ambrosianische Tradition wiedergibt. Die folgende Übersicht zeigt am Beispiel von Bruno Stäbleins Hymnenkonkordanz³² die bunte Vielfalt der überlieferungsgeschichtlich und regional bedingten Varianten einer Melodie. Deren in Tabelle 2 dargestellten sieben Versionen werden mit den im *Antiphonale Monasticum* und den von Dufay, Lasso und Palestrina verwendeten Varianten verglichen.

²⁹ Ziegler 1979, Sp. 1268ff.

³⁰ Wille 1967, 49/221.

³¹ Réomé (o.J.), 27ff.

³² *Monumenta monodica mediæ ævi*, Bd. 1.

Ausgabe	Quelle der Melodie	Ort/Zeit	Textanfang
⁽¹⁾ <i>MMMAe</i> ³³	Bibl. Trivulziana 347	ebd., 14. Jh.	<i>Splendor aeterne</i>
⁽²⁾ <i>MMMAe</i> ³⁴	Stiftsbibl. Heiligenkreuz 20	ebd., 12./13. Jh.	<i>Splendor aeterne</i>
⁽³⁾ <i>MMMAe</i> ³⁵	Paris, BN, n.a.lat. 1235	Nevers, 12. Jh.	<i>Rex aeterne</i>
⁽⁴⁾ <i>MMMAe</i> ³⁶	Stiftsbibl. Klosterneuburg 1000	ebd., 1336	<i>Aurora lucis</i>
⁽⁵⁾ <i>MMMAe</i> ³⁷	Stiftsbibl. Einsiedeln 366	ebd., 12. Jh.	<i>Ad coenam</i>
⁽⁶⁾ <i>MMMAe</i> ³⁸	Verona, Bibl.Cap. CIX (102)	ebd., 11. Jh.	<i>Rex aeterne</i>
⁽⁷⁾ <i>MMMAe</i> ³⁹	Rom, Bibl. Casanatense 1574	Gaeta, 12. Jh.	<i>Verbum salutis</i>
<i>AM</i> ⁴⁰	o. A.	o. A.	<i>Nunc sancte nobis</i>
Dufay-GA ⁴¹	Bibl. Vaticana, Cod. 15	Rom, 15. Jh.	<i>Ad coenam</i>
Lasso-GA ⁴²	Bayer. Staatsbibl. Mus.ms. 55/520	Münch., 16. Jh.	<i>Ad coenam Tristes Dens Rex</i>
Palestrina-GA ⁴³		Rom, 16. Jh.	<i>Ad coenam Tristes Dens Rex Jesu</i>

Allen starken Unterschieden zum Trotz – die Zäsuren inklusive der Finalis nicht ausgenommen – lässt die Melodik vormodalen Ursprungs dennoch 14 gemeinsame Elemente erkennen, die höchstens in einer der elf Quellen fehlen, so dass etwas weniger als die Hälfte der Töne übereinstimmt. Diese in der Tabelle markierten Gemeinsamkeiten berechtigen dazu, überhaupt von den Varianten einer einzigen Melodie und nicht von ähnlichen Melodien zu sprechen.

Tab. 2: Sieben Varianten einer Melodie

<i>MMMAe</i>	1	2	3	4	5	6	7	∧	9	10	11	12	13	14	15	∧
1	Re	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re	Re	Mi	Fa	Fa	Mi	Fa	Sol Fa Mi
2	Re	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re	Re	Fa	Fa	Ut	Re	Mi	Fa Sol Fa Re
3		Re	Ut	Re	Fa	Mi	Re	Ut	Fa	Fa	Fa	Fa	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Mi
4	Re	Re	Ut	Re	Mi	Mi	Re	Ut	Mi	Mi	Mi	Mi	Ut	Re	Mi	Fa Sol Fa Fa Mi
5	Ut	Ut	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa Sol Fa Mi
6		Ut	Ut	Ut	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Fa Mi
7	Ut	Ut	Re	Fa	Mi	Mi	Re	Re	Ut	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Fa Mi
<i>AM</i>	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi
Dufay	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Mi	Mi Fa Sol Fa Mi
Lasso	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi
Palestrina	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi

³³ Ebd., 2.³⁴ Ebd., 26.³⁵ Ebd., 92.³⁶ Ebd., 229f.³⁷ Ebd., 290.³⁸ Ebd., 386f.³⁹ Ebd., 409.⁴⁰ *Antiphonale Monasticum*, 472.⁴¹ *Dufay-Gesamtausgabe*, Bd. 5, 47ff.; auch Trient, Modena, 15. Jh.⁴² *Lasso-Gesamtausgabe*, Bd. 6, 57ff., 108ff., 111ff., 114ff.⁴³ *Palestrina-Gesamtausgabe* Bd. 8, 42ff., 102ff., 105ff., 117ff., 127 ff.

<i>MMM4e</i>	17	18	19	20	21	22	23	↷	25	26	27	28	29	30	31	32
1	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Re	Mi	Fa Mi	Re Ut	Re Mi	Re	Ut
2	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Re	Fa	Fa Mi	Re Ut	Re Mi	Re	Ut Re
3	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Fa	Fa	Fa	Fa	Re	Mi	Re	Ut
4	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
5	Re	Mi	Fa	Sol Fa	Mi	Fa	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Re	Fa	Re Re Re	Ut
6	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re Mi	Re	Ut
7	Re	Fa	Fa	Sol	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re Ut	Ut
<i>AM</i>	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Dufay	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Lasso	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Paestrina	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut

Die starken Abweichungen hingegen zeigen exemplarisch die Probleme der nachträglichen schriftlichen Fixierung einer oralen Musiktradition. Das Corpus der schriftlichen Überlieferung ist nur unvollkommenes Abbild einer verlorenen, nicht mehr reproduzierbaren Vielfalt. Die adistematische Notation des auswendig vorgetragenen lateinischen Liturgiegesangs war nur eine Erinnerungshilfe für den Chorleiter, der seinen Sängern vor den meist jährlich wiederkehrenden Festen durch die *viva-voce*-Methode das Repertoire stets neu einprägen musste.⁴⁴

III Pseudoklassische Moduslehre

In diese bunte, chaotisch anmutende Vielfalt griff die Moduslehre ordnend und disponierend ein. Auf der einen Seite war es die kirchlich-abendländische⁴⁵ des Alcuin⁴⁶, des Aurelien de Réomé⁴⁷, des Berno von Reichenau⁴⁸, des Guido von Arezzo⁴⁹ und des Johannes Affligem⁵⁰ auf der anderen die »pseudoklassische«⁵¹ des Marchetus von Padua⁵², des Franchini Gafori⁵³, des Heinrich Glarean⁵⁴ und des Gioseffo Zarlino⁵⁵.

⁴⁴ Smits van Waesberghe 1986, 74.

⁴⁵ Meier 1974, 27ff.

⁴⁶ Gerbert 1784, Bd. 1, 26a.

⁴⁷ Ebd., 39b.

⁴⁸ Gerbert 1784, Bd. 2, 73a.

⁴⁹ Ebd., 12a.

⁵⁰ Affligemensis o.J., 110.

⁵¹ Meier 1974, 32.

⁵² Gerbert 1784, Bd. 2, 65ff.

⁵³ Gafori 1496.

⁵⁴ Glarean 1547.

⁵⁵ Zarlino 1558, IV.

Letztere hat die Bearbeitungen Dufays, Lassos und Palestrinas geprägt. Es gibt nur zwei Abweichungen; die zweite, eine Beschneidung des Endmelismas der zweiten Zeile, ist typisch für die rationale, das rhetorische Prinzip wahrende humanistische Musikanschauung, der ein Melisma auf der Endsilbe eines Wortes fremd ist. So sind die drei hier verglichenen Versionen des Hymnus auch aus dem Geiste der durch Rezeption der profanantiken Musiktheorie gewonnenen pseudoklassischen Lehre geprägt. Hier könnte die Lehre von der harmonischen Teilung der Quinte in Groß- und Kleinterz⁵⁶ eine Rolle gespielt haben. Denn die strukturell wichtigen Töne des Gesangs sind *Ut*, *Mi* und *Sol*. *Ut* und *Sol* sind die Ambitus-Grenzen, der Ton *Mi* bildet die Zäsur jeder Zeile.

Tab. 3: Drei Versionen des Hymnus

	1	2	3	4	5	6	7	⤴	9	10	11	12	13	14	15	⤴
Dufay	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Mi	Mi Fa Sol Fa Mi
Lasso	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi
Palestrina	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi

	17	18	19	20	21	22	23	⤴	25	26	27	28	29	30	31	32
Dufay	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Lasso	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Palestrina	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut

Dennoch unterscheiden sich alle drei durch die Bearbeitung der Melodie in verschiedenen Modi: Bei Dufay ist es der plagale *Fa*-Modus (6. Ton, Hypolydisch), bei Lasso der plagale *Sol*-Modus (8. Ton, Hypomixolydisch) und schließlich bei Palestrina der authentische *Sol*-Modus (7. Ton, Mixolydisch). Nur Dufays Zuweisung zum 6. Ton macht die Gerüsttöne *Ut* als Finalis und *Mi* als *Repercussa* im Sinne der pseudoklassischen beziehungsweise kirchlich-abendländischen Moduslehre plausibel. Denn im 7. Ton müssten die Oberquinte, im 8. die Oberquarte ja *Repercussa* sein.

Was den Text angeht, liegen ein und derselben Melodie bei Palestrina fünf und bei Lasso vier verschiedene Texte zugrunde, die aus dem 9. und dem 10. Jahrhundert stammen, in welchen sich die allgemein verbreitete Moduslehre auf der Basis des byzantinischen *Oktoechos* erst in Westeuropa verbreitete.⁵⁷

⁵⁶ Zarlino 1585, 197; Cohen 1977, XXXVI.

⁵⁷ Dreves 1886, 46f. 75f., 78 u. öfter.

Dieses Musikdenken greift auch in die Melodik der Responsorien ein und unterwirft sie den Prinzipien der pseudoklassischen Moduslehre. Die folgende Gegenüberstellung des Reformchorals im 16. Jahrhundert⁵⁸ mit der oben vorgestellten ursprünglichen Form zeigt schwerwiegende Eingriffe in die melodische Substanz.

Tab. 4: Gegenüberstellung

f	f	a	b	c'	c'	d' c' c' c' a	c'	d' e' c'	c'	d' e' d' c'	d' e' c' a	h c' a f
<i>ad-</i>	<i>iu-</i>	<i>va</i>	<i>me</i>	<i>do-</i>	<i>mi-</i>	<i>ne</i>						
f g a	a	a	a	c' d'	c'	c'						
a f a g f	a f	g a c' c'	d' h		c' a	c' d'	f' f'	f' c'				
(-ne)												
a c' d'	d' c'	e' f' d' c' a	c' a	c' a		c' c' c'	c' a h c' d'	c' d' e' c' c'	d' d' c'			
<i>De-</i>	<i>us</i>			<i>me-</i>		<i>us:</i>						
c' d' f' d' c'	c'			c' a h c' d'		c'						
f	f	f	f	f	f	f	f	f a g f	g a	a		
<i>sal-</i>	<i>rum</i>	<i>me</i>	<i>fac</i>	<i>prop-</i>	<i>ter</i>	<i>mi-</i>	<i>se-</i>	<i>ri-</i>	<i>cor-</i>	<i>di-</i>	<i>am</i>	
f	f	f	f	a	a	a	a	f	a g f g a	a	a g c'	
a c' h a	c' c' c'	c' c' a	b a	b g f	a b g f	a g	c'	c' c'	c' a a	f a g	a g g f	
<i>tu-</i>		<i>am</i>										
c' a g f g		g f										

Im wesentlichen sind die folgenden Änderungen vorgenommen worden:

- 1.) Beseitigung des *b*-Molle zugunsten eines ›reinen‹ Lydisch, dem zum Beispiel Glarean den Vorzug gibt,⁵⁹
- 2.) Etablierung der Oberquinte *c'* als Teilung der Oktave *f*–*f'* und der Oberterz *a* als Quintteilung,
- 3.) Kürzung der Melismen,
- 4.) Verlagerung der Melismen auf betonte Silben gemäß der rhetorischen Deklamation und
- 5.) Vermeidung wandernder Melismen durch musikalische Ausgestaltung des jeweiligen Textes (Die Melodie des Verses wird nicht andernorts unverändert wiederholt).⁶⁰

Der erste hier genannte Punkt beweist, dass die dem Dur ähnlichen Gesänge keineswegs späteren Epochen entstammen müssen.

⁵⁸ *Editio medicea*, 23.

⁵⁹ Ebd., 127 ff; 382 ff.

⁶⁰ Vgl. die Vertonungen des *Omnes de Saba* (ebd., 32) und des *Christus factus est* (ebd., 130).

IV Die kirchlich-abendländische Moduslehre und das Hexachord

Mit der kirchlich-abendländischen Moduslehre kann sich die Hexachordlehre verbinden, ohne mit ihr identisch zu sein. Für die Beschränkung auf vier Finales sind zwei Gründe denkbar. Der erste ist die Analogie des byzantinischen *Oktoechos* zum Pentakontaden-Prinzip des jüdischen und christlichen Kalenders, nach welchem sieben Tage bzw. Wochen von einem Feiertag abgeschlossen werden und so die Zahl Acht ergeben.⁶¹ Zweitens bleiben wegen der Zuordnung bestimmter Töne zu zwei Hexachorden letztlich nur noch vier Finales übrig, wie die folgende Tabelle zeigt:

Tab. 5: Vier Finales

G	A	B(H)	C	D	E	F	g	a	b(h)	c	d	e
Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La							
			Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La				
							Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La

Alle Positionen des Hexachords sind allein durch vier Töne besetzt, weil der Ton *Sol* die Tonqualität von *Ut*, und *E* die von *La* haben kann, wenn sie von den jeweils benachbarten, sich überschneidenden Hexachorden betrachtet werden. Anders gesagt wird durch *C Ut* nur ein *Fa* des Hexachords über *G* und durch *a La* nur ein *Re* dieses Hexachords (das heißt: nichts wirklich Neues) hinzugewonnen. Dies gilt aber nur für Gesänge im Sechstonraum über *C* oder *G*, und die gibt es tatsächlich, wie ein Blick in eine Hymnensammlung zeigt:

Tab. 5: Hymnensammlung

Textanfang	Umfang	Finalis	Quelle	MMMAe
<i>Splendor paternae gloriae</i>	Ut – Sol	Ut	Bibl. Trivulziana 347, 14. Jh.	Bd. 1, 2
<i>Audi benigne conditor</i>	Ut – Sol	Re	Hymnar aus Verona, Bibl.Cap. CIX, 11. Jh.	Bd. 1, 381
<i>Conditor alme siderum</i>	Ut – La	Mi	Hymnar von Kempten, Zürich Rh 83, ca. 1000	Bd. 1, 255
<i>Iste confessor</i>	Ut – La	Fa	Rouen 254, Antiphonar und Hymnar 14./15. Jh.	Bd. 1, 153
<i>Nunc sancte nobis</i>	Mi – La	Sol	Hymnar von Nevers, Paris BN lat. 1235, 12. Jh.	Bd. 1, 77

⁶¹ Werner 1980, 28.

Tab. 6: Beispiele aus anderen Gattungen

Gattung	Umfang	Finalis	Älteste Quelle	Liturgischer Ort/ Veröffentlichung
Antiphon <i>Dominus dixit</i>	Ut – Sol	Re	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Weihnachtstag <i>GT</i> 41
Antiphon <i>Resurrexi</i>	Ut – La	Mi	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Ostersonntag <i>GT</i> 196
Responsorium Alleluja-Ruf	Ut – La	Re	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	1. Weihnachtstag u. a. <i>GT</i> 49, 58, 59 usw.
Antiphon <i>Lutum fecit</i>	Ut – La	Fa	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Fastenzeitwerktag <i>GT</i> 111
Ordinariumteil <i>Gloria</i>	Ut – La	Re	10. Jh	gewöhnliche Sonntage <i>GT</i> 749f.

Die einzige nicht vertretene Finalis der im Hexachordraum verbleibenden Gesänge ist der Ton *La*, der durch die Überschreitung um einen Ton die Qualität *Re* erhalten würde. Diese Überschreitung scheint notwendiger zu sein als die Unterschreitung des *Ut*, die dieses zum *Fa* machen würde.

Die Beschränkung auf vier Finales ist also letztlich plausibel, weil es viele gregorianische Gesänge gibt, die den Sechstonraum nicht überschreiten, ja ihn noch nicht einmal ausschöpfen. Aber selbst die Überschreitung bedeutet nur das Betreten eines neuen Hexachords, nicht aber die zwingende Notwendigkeit, in Oktavräumen zu denken, wodurch der Unterschied zwischen *Ut* und *Fa* bzw. *Re* und *La* erst offenkundig wird. Das Denken in Oktavspecies, das die pseudoklassische Moduslehre prägt, ist aber erst durch die Mehrstimmigkeit unumgänglich geworden, weil die Oktave schon bei Gesängen in zwei Stimmlagen, erst recht aber im Satz *a voce piena*, allgegenwärtig ist. Wenn sich daneben auch die pseudoklassische Moduslehre mit der Hexachordlehre verbinden kann, so ist diese für jene eher gewohnheits- und traditionsbedingte Zutat.

Das Alter der oben angeführten Gesänge, das wegen der nachträglichen diastematischen Aufzeichnung weit hinter das Alter der Quellen zurückreichen kann, zeigt, dass Guidos Hexachordlehre primär eine analytische Leistung ist, nicht jedoch die Erfindung einer neuen Musik.⁶² Die Entdeckung, dass nur die Sechstonräume mit einem Halbtonschritt in der Mitte und je zwei Ganztonschritten über und unter ihnen sich eine Quarte,

⁶² Vgl. *Dominus Jesue* in: *Graduale Triplex*, 165.

eine Quinte und wieder eine Quarte höher usw. wiederholen, und dass es ein Repertoire von Gesängen oder längerer Abschnitte dieser Art gibt, ist eines der Gründe für den Erfolg seiner Musiktheorie.

Da es aber auch gregorianische Gesänge in anders strukturierten Sechstonräumen gibt, wie z. B. den *Sanctus* des 18. Ordinariums der *Editio Vaticana*⁶³ mit dem Ambitus $e - c$ oder den Alleluja-Ruf der Christmette mit einem Ambitus von $f - d$ und dem Tone b ⁶⁴, stößt die Guidonische Hexachordlehre an ihre Grenzen.

Die hier gezeigten Beispiele lassen Spuren außereuropäischer und vormodaler antiker Elemente des gregorianischen Chorals auch noch in seinen mehrstimmigen Bearbeitungen – unter ihnen Werke bedeutender Komponisten – erkennen. Jahrhunderte vor dem Exotismus späterer Epochen der Musikgeschichte hat also eine außereuropäische Musikkultur nicht nur farbgebende Funktion, sondern Anteil an der Formung der frühen Mehrstimmigkeit. Dies gilt vor allem für das Mittelalter, aber in geringerem Maße auch noch für die Renaissance und für spätere Epochen.

Den meisten unter den heutigen Musikhörern sind diese Klänge des Mittelalters fremd, weil sie erst am Beginn des europäischen Sonderwegs einer rational disponierten und differenzierten Mehrstimmigkeit stehen. Aber gerade deswegen haben sie sich von der orientalischen und antiken mediterranen Musikkultur noch nicht so weit entfernt wie die Musik des Generalbasszeitalters und der Wiener Klassik. Daher kann die Integration geeigneter Werke der frühen Mehrstimmigkeit in die Liturgie und ins geistliche Konzert auch die Aufnahmefähigkeit und das Interesse für die Musik benachbarter Kulturkreise fördern, soweit diese mit der Entstehungsgeschichte der europäischen Musik verbunden sind.

Im Studium der Musik und ihrer Theorie, vor allem in der Ausbildung der als Multiplikatoren tätigen Musikpädagogen verdienen die Gregorianik und die frühe und alte Mehrstimmigkeit daher allgemeine Beachtung, sollten also nicht nur speziellen Musiksparten überlassen bleiben. Die noch nicht lange vorliegende Neuausgabe des Pariser *Magnus Liber Organi*⁶⁵, mit Werken Léonins und Pérotins, bietet die Gelegenheit dazu.

⁶³ *Graduale Triplex*, 767f.

⁶⁴ *Graduale Triplex*, 43.

⁶⁵ vgl. im Quellenverzeichnis.

Literatur

- Affligemensis, Johannes (11. Jh.), *De Musica cum Tonario*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *CSM I*), AIM 1950.
- Anonymus (2006), [Nachrichten] in: *PROtestant*, hg. von der EK in Bonn, Ausg. 26/2006.
- Cohen, Vered (1977), *Zarlino on modes*, Diss., New York: City University.
- Dreves, Guido Maria/Clemens Blume/Henry Marriot Bannister (Hg.) (1886ff), *Analecta hymnica mediæ ævi*, Bd. 2, Leipzig: Fues (Reisland).
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum*, Reprint New York: Broude 1966.
- Gafori Laudensis, Franchini (1496), *Practica musica*, Reprint New York: Broude 1979.
- Gerbert, Martin (Hg.) (1784), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 Bde., (= *GS*), St. Blasien, Reprint Hildesheim: Olms 1963.
- Glarean, Heinrich (1547), *Dodekachordon*, Reprint: New York: Broude Bros. 1967.
- Hamp, Vinzenz/ Meinrad Stenzel/Josef Kürzinger (Übers. u. Hg.) (1979), *Die Heilige Schrift*, 6. Aufl. Aschaffenburg: Pattloch; Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.
- Hubmann, Franz D. (2002), *Jüdische Wurzeln* [...], www.animabit.de/bibel/hubmann_liturgie_judentum_christentum.html (20.01.2014).
- Kühner, Hans (1976), *Der Antisemitismus der Kirche*, Zürich: Die Waage.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek.
- Paul VI. (1969), *Missale Romanum*, in: *AAS* 61.
- Réomé, Aurelien de (o.J.), *Musica disciplina*, in: Gerbert 1784.
- Smits van Waesberghe, Joseph (1986), *Musikerziehung*, (= *MiB* 3), 2. Aufl. Leipzig: DVfM.
- Wagner, Peter (1921), *Einführung in die gregorianischen Melodien. III Gregorianische Formenlehre* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Werner, Eric (1972), »Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik«, in: Fellerer, Karl Gustav (Hg.) (1972), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1980), »Jewish music. I – Liturgical«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 9, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan
- (1962), »Psalm«, in: *MGG I*, Bd. 10., hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Wille, Günther (1967), *Musica Romana*, Amsterdam: Schippers.
- Ziegler, Konrat (Hg.) (1979), *Hymnos. Der kleine Pauli II*, München: dtv.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venice.

Quellen

- Dufay-Gesamtausgabe* (1960), hg. von Heinrich Besseler, Rom: AIM.
- Editio medicaea* (1614/15), in: *Graduale de tempore et de Sanctis*, Regensburg: Prustet 1902.
- Lasso-Gesamtausgabe* (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*) (1956 – 1995), hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Kassel u. a.: Bärenreiter
- Le Magnus Liber organi de Notre Dame de Paris* (13. Jh.), Kritische Gesamtausgabe, hg. von Edward Hugo Roesner (1993–2009), Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre.
- Monumenta monodica medii aevi* Bd. 1, hg. von Bruno Stäblein, Kassel: Bärenreiter 1956.
- Palestrina-Gesamtausgabe*, (Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke*), Bd. 2, hg. von Theodor de Witt (1862), *Fünf- Sechs- und Achtstimmige Motetten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel; Bd. 8, hg. von Franz Espagne (1878), Hymen, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Scheidt-Gesamtausgabe* (Samuel Scheidts Werke, Gesamtausgabe), Bd. 7 (= *Tabulatura Nova* Teil 3) hg. von Christhard Mahrenholz, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1954.

Anhang

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Liber usualis</i> | 1896ff. |
| Art der Liturgie: | Messe und Offizium, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Graduale Romanum</i> | Rom/Tournai 1908ff. |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Antiphonale Monasticum</i> | Tournai 1934 |
| Art der Liturgie: | Offizium, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | erweiterte Quadratnotation |
| <i>Graduale</i> | Düsseldorf 1953 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation |
| <i>Graduale Romanum</i> | Tournai 1974 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: nach 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Graduale Triplex</i> | Paris/Tournai 1979 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: nach 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen
zwei verschiedene Neumenschriften |

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck

(Musik-)Vermittlung

Der Begriff Musikvermittlung wird derzeit häufig genutzt¹, Hufner meinte sogar, das Thema Musikvermittlung stehe »mittlerweile ununterbrochen auf der Agenda von Musikpädagogen, von Musikverbänden und musikalischen Institutionen«². Was hat es mit diesem »neuen Trendbegriff des deutschsprachigen Musiklebens«³ auf sich, einem »inflationär«⁴ gebrauchten »Modewort«⁵, von dem gesagt wird, dass es durch allerlei »Unschärfen und Vorurteile geprägt«⁶ sei? Oder handelt es sich um ein »flotteres Synonym für die angeblich etwas angestaubten Begriffe »Musikpädagogik« oder schlimmer »Musikerziehung«⁷? – Was wird also bezeichnet, wenn von *Vermittlung* die Rede ist?

Wenn von Vermittlung in nicht-musikalischen Zusammenhängen gesprochen wird, also beispielsweise im Kontext mit Telefon, Partnern, Wohnmobilen oder Künstlern, wird ziemlich schnell Konsens bestehen, was gemeint ist: Eine Person konstatiert bei sich ein Bestreben und sucht es in Richtung auf etwas noch Entferntes, ein (mehr oder minder klares) Ziel zufrieden zu stellen: Sie möchte zum Beispiel mit einer bestimmten anderen Person ins Gespräch kommen, möchte eine Lebensgefährtin finden, ein Wohnmobil mieten oder die Qualitäten eines künstlerischen Dienstleisters in Anspruch nehmen. Zwischen den Ausgangspunkten (beim agierenden Subjekt) und dem Ziel befindet sich (»in der Mitte«) noch etwas, das eingeschoben, überbrückend dazwischen gestellt wird: eben

¹ 2001 wurde er im Thema der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung* genannt (Hannover), 2004/05 wurden Studiengänge entwickelt, die *Musik und Vermittlung* (Universität Münster) oder *Musikvermittlung* (Musikhochschule Hannover) heißen, 2006 wurde an der Musikhochschule Stuttgart eine Professur *Musikvermittlung* besetzt, gab es einen Kongress zum Thema *Musikvermittlung* (veranstaltet vom Deutschen Musikrat im Wildbad Kreuth) und heißt es im *Memorandum zur Ausbildung musikpädagogischer Berufe* (vom 20.2.2000), dass hierbei »sichergestellt werden« müsse, dass »dem Vermittlungsaspekt der Primat in allen Fächern durchgängig eingeräumt werde« (Deutscher Musikrat 2005, 25ff.).

² Hufner 2006, 1.

³ Tröndle 2005, 25.

⁴ Ebd.; vgl. Geissler 2004, 25.

⁵ Stiller 2003, 14; vgl. Rüdiger 2006, 35.

⁶ Tröndle 2005.

⁷ Geissler 2004, 25 (Hervorhebungen dort).

Vermittlung. Beim Telefonieren früher würde sie in den Handlungen eines Fräuleins vom Amt bestanden haben, in den anderen Fällen könnte sie durch anders tätige Personen geschehen, zum Beispiel durch Makler.

Die Mitwirkenden, die im Vermittlungsvorgang zur ersten Person hinzugetreten sind, lassen sich für ihre Tätigkeit entschädigen. Sie gehören Berufsgruppen mit professionalisierten Fähigkeiten und bieten ihre Arbeitskräfte (gegen Lohn) dafür an, jemanden zu etwas zu verhelfen. Wie andere Anbieter des Wirtschaftssystems, in dem wir leben, offerieren Makler und Vermittlungsagenturen ihre Dienste auch von sich aus, machen also auf die Möglichkeiten planmäßig aufmerksam, die vermittels der Wahrnehmung ihrer Angebote erreicht werden könnten. Sie sind dann also außerdem Anbieter und Verkäufer und tun dabei etwas, was in hochentwickelten Dienstleistungs- und Warenproduktionsgesellschaften gang und gäbe ist: es bleibt nicht beim Zufriedenstellen von Bedürfnissen und Wünschen (beziehungsweise der Hilfe dabei), sondern es wird auch planmäßig versucht diese in Gang zu setzen oder zu erzeugen. Insofern sind Makler einerseits Mittler, nachhändig tätige Helfer bei der Realisierung der Wünsche, Bedürfnisse und Absichten der Aktanten, andererseits sind sie Verkäufer, also dabei eigene Absichten und Interessen zu realisieren, die (mindestens in Teilen) andere sind als die der Abnehmer, Käufer.

1. Vermitteln heißt anbieten, verkaufen

Die größte Gruppe auf dem 2006 vom Deutsche Musikrat veranstalteten Kongress zum Thema Musikvermittlung bildeten die Vertreterinnen und Vertreter von Initiativen, Verbänden, Orchester und Bühnen, Radiosendern und privaten Bildungsinstitutionen, die den Begriff Vermittlung als Bezeichnung für Aktivitäten verwenden, die darauf zielen, Hörerinnen und Hörer zu Musikvorführungen zu bringen. Derartige Aktivitäten nicht-schulischer Formen von Musikvermittlung könnten im Großen und Ganzen auch unter dem Begriff Konzertpädagogik gefasst werden. Hierbei – so Anke Eberwein in einer umfangreichen Studie – stehen »besondere Präsentationskonzepte«⁸ im Zentrum der Aufmerksamkeit, mit denen der Zugang zu traditionellen und aktuellen Kunstwerken erleichtert werden soll. Ganz ähnlich hatte Wilfried Gruhn Kinderkonzerte dahingehend

⁸ Eberwein 1988, 10.

charakterisiert, dass es bei deren Gestaltung nicht auf bestimmte inhaltliche Aussagen (Werkauswahl) ankäme, sondern auf »eine besondere Qualität der Vermittlung von Musik [...] und damit das gesamte Arrangement von Bedingungen, unter denen diese Vermittlung veranstaltet wird«⁹. Ebenso äußerte sich Wolfgang Rüdiger, für den »Musikvermittlung« bedeutet, »Musik im Kontext von Konzerten zum Hörer und den Hörer zur Musik zu bewegen.«¹⁰

Ganz offensichtlich funktioniert im kulturellen Sonderterrain der Musik der freie Markt der Angebote und Nachfragen nicht wie gewünscht, sodass für bestimmte Produkte bzw. Produktschienen der Kultur Abnehmer erst erschlossen werden müssen. Insbesondere für spezielle »Marktsegmente« wie Neue Musik, dann auch Kammermusik oder Oper trifft das schon längere Zeit zu, gibt es schon eine gewisse Tradition spezieller Vermittlungsbemühungen. Sie richten sich (nicht als einziges, aber doch auf jeden Fall) darauf, Abnehmer für die eigenen Leistungen und Angebote zu finden und zu erhalten.

Martin Tröndle hat darauf hingewiesen, dass aus anglophilen Ländern stammende Musikvermittlungskonzepte früher entstanden sind als die einheimischen. Dort seien derartige Initiativen als Reaktion auf kulturpolitische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen früher notwendig gewesen. Einerseits gehe es bei diesen *education programmes* um eine »Konsumentenentwicklung«, also darum, zukünftige Hörer zu gewinnen (*audience development*), andererseits und gleichzeitig sollen so für die Musikproduktion nötige öffentliche und private Finanzmittel eingeworben werden können. »Der Betriebswirtschaftler würde hier von Ressourcensicherung auf Seiten des Absatz- wie des Beschaffungsmarktes sprechen.«¹¹

2. Vermitteln heißt abholen

Hinsichtlich der Absichten und bis in die Diktion hinein stimmen Vermittlungskonzepte überein, ob sie auf nicht-schulische oder schulische Orte der Umsetzung bezogen sind. Tröndle zum Beispiel spricht von

⁹ Gruhn 1988, 180. Im gleichen Zusammenhang wird (183) darauf hingewiesen, dass das, was in der Museums- und Theaterpädagogik »bereits zum selbstverständlichen Alltag gehört [...] erst allmählich in konzertpädagogisches Denken« eindringe.

¹⁰ Rüdiger 2006, 29.

¹¹ Tröndle 2005, 25.

audience development als musikvermittelnde Bemühung, die sich besonders auf Adressaten und Zielgruppen ausrichte und dabei an Fragen ausrichte wie: »Wer ist mein Publikum? Welche Rezeptionsgewohnheiten hat es?« Sein Fazit: »Man muss sein Zielpublikum kennen und wissen, an welchen Orten dieses »abgeholt« werden kann«¹². Ehrenforth fasste den Gedanken einer Adressatenorientierung bei musikvermittelnden Bemühungen in der Formulierung, das der Hörer dort »abzuholen« sei, »wo er nach Hörerwartung und Rezeptionsvermögen vermutet werden muss.«¹³

Bei der Kennzeichnung des mit dem Wort *abholen* beschriebenen Handlungszusammenhangs wird kaum je von einer Berücksichtigung des eigenen Willens der Person gesprochen, die an einen anderen Ort gebracht werden soll. Der Aspekt der Selbstbestimmung der Person, die sich in der Vermittlungssituation befindet, wird nicht thematisiert. Diesbezügliche Fragen scheinen vielleicht entbehrlich, weil den Überlegungen, die mit Wort *abholen* konzeptionell verbunden sind, Anschauungen vorausliegenden, in denen vorab geklärt ist, welches die kulturellen Ziele (oder: Werte) sind, zu denen hin die Adressatenschaft gebracht werden soll. Womöglich gehört zu den Vorannahmen auch, dass von einer Fähigkeit zur kulturbezogenen Selbstbestimmung nicht ausgegangen werden kann und Fachleute und Lehrer es – gewissermaßen als Agenten und Kulturerzeuger – besser wissen.

Sicherlich hieße es Ehrenforth's Ansatz unzulässig verkürzen, würde man ihn auf die Intention des Abholens beschränken. Bei ihm wie bei den anderen Exponenten von Musikvermittlung (auch den nicht zunächst auf Schule orientierten) wird noch ein anderer Ansatzpunkt bei der Auffassung von Vermittlung deutlich:

3. Vermitteln heißt Zugang ermöglichen

Vermittlung, so Ehrenforth, genauer: »das Problem der Vermittlung von Musik« finde sich »im Mittelpunkt musikdidaktischer Reflexion«: »Vermittlung wird definiert als die dem Sachanspruch der Musik einerseits und den jeweiligen Lern- und Erfahrungsvoraussetzungen des Menschen als Musikhörer und Musikausübender andererseits verpflichtete Auswahl von Lerninhalten. Didaktische Interpretation von Musik hat die Aufgabe,

¹² Ebd. (Hervorhebung dort).

¹³ Ehrenforth 1979, 251.

den (Kunst-)Anspruch der Musik und den (Erwartungs-)Anspruch des Menschen so zu vermitteln, dass eine *Begegnung*, wenn möglich ein *Dialog* zwischen den beiden Partnern zustande kommt.«¹⁴

Im gleichen Tenor bezeichnet Christoph Richter die Didaktische Interpretation als »Versuch einer sachorientierten Bestimmung von Musik«¹⁵ und »den Versuch und den Prozess einer Vermittlung zwischen Musik und dem Menschen.«¹⁶ Bei der Didaktischen Interpretation von Musik, jenem musikdidaktischen Ansatz, der von Ehrenforth und Richter seit 1971 beziehungsweise 1976 vorgeschlagen und seitdem mit unterschiedlichen Ergänzungen und Fortschreibungen versehen wurde, findet sich neben dem Begriff der Vermittlung an prominenter Stelle auch das Bild der Brücke beziehungsweise des Brücke-Schlagens.¹⁷

Eine ganz ähnliche Auffassung findet sich im Bereich nicht-schulorientierter Bemühungen der Musikvermittlung: Wolfgang Rüdiger zum Beispiel fasst solche dahingehend, dass es dabei darum gehe »eine konkrete Brücke zwischen Musiken und Menschen schlagen und [so] dazu beitragen, das Interesse an Musik zu fördern, Zuhörer an musikalische Werke heranzuführen und ihnen den Zugang dazu zu erleichtern.«¹⁸ – Musik soll also näher gebracht werden, auf den Hörer zu bewegt werden, indem erklärt, vermittelt wird, was Sache ist, wie die Musik ist. Diese Auffassung entspricht der, wie sie sonst (mit unterschiedlicher Akzentuierung) im Kontext von Musikpädagogik, Musikdidaktik oder Musikerziehung in verbreiteter Weise zu finden ist.

4. Vermitteln heißt zeigen

»Das Zeigen ist die Form der Vermittlung von musikalischen Gegenständen«¹⁹ In verschiedenen Beiträgen hat Hermann Josef Kaiser das Zeigen als eine Vorstellung ins Gespräch gebracht, die speziell für das Lehren von Musik geeignet sei. Sie findet sich im Zusammenhang einer Argumentation für ein musikalisches Lehren, das Kaiser von einem Lehren über

¹⁴ Ebd. (Hervorhebungen dort).

¹⁵ Richter 1976, 20.

¹⁶ Ebd. 17.

¹⁷ Z. B. ebd. 13.

¹⁸ Rüdiger 2006, 29.

¹⁹ Kaiser 2001, 212.

Musik unterscheidet. Letzteres ähne »dem Lehren in anderen nicht-ästhetischen Bereichen und Unterrichtsfächern«. Das Lehren von Musik hingegen zielt darauf ab, »dem lernenden Subjekt dabei behilflich zu sein, in sich Prozesse der (Re)Konstruktion von Gehörtem (im Wahrnehmungsvorgang) beziehungsweise der Konstruktion von Hörbarem (im Prozess des Komponierens) bilden zu können.«²⁰ Es gehe um den »Erwerb konkretisierender Imaginationen«²¹, wie Kaiser unter Verweis auf Hugo Riemann formuliert, der bekanntlich das Vorstellen der Töne als logischen Aktivität beschrieben hatte. Das Zeigen sei eine Tätigkeit eines Subjekts, um einem anderen Subjekt bei der Erweiterung seiner Möglichkeiten zu helfen²², die darin gesehen werden, dass es zur Bildung konkretisierender Imagination(en) prinzipiell in der Lage ist.²³ »Zeigen« sei – so Kaiser,

der prinzipiell nicht abschließbare Versuch, die Vermitteltheit dessen, was vermittelt werden soll, aufzuheben: Die zwischen lernendem Subjekt und dargebotenem musikalischen Gegenstand vorhandene Distanz soll durch vermittelnde musikalische Lehre aufgelöst werden, und zwar in einer Weise, dass der Hörer eine dem musikalischen Gegenstand angemessene Vorstellung in sich entwickelt. Das Kriterium der Angemessenheit aber ist ein von außen an das Subjekt herangetragenenes; es ist sozial und kulturell präformiert. Der im Subjekt entstehende musikalische Gegenstand aber ist unmittelbar: Er ist der von dem rezipierenden Subjekt in sich erstellte Gegenstand, er ist sein Gegenstand. Darin ist die soziokulturelle Determiniertheit nicht negiert, aber sie ist ganz wesentlich von der individuellen Lebensgeschichte überformt. Denn die Erstellung ist eine Leistung des lernenden Subjekts. Darin hebt das Subjekt alle lehrende Vermittlung auf.

Als Fazit zieht er selber: »Die hier aufscheinende Dialektik scheint theoretisch nicht auflösbar zu sein.«²⁴

Aus folgendem Grund, so scheint mir, kann Kaiser eine Auflösung nicht herbeiführen: Er handhabt einerseits den Gedanken, der Hörer entwickle eine Vorstellung in sich, das wahrnehmend-handelnde, lernende Subjekt imaginäre beziehungsweise konstituiere also den wahrgenommenen Gegenstand. Gleichzeitig aber – und im Widerspruch dazu – spricht er aber von einem subjekt- und perspektivenunabhängigen Gegeben-Sein des

²⁰ Kaiser 2003, 5.

²¹ Ebd. 13f.

²² Vgl. ebd. 6.

²³ Vgl. ebd. 7.

²⁴ Ebd. 15.

Wahrgenommenen. Das ist beispielsweise der Fall, wenn Kaiser von der »logische[n] Struktur« und der »logische[n] Sequenzierung eines Musikstückes«²⁵ spricht.²⁶ Ganz offensichtlich ist hier (wie schon bei Ehrenforth und Richter) der Gegenstand, in seinem Vorhandensein, in seiner Struktur unabhängig von ihn denkenden Menschen vorgestellt; er hat sogar eine eigene Logik.

Bei dem Satz von der musikalischen Logik handelt es sich, auch wenn vorgegeben wird, man sage was Sache ist, um eine subjektive Kennzeichnung, um eine von einem erkennenden Subjekt vollzogene gedanklich-sprachliche Bezeichnung von Wahrgenommenem. Dieses Hindeuten ist subjektiv, eine Konstitutionstätigkeit des Subjekts, auch wenn dabei intersubjektiv abgewogene, geeignet genannte Methodiken oder Terminologien genutzt werden. Die Sachlogik eines Gegenstandes, so könnte man sagen, ist nie außerhalb von je speziellen subjektiven Bewusstseinsständen greifbar. Und darüber, ob oder inwieweit außerhalb der subjektiven kognitiven Struktur ein Gegenstand existiert, braucht meines Erachtens nach nicht gestritten zu werden, denn in dem Moment, in dem über ihn nachgedacht oder gesprochen wird, handelt es sich um die Bildung kognitiver Strukturen beziehungsweise deren Austausch. Dass die Gegenstände als Sprachzeichen vorhanden sind, und dass über deren Art, Triftigkeit, Plausibilität, Handlungsrelevanz gestritten werden, dass Horizonte, Geltungsansprüche und andere mehr verhandelt werden können, praktiziert (und weiß) jeder. Dass dabei ein gerichtetes, intentionales Handeln, ein Austausch, (meinetwegen:) eine Vermittlung zwischen Subjekten geschieht, scheint mit unabweisbar; die Rede von der Idee einer Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt dagegen leuchtet mir immer weniger ein.

Wird beim Austausch und Abgleich unterschiedlicher, subjektiv generierter Sichtweisen eine mit der Behauptung ausgestattet, sie sei logisch, kann dies in dreifach differenzierter Weise als sprachliche Zeigegeste aufgefasst werden: als Kundgabe (»Mir persönlich scheint diese Aussage über den Gegenstand unglaublich passend!«), als Darstellungsweise (»Dieses und jenes an meiner Betrachtungsweise ist so und so bezogen und geprüft,

²⁵ Ebd. 3.

²⁶ An anderer Stelle ist bei Kaiser (2005, 5) davon die Rede, dass »das Ausmaß [?] der Kongruenz [also: Übereinstimmung, Deckungsgleichheit?] zwischen Rekonstruktion und wirklich Erklungenem [?]« »abhängig« von dem sei, »was einer musikalisch gelernt hat« [?].

insofern scheint es mir folgerichtig!«) oder als Appell (»Weil mir meine Sichtweise – auch nach Prüfung auf Bezüge und Folgerichtigkeiten – so passend erscheint (richtig), nenne ich sie logisch; übernimm meine Perspektive und meine Befunde!«). – In dieser Weise verstanden, würde die Aussage von der sachlogischen Struktur als etwas verstanden und gehandhabt, was prinzipiell jede Aussage über musikalische Gegenstände und Sachlogiken sind: Sprachzeichen, Beiträge zu Diskursen im Rahmen von gesellschaftlich-kulturellem Selbstbestimmen und Handeln.

5. Bündelung und Perspektivierung

Um die bisherige Betrachtung der Praxen und Auffassungsweisen des Begriffes Vermittlung zusammenzufassen, möchte ich auf vier Ebenen geordnete Aspekte hervorheben:

- 1.) Der Begriff Vermittlung verweist bildungsökonomisch betrachtet darauf, dass Musik als Distributionsanlass verwendet wird, der, wie andere Waren auch, zur Realisierung pekuniärer und persönlicher Interessen genutzt wird.
- 2.) Zum Begriff Vermittlung gehört – interaktions- und sozialisationstheoretisch betrachtet –, dass Musik (in einer bestimmten Auffassung von Gegenstand, Kultur und Erziehung) als Sozialisations- und Erziehungs-Instrument genutzt wird. Vermittlung bedeutet dann unter Umständen auch, dass Gegenstände, Umgehensweisen und Ziele nicht von denen gesucht und bestimmt werden, denen sie im Rahmen von Sozialisationsvorgängen zugeeignet werden.
- 3.) Ganz Ähnliches zeigt sich in pädagogischer Perspektive, wenn das bei den Vorstellungen von Lehren und Lernen wirksame Menschenbild einen zunächst unselbständigen Menschen unterstellt, der zur Freiheit erst ausgebildet werden muss; Vermittlung wird dann häufig im Sinne von Instruktion und Konditionierung, Herstellung von Wissen verstanden (wobei die Produktion in vielfältiger Weise von außen und nicht selbstbestimmt ist). Und
- 4.) sind auf einer grundsätzlichen Ebene ganz prinzipielle erkenntnistheoretische Implikationen des Begriffes Vermittlung zu erkennen. Als Prämisse wird darauf rekuriert, dass betrachterunabhängig festgestellt werden könne, was Sache ist.

Auf der mit diesen Befunden verbundenen Kritik basiert mein Vorschlag, eine systemisch-konstruktivistische Perspektive²⁷ zu nutzen, in der erkenntnistheoretische, interaktions- und kommunikationstheoretische Aspekte berücksichtigt werden – eine Blickrichtung, in der sich dann auch der Begriff Vermittlung verorten lässt.

Die mit einer konstruktivistisch-systemischen Anschauung als Konsequenz verbundene Auffassung, dass es sich beim Austausch, bei der Mitteilung von Gedankenbildern um den Austausch unterschiedlicher, durch subjektive Aktivität generierter Sichtweisen (»Konstrukte«) handelt, die prinzipiell die gleiche Berechtigung haben und (im Sinne von Verabredung) in Geltung gesetzt werden können, hätte auch für Situationen Folgen, die Musik-Vermittlung oder Musikunterricht genannt werden. Dort könnte fortan nicht mehr von zeitlos richtigen Wissensbeständen ausgegangen werden, die jeder individuellen Wahrnehmung vorzuordnen sind. Diese müssten stattdessen als Konstruktionen aufgefasst, im begründenden Gespräch, in der Kontroverse daraufhin geprüft werden können, inwieweit die Bilder und die ihnen zugrundeliegenden Beobachterstrategien gelten, als passend oder viabel anerkannt werden können. Aufgabe von pädagogisch tätigen Menschen wäre es dabei nicht in erster Linie Inhalte zu vermitteln, sondern Kommunikations- und Interaktionssvorgänge zu moderieren.

Dabei wird es um Antworten auf die Frage gehen, wie Situationen geschaffen, inszeniert, impulsiert, organisatorisch gerahmt werden können, in denen (jüngere) Menschen eigene Beschreibungen und Deutungen von Musik erarbeiten, streiten oder verarbeiten. Dabei können Gedankenbilder (Konstrukte) jeder Art zu plausiblen Bezeichnungen werden und zu einer gelingenden den Kommunikation über Musik beitragen (und das persönliche Erleben bereichern). Solches ist möglich auch wenn man es nicht besser weiß, also wenn keine durch andere Verständigungsgemeinschaften vorher verabredete Begriffe zur Verfügung stehen beziehungsweise von (sogenannten oder vermuteten) Autoritäten einfach übernommen werden. Die in auf solche Weise inspirierten Situationen verhandelten Auffassungen von Musik sind zunächst in eigenen Wissens- und Erfahrungsbeständen fundiert und noch nicht fachspezifisch bezogen (oder systematisiert),

²⁷ Vgl. z.B. Reich 2002 und 2004.

würden aber erst einmal als nicht weniger wertvoll oder wahr angesehen als die von anderen, älteren oder fachsystematisch geschulten Menschen erstellten. Eine Strategie zum Umgang mit Musik, die bei der Ermutigung zu eigenen Konstruktionen ansetzt, impliziert insofern auch eine Toleranz und ein Interesse an anderen Konstrukten, weil diese im Prinzip gleichberechtigt sind. Daher hat in derartig angelegten Situationen auch die (re-, de- und konstruierende) Beschäftigung mit fachsystematisch ausdifferenzierten Sichtweisen und Begrifflichkeiten (zum Beispiel aus der Musiktheorie oder -wissenschaft) ihren Platz. Diese können einen besonderen Stellenwert insofern gewinnen,²⁸ da über sie ein Anknüpfen an Geschichte und Kultur möglich wird, die mit guten Gründen als Weitergabe von Konstruktionen aufgefasst werden kann.²⁹

Vorstehende Erwägungen enthalten insofern eine gewisse Brisanz, als es immer noch eine weit (und gerade auch an allgemeinbildenden Schulen) verbreitete Praxis ist, Ausdrücke und Inhalte der Musiktheorie oder der Musikgeschichte als Begrifflichkeiten misszuverstehen,³⁰ die frei von subjektiven Beimischungen und perspektivischen Vorannahmen sind und diese als Gegenstand von Belehrung zu nutzen. Werden (zum Beispiel vor dem Hintergrund eines Missverständnisses über die vermeintliche Gültigkeit bestimmter Termini der Fachsystematiken) solche Begriffe verordnet oder beispielsweise durch Prüfungen oder Lehrpläne sanktioniert, könnte das den Vorgang des Entwickelns eigener Wahrnehmung korrumpieren, auf einen fragwürdigen Prozess des Unterordnens hinauslaufen und – motivational gesehen – entmutigen.

Auch im Blick auf die beim Stichwort Musik-Vermittlung speziell zu bedenkenden Fachlichkeiten der Musik scheint der skizzierte systemisch-konstruktivistische Ansatz besonders passend, würden doch diesem entsprechende *settings* gerade begünstigen und fördern können, was Martin Seel als »ästhetische Wahrnehmung«³¹ charakterisiert und von einer bloß sinnlichen Wahrnehmung unterscheidet. Beide seien miteinander verbunden, die sinnliche Wahrnehmung aber Teil von Handlungsvollzügen.

²⁸ Hier wäre z. B. an (komplementäre) Kontextualisierung zu denken, wie sie von Orgass (2005, 4) angesprochen wird.

²⁹ Vgl. Rohringer/Schäfer-Lembeck 2005, 95.

³⁰ Vgl. ebd., 93.

³¹ Seel 1996, 46ff.

In einer ästhetischen Wahrnehmungssituation dagegen, darauf macht Seel aufmerksam, treten wir aus Handlungsvollzügen heraus und nehmen uns Zeit für eine Erscheinung. Durch diese besondere Art von Positionierung kann eben die einmal bloß sinnlich wahrgenommene Erscheinung zum Anlass ästhetischer Wahrnehmung werden. Diese zeichne sich durch eine »vollzugsorientierte« und »selbstbezügliche« Aufmerksamkeit aus. Vollzugsorientiert heißt, dass es sich um ein Wahrnehmen handelt, bei dem die Wahrnehmungstätigkeit selbst zum primären Zweck der Wahrnehmung wird. Und selbstbezüglich bedeutet die »Mitwahrnehmung der eigenen Wahrnehmungstätigkeit«³². Vollziehe ich »Sehen als mein Sehen, Hören als mein Hören«³³, nehme ich – so Seel – ästhetisch wahr. »In ästhetischer Wahrnehmung sind wir uns selbst als Wahrnehmende gegenwärtig – nicht lediglich als ihrer selbst bewusste Wesen, sondern als Wesen, die ihr leibliches Sensorium ausdrücklich tätig sein lassen.«³⁴

Schließlich könnte man die Praxis derartigen ästhetischen Wahrnehmens, dann auch die des Austauschens von darin hervorgebrachten Ideen (hier »Konstrukte« und »Bedeutungen« genannt) als eine besondere Form der Betätigung bürgerlicher, sich-bildender Subjekte charakterisieren. Der Vorstellung vom Heraustreten aus Handlungsvollzügen, wie Seel sie gefasst hatte, könnte unschwer mit jener von ästhetischer Kontemplation zusammengedacht werden: »Kontemplation ist der Terminus für ein ästhetisches Verhalten, das aus Bildung erwächst und umgekehrt Bildung hervorbringt.«³⁵ Bildung, ihr Entstehen und Fortentwickeln wären dann etwas, das einen inneren Abstand gegenüber ökonomisch-sozialen Zwängen und Verstrickungen voraussetzt, eine gewisse Distanz zu einem prosaischen alltäglichen Leben, das als »Reich der Notwendigkeit« bezeichnet worden ist. Bildung so gesehen erfüllt also nicht zunächst eine greifbare Funktion in der alltäglichen Lebenspraxis, sondern stellt eine Gegeninstanz zu einer Funktionalität des Menschen dar, die als »Entfremdung« reflektiert wurde³⁶. – Eine derart aufgefasste bürgerliche Kultur kann weder über sogenanntes Sachwissen noch über Marketing-Strategien oder

³² Ebd., 52.

³³ Vgl. ebd., 51f.

³⁴ Ebd. 52.

³⁵ Dahlhaus 1973, 20ff.

³⁶ Ebd.(Dahlhaus verweist hier auf Alexander von Humboldt).

Didaktik/Methodik erzeugt oder instruiert, eben »vermittelt« werden, sie entstände dadurch, dass sie von Bürgerinnen und Bürgern miteinander praktiziert wird.

6. Vermittlung heißt Selbsttätigkeit

In einer von vier Fragen zur Neuen Musik, die Wilfried Gruhn verschiedenen Personen gestellt hat, wurde um einen Rat für Lehrerinnen und Lehrer gebeten. Die Antwort, die Helmut Lachenmann gegeben hat, scheint mir und im gegebenen Zusammenhang interessant, auch wenn es sich hier um ein in mündlich-spontaner Weise gegebenes Statement handelt, das nicht in irgend welchen Fachsystematiken und Terminologien verortet ist. Ich halte es für vielsagend, wird hier doch – ganz anders ins Bild gesetzt – eine Vorstellung einer Praxis des Wahrnehmens von und Kommunizierens über Musik erkennbar, die zu vorhin Ausgeführtem passt.

In seiner Antwort sprach Helmut Lachenmann zuerst von der durch Neue Musik ganz besonders angeregten »Herausforderung an kommunikative Kreativität«. Weiter sagte er:

Die Ausdruckskraft von Nonos *Il Canto sospeso*, die erregende Lebendigkeit von Stockhausens *Gruppen*, die Transzendenz der Hörsituation bei einer Aufführung von Cages *Atlas Ecclepticalis*: das kann man nicht lehren, es muss sich vermitteln. Man kann nur versuchen – auf welchem Weg auch immer – Situationen zu schaffen die den Menschen seine verborgenen (und seine verborgenen) Antennen und so sein eigenes kreatives Potential bewusst machen.³⁷

Ich verstehe Lachenmanns Äußerung so, dass 1.) von einem kreativem Potential ausgegangen werden kann, das jedem Menschen eigen ist, und dass es möglich ist, es zu mobilisieren; dass 2.) für den Vorgang der Entfaltung dieses Potentials (was »ästhetisches Wahrnehmen« genannt werden könnte) spezielle Situationen geschaffen werden müssen; das Wortspiel von den verborgenen und verborgenen Antennen fasse ich so auf, dass 3.) Wahrnehmungsweisen reflektiert und entwickelt werden können (und folglich ebenso das damit Generierte) und dass 4.) in diesem Zusammenhang Kommunikation wichtig ist, ein gedanklich-verbales Agieren und Austauschen, das kreativ, also vielleicht vielfältig, neu, speziell, so noch nicht da gewesen ist.

³⁷ Gruhn 1992, 59.

Ich sehe hier ein Verständnis von Vermittlung, das ich aus Sicht einer systemisch-konstruktivistischen Musikpädagogik für sinnvoll und gangbar halte: Denn jedes Musikstück (und nicht nur die von Lachenmann genannten), kann nur erlebt und erfahren werden, wenn das eigene Vermögen genutzt wird, die eigenen Wahrnehmungs- und Denkfähigkeiten. Und von Verborgenen kann diesbezüglich gesprochen werden, da man vielleicht nicht sofort weiß, was man denken und sagen soll, möglicherweise staunt, erschrickt oder irritiert ist. Vielleicht muss man seine Wahrnehmungsweisen, seine Blickrichtungen und Wohlbehagenskriterien sogar erst »hinbiegen«, weiter oder neu entwickeln. Und solches Ausrichten, das Einnehmen einer Position ästhetischer Wahrnehmung überhaupt kann nur von der Person geleistet werden, die als Inhaberin oder als Inhaber darüber verfügt, es ist nicht von außen (durch Lehrpersonen) instruierbar. – Es passt für mich ins Bild, wenn Lachenmann sagt, man könne das, was die Musik ausmache »nicht lehren, es muss sich vermitteln« – ich kann diesen (sprachlich sperrigen) Ausdruck beim besten Willen nicht anders verstehen als: jeder muss solche wie die genannten Bilder von Musik selbst herstellen.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1973), »Autonomie und Bildungsfunktion«, in: Abel-Struth, Sigrid (Hg.) (1973), Aktualität und Geschichtsbewusstsein in der Musikpädagogik (= *MFL* 9), Mainz: Schott.
- Deutscher Musikrat (Hg.) (o. J. [2005]), »Memorandum zur Ausbildung für musikpädagogische Berufe«, in: *Musik bewegt. Positionspapiere zur Musikalischen Bildung*, Berlin.
- Eberwein, Anke (1988), *Konzertpädagogik: Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche*, (= *Hildesheimer Universitätschriften* 6), Hildesheim: Universitätsbibliothek.
- Ehrenforth, Karl Heinrich (1979), »Sachwörter zur Musikpädagogik: Didaktische Interpretation von Musik«, in: *Musik & Bildung* 4/1979.
- Geissler, Theo (2004), »Das Feld der Musik-Vermittlung weiter denken als bisher«, in: *nmz* 11/2004.
- Gruhn, Wilfried (1988), »Musik für Kinder – Kinder für Musik. Was bedeuten Kinderkonzerte für Kinder?«, in: *Musik & Bildung* 20/1988.
- (1992), »Vier Fragen zur Neuen Musik.«, in: *Musik und Unterricht* H. 16/1992.
- Hufner, Martin (2006), »Wenn der Mensch sie will, kommt auch die Kunst – Wie man das Tautologische an der Musikvermittlung verhindert«, in: *nmz* 5/2006.
- Kaiser, Hermann Josef (2000), »Man sagt, Musik sei lehrbar«, in: Bäßler, Hans (Hg.) (2000), *Brücken – Musikunterricht im geeinten Europa*, (= *Kongressbericht 23. Bundesschulmusikwoche Koblenz 2000*), Mainz: Schott.
- (2003), »Zeige es! Ein Beitrag zur Theorie des musikalischen Lehrens«, in: *ZfKM*, Internet: <http://home.arcor.de/zf/zfkm/kaiser3.pdf> (19.03.2014).
- Orgass, Stefan (2005), »Mindestanforderungen an das unterrichtliche Klassenmusizieren [...]«, in: Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich (Hg.) (2005), *Klassenmusizieren als Musikunterricht!? Theoretische Dimensionen unterrichtlicher Praxen*, München: Allitera.
- Reich, Kersten (2002), »Systemisch-konstruktivistische Didaktik. Eine allgemeine Zielbestimmung«, in: Voß, Reinhard (Hg.) (2002), *Die Schule neu erfinden – Systemisch-konstruktivistische Annäherungen an Schule und Pädagogik*, 4. Aufl. Neuwied: Luchterhand.
- (2004), *Konstruktivistische Didaktik* [...], 2. Aufl. München: Luchterhand.
- Richter, Christoph (1976), *Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik*, Frankfurt a. M.: Diesterweg.
- Rohringer, Stefan / Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck (2005), »Neue Musik – verstehen und unterrichten«, in: Bäßler, Hans (Hg.) (2005), *Aktiv hören – innovativ gestalten* (= *Kongressbericht 25. Bundesschulmusikwoche Hannover 2004*), Mainz: Schott.
- Rüdiger, Wolfgang (2006), »Hören und Handeln – Modelle und konzeptionelle Gedanken zur Vermittlung neuer Musik«, in: *MusikTexte* 109/2006.
- Seel, Martin (1996), *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Stiller, Barbara (2003), »Musikvermittlung – kein Zauberwort«, in: *nmz* 5/2003.
- Tröndle, Martin (2005), »Variation oder Invention – Was sollte, kann Musikvermittlung leisten?«, in: *nmz* 6/2005.

TEIL II

ÄSTHETISCHE IMPLIKATIONEN DER SATZLEHRE

Folker Froebe

Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts¹

Die Möglichkeiten, imitatorische Sequenzmodelle im *Contrapunctus simplex* zu bilden, sind strukturell begrenzt. Sie wurden bereits im 15. Jahrhundert systematisch erfasst, und die entsprechenden Modelle blieben als ›relative Invarianten‹ über einen langen historischen Zeitraum hinweg transformationsfähig. Ihre Behandlung im Kontext verschiedener ›Teildisziplinen‹ der barocken Musiktheorie (vokale Improvisationslehre, Generalbass und Partimento, doppelter Kontrapunkt etc.) lässt System- und Traditionszusammenhänge erkennen. Die Rekonstruktion dieser Zusammenhänge ist nicht allein von theoriegeschichtlichem Interesse, sondern eröffnet Perspektiven ebenso für die Praxis (Stilimprovisation, Generalbass), die gegenwärtige Theoriebildung (historisch informierte Satzlehre) und die musikalische Analyse.

Phantasia

Kaum ein anderer Autor stellt das Verhältnis von Sequenz und Imitation so pointiert dar wie Mauritius Vogt in seinem *Conclave thesauri magnae artis musicae* von 1719. Im Zuge seiner Ausführungen zur Findungskunst (›De phantasia et inventibus‹) demonstriert Vogt höchst anschaulich, wie sich aus einer gesichtslosen ›phantasia simplex‹ eine ›fuga‹ gleichsam herauschälen kann.²

Abb. 1: Vogt 1719, 154



¹ Der vorliegende Beitrag überschneidet sich im ersten Teil (›Phantasia‹) mit einem umfangreicheren Artikel des Autors (Froebe 2008, insbes. 198–209). Er spiegelt den Stand des Diskurses von 2008; eine Aktualisierung im Hinblick auf seither erschienene Literatur wurde nicht vorgenommen.

² Vogt 1719, 154. Ein nahezu identisches Beispiel bringt Vogt auf Seite 213.

Bei den von Vogt mitgeteilten *Phantasiae* handelt es sich durchweg um sequenzielle Imitations- oder Synkopenmodelle.³ Offenkundig stellt sich für Vogt das Verhältnis von Sequenz und Imitation als ein Strukturzusammenhang dar: »Alle [...] Themen oder Subjekte, die für Fugen« geeignet sind, seien »ableitbar« aus diesen »einfachen Fantasien«.⁴

Auf diese und ähnliche Fantasien lassen sich die Progressionen aller Fugenthemen und aller sequenziellen Gänge reduzieren.⁵

Abb. 2: Vogt 1719, 156; a) Gegenschrittmodelle ›Note gegen Note‹, b) Synkopenmodelle

a)

b)

Vogt versteht die Sequenz also nicht im Sinne des modernen Sequenzbegriffs als die additive ›Versetzung‹ oder ›Transposition‹⁶ eines harmonischen oder melodischen Motivs, sondern als eine fortlaufende Verschränkung von Progressionen durch Imitation oder Synkopation (die sich ihrerseits als *Fuga syncopata* verstehen lässt). Der Modellbenutzer realisiert einen Aus-

³ Zum Verständnis der »fantasia« als »contrapuntal formula« vgl. Butler 1974.

⁴ »Omnia vero haec themata, sive subjecta, quae sunt pro fugis, deducuntur ex phantasijs simplicibus.« (Vogt 1719, 154). Gemeint ist freilich nicht das einstimmige, formal gerundete ›Fugenthema‹, sondern das ›Soggetto‹ eines eng imitierenden Satzes, dessen kontrapunktische Implikationen Bestandteil der *Phantasia* sind.

⁵ »Ad has ergo, & similes regulatas phantasiae progressiones reducuntur omnia themata fugarum, & regulata passagio.« (Ebd., 156)

⁶ Vgl. die entsprechenden Stichwörter in Koch 1802.

schnitt aus einem potentiell unendlichen Konnex verschränkter Progressionen: »Fugen, die aus einer Fantasia geboren sind«, so betont Vogt, seien »der Substanz nach nichts anderes als ein variiertes Teil der Fantasia«. ⁷ Bereits ein einzelnes imitatorisch verschränktes Segment ließe sich demnach als Ausschnitt einer sequenziellen *Phantasia* interpretieren.

Nicht allein laborierte Fugen, sondern auch sequenzielle »passaggi« im modernen italienischen Stil können, wie Vogt demonstriert, aus einer *Phantasia simplex* hervorgehen.

Abb. 3: Vogt 1719, 154f.

Ein Thema [T. 1], das durch einen Passagio gefolgt wird, ist nicht aus der Fantasia gemacht; während freilich der Passagio [T. 2f.] nach italienischer Sitte stets aus einer Fantasia gemacht wird: ⁸



Offenkundig realisiert der italienisierende ›Gang‹ ab Takt 2 die imitatorische Struktur des ihm zugrunde liegenden Kanonmodells (Abb. 2, zweite Zeile rechts) nicht auf der diminutiven Satzoberfläche. Vogts Darstellung impliziert einen Begriff von Imitation, der nicht primär thematisch, sondern strukturell ist: Der Komponist steht vor der Wahl, die imitatorische Struktur der *Phantasia* entweder in der Latenz zu belassen (Abb. 3) oder aber sie als *Fuga* auf der Satzoberfläche zu elaborieren (Abb. 1). ⁹

⁷ »*Fugae, quae nascuntur ex phantasia, nihil sunt aliud in substantia, quam pars phantasiae variata.*« (Vogt 1719, 213).

⁸ »*Thema, quod sequitur pro passagio, non est ex phantasia; licet passagio more Italico semper fit ex phantasia: [...]*« (Ebd. 154f.).

⁹ Gerade den für Vogt zentralen Gedanken, man könne jede Fuge »auf eine *Phantasia simplex* zurückführen und daher auch umgekehrt aus einer solchen fast mechanisch eine Fuge konstruieren«, zählt Unger zu den »absonderlichsten Vorschläge[n] und Anweisung[n]« (1941, 39).

Vogt kennt demnach zwei verschiedene Begriffe von Sequenz und Imitation, die jeweils verschiedenen Schichten des Satzes angehören: Vorgeordnet bilden sequenzielle Verkettung und Imitation Strukturprinzipien der *Phantasia simplex*, die dem Satz auf der Ebene des Mittelgrundes Kohärenz verleihen, ohne sich zwangsläufig in den Diminutionen des Vordergrundes spiegeln zu müssen. Bei *passagio* und *fuga* handelt es sich jeweils um ästhetische Inszenierungen der *phantasia* bis in den Vordergrund hinein.

Aus Vogts »Findungslehre« lässt sich eine tragfähige Definition des »Satzmodells« herauslesen: Die syntagmatische Fügung kontrapunktischer Elementarbausteine (oder aber deren Finalisierung) konstituiert Modelle, die gleichermaßen basal (und insofern in hohem Maße transformations- und kontextualisierungsfähig) wie charakteristisch (und insofern reproduzierbar und wiedererkennbar) sind. Auch die mit dem Modellbegriff verbundene umkehrbare Urbild-Abbild-Relation wird von Vogt angesprochen: Der jeweils auskomponierte Satz lässt sich aus einer *Phantasia* sowohl »deduzieren« als auch auf eine solche »reduzieren«. ¹⁰

Die von Mauritius Vogt ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Systematik dargestellten *Phantasiae* finden sich größtenteils bereits in Traktaten des 15. Jahrhunderts.¹¹ Besondere Bedeutung kommt dabei melodischen Modellen zu, die einen übergeordneten Sekundgang jeweils durch melodische »Gegenschritte«¹² vermitteln und die mit sich selbst um eine Progression versetzt kanonisch geführt werden können.¹³

Abb. 4.1: Hexachordale Cantūs firmi nach Lusitano 1553



¹⁰ »Porro quo haec themata cum suis passagijs deducenda, & quomodi reducenda sint, vidisti supra mox tractatus II, cap. 6.« (Vogt 1719, 155).

¹¹ Eine frühe systematische Darstellung sequenzieller Imitationsmodelle findet sich bereits vor 1487 bei Johannes Hothby (1977, 88ff., Ex. 10 & 11).

¹² Christian Möllers spricht von »Zickzack«-Modellen (1989, 75).

¹³ Außer im Satz »Note gegen Note« kann die kanonische Führung von Gegenschritten auch in der Manier einer *Fuga syncopata* geschehen.

Auf der Grundlage entsprechender Cantūs firmi wurde vom 15. bis 17. Jahrhundert der vokale *Contrap(b)unto a(lla) mente* gelehrt.¹⁴

Abb. 4.2: Zacconi 1622, 189, Ex. 6

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Guida.' and contains a vocal line with a melodic contour that rises and then falls. The middle and bottom staves are labeled 'Seguito.' and contain instrumental accompaniment. The score is divided into two systems of four measures each. A vertical dashed line is placed at the end of the second system. Below the bottom staff, the instruction '(C.f.)' is written.

Im zweistimmigen Gerüstsatz bilden die tradierten Kanonmodelle ein strukturell begrenztes Repertoire steigender und fallender Stufensequenzen, die sich als Diminutionen des Terzen- bzw. Dezimen-Parallelismus verstehen lassen.

Abb. 5.1: Gegenschrittmodelle

Parallelismus

A single staff of music showing a sequence of eight eighth notes, all moving in the same direction (upward), illustrating parallel motion.

Terz-Sekund-Gegenschritt (Quintkanon)

A single staff of music showing a sequence of chords. Each chord consists of a root note, a third, and a second. The third and the second move in opposite directions (one up, one down) between successive chords, creating a quintal relationship.

Quart-Terz-Gegenschritt (Quintkanon)

A single staff of music showing a sequence of chords. Each chord consists of a root note, a fourth, and a third. The fourth and the third move in opposite directions (one up, one down) between successive chords, creating a quintal relationship.

Quintschritt

A single staff of music showing a sequence of chords. Each chord consists of a root note and a fifth. The fifth moves in the same direction (upward) between successive chords, illustrating quintal motion.

Einzig Quintschritte wurden in der traditionellen Systematik in (synkopisch antizipierten) Gegenparallelen vollkommener Konsonanzen geführt:

Abb. 5.2a): Lusitano 1553, 14; b) nach Werckmeister 1702, 99, § 173)

A single staff of music showing a sequence of chords. Each chord consists of a root note and a fifth. The fifth moves in the same direction (upward) between successive chords, illustrating quintal motion.

A single staff of music showing a sequence of chords. Each chord consists of a root note and a fifth. The fifth moves in the same direction (upward) between successive chords, illustrating quintal motion.

¹⁴ Vgl. Froebe 2007.

Der auf sequenziellen Cantus-firmus-Modellen beruhende Überlieferungsstrang des vokalen *Contrapunto alla mente* endet 1650 mit Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*. Doch wirkte die Systematik der hexachordalen Cantūs firmi und der aus ihnen gewonnenen Kanonmodelle bis weit ins 18. Jahrhundert nach. Unter den »hochbarocken« Theoriequellen erweist sich vor allem die »Zugabe [...] vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« in Andreas Werckmeisters *Harmonologia musica* von 1702 als ein später Reflex der alten Lehrtradition. Zugleich begann der Generalbass den Kontrapunkt als kompositorische Grundlagendisziplin und Basis der Improvisationslehre abzulösen: Sowohl die neapolitanische Partimento-Tradition als auch manche deutsche Generalbassquellen (bis ins späte 18. Jahrhundert hinein) nehmen nicht die systematische Durchführung der verschiedenen Signaturen, sondern das sequenzielle Bassmodell und dessen Kontrapunktierungs- bzw. Bezifferungsmöglichkeiten zum Ausgangspunkt.¹⁵ Auch unabhängig von offenkundigen Traditionslinien spiegeln zahlreiche Quellen des 18. Jahrhunderts die theorie- und kompositionsgeschichtliche Bedeutung der alten Sequenz- und Kanonmodelle. Die Ergänzung der zweistimmigen Gerüstsätze (Abb. 5.1) zur Drei- und Vierstimmigkeit, ihre fugierte Ausarbeitung, ihre stiltypische Formulierung und ihr Verhältnis zu linearen Synkopenmodellen sind dabei wesentliche Aspekte, die im Folgenden durch theoriegeschichtliche Schlaglichter beleuchtet werden sollen.

Mixturenanlagerung

Mixturesatz und Generalbass

Georg Muffats *Regulae concentuum partiturae* (die in einer Abschrift von 1699 erhalten sind) dokumentieren auf hohem Reflexionsniveau die kontrapunktisch-figurative Praxis des 17. Jahrhunderts. Der zweite Teil des Traktats (»Exempla der vornehmsten Grieffen der Partitur«) basiert – darin der neapolitanischen Partimento-Tradition nahestehend – auf den sequenziellen Bass-Cantūs firmi des vormals vokalen *Contrapunto alla mente*.¹⁶

¹⁵ So lehrt etwa Johann Michael Wiedeburg noch 1775 Akkordprogressionen anhand von Rahmenstimmensätzen auf Grundlage sequenzieller Gegenschrittbässe, die durch saltierende Oberstimmen (bis hin zum Quintschritt) kontrapunktisch profiliert werden (1765–75, Teil 3, 23ff.).

¹⁶ Vgl. Fenaroli 1775.

Abb. 6: Muffat 1699, 56–78 (Auswahl, gekürzt)

gradatim



terzweiß



quartweis



quintweiß



Hinter der Mehrzahl der Exempel verbergen sich Kanonmodelle, die durch Mixturenanlagerung oder Bassfundierung zur Dreistimmigkeit ausgebaut werden: Der Kanon liegt entweder zwischen den beiden Oberstimmen (in diesem Fall läuft der Bass meist im Dezimensatz zum Diskant) oder aber zwischen dem Bass und einer der Oberstimmen (in diesem Fall laufen meist die Oberstimmen in parallelen Terzen oder Sexten).¹⁷ Charakteristisch ist außerdem die Kombination von Terz-Sekund-Gegenschritten und Quintschritten (bzw. Quint-Quart-Gegenschritten). In entsprechend diminuerter Form gehören die meisten dieser Fakturen zum Standard-repertoire noch des 18. Jahrhunderts.

¹⁷ Muffat 1699, 56–78. Darüber hinaus thematisiert Muffat auch den Gebrauch von Sext-Akkorden, Quintsext-Akkorden und Chromatik, teilweise wiederum im Sequenz-Zusammenhang.

Mixturesatz und doppelter Kontrapunkt

Die Technik der Stimmenvermehrung durch Anlagerung von Mixturen entzaubert den Mythos vom doppelten Kontrapunkt: Insbesondere in Werckmeisters *Harmonologia musica* (1702) und Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753) beschreibt die Lehre vom doppelten bzw. mehrfachen Kontrapunkt in weiten Teilen nichts anderes, als die Technik der Mixturenanlagerung an zweistimmige sequenzielle Gerüstsätze und die durch sie entstehenden neuen Konstellationen zwischen Stimmenpaaren.

Die verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts demonstriert Marpurg unter anderem anhand eines diminuierten Kanonmodells, dessen Quintschritte einen übergeordneten Dezimenparallelismus vermitteln (Abb. 7a). Beide Gerüst-Stimmen können »unterwärts« Terzmixturen anlagern (Abb. 7b), die man in Abbildung 7c zu »Dezimen verwandelt« sieht:¹⁸ Der doppelte Dezimenkontrapunkt erweist sich als Interpretament der Mixturentechnik.¹⁹

Die zweistimmige ›Verkehrung‹ des Gerüstsatzes in den doppelten Kontrapunkt der Dezime (Abb. 7d) ist im Mixturensatz (Abb. 7e/f) mit dem doppelten Kontrapunkt der Oktave »einerley«: Wird der »obersten Stimme eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefüget«, ergeben sich wiederum die Stimmenpaare aus Abbildung 7b.²⁰ Eine analoge Denkweise offenbart Marpurgs Darstellung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime: Wird die »dritte Stimme [...] eine Terz unter die höchste, und die vierte eine Terz über die tiefste gesetzt« (Abb. 7h/i), so erweist sich die Oberstimme von Abb. 7g als Mixturstimme des vierstimmigen Mixturensatzes: Wiederum lässt sich die Faktor in den doppelten Kontrapunkt der Oktave bzw. Dezime »zurück lesen« (Abb. 7b/c).²¹

¹⁸ Marpurg 1753/54, Teil 1, 181. Die im Quintfallkanon unvermeidbaren Gegenparallelen zwischen Gerüst- und Mixturstimmen sind bei Marpurg durch Diminution und Pausierung gemildert.

¹⁹ Von allen maßgeblichen Autoren seit Zarlino wird der doppelte Dezimenkontrapunkt als ein Mittel der Stimmenvermehrung beschrieben. Als Improvisationspraxis lässt sich der Dezimensatz bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen.

²⁰ Marpurg 1753/54, Teil 1, 181f.

²¹ Ebd., 187. Konsequenterweise müsste auch in den Beispielen 10k und 10l die Mixturenanlagerung in der jeweils entgegengesetzten Richtung erfolgen.

Abb. 7: Marpurg 1753, Teil 1, Synopse aus Tab. LX, LIX und LXI

The image displays three systems of musical notation, labeled a), b), and c), each representing a different canon model. Each system consists of multiple staves (treble and bass clefs) with musical notes and rests. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels a) through j) are placed above specific measures across the systems, indicating points of interest or comparison. System a) shows a sequence of notes in both hands. System b) features more complex rhythmic patterns and rests, with some notes beamed together. System c) continues the sequence with further rhythmic variations. The overall structure is a synoptic comparison of three different musical models from Marpurg's 1753 work.

Sehr deutlich wird dieser Zusammenhang auch in Abb. 8: Im vierstimmigen Satz (Abb. 8a/c) bilden der Bass und der Alt Hauptstimmen, die jeweils durch Mixturenanlagerung in der Oberterz bzw. Dezime verdoppelt werden können. Abb. 8b zeigt die alternative Möglichkeit, jeweils den Bass und den Sopran des vierstimmigen Mixturesatzes als Hauptstimmen zu interpretieren, die einander im doppelten Kontrapunkt der Duodezime verkehrt werden können. Die daraus resultierenden vierstimmigen Mixturesätze (Abb. 8a/c) stehen zueinander im Verhältnis terzversetzter Verkehrlungen im doppelten Kontrapunkt der Oktave.

Abb. 8: Marpurg 1753, Teil I, Tab. LXI, Fig. 3 und 5 (nach Johann Adolph Scheibe)

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Example a) is a four-part setting in G major, 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The bass line (Bass) and alto line (Alt) are the primary voices, with the soprano and tenor lines providing harmonic support. Example b) shows the same setting but with the bass and soprano as the primary voices, illustrating a double counterpoint in the twelfth. Example c) shows a further variation of the setting, with the bass and soprano as primary voices, illustrating a double counterpoint in the octave.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die große Bedeutung, die durchweg alle deutschsprachigen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts (von Sweelinck über Bernhard und Theile bis hin zu Fux, Kirnberger und Riepel) dem vierstimmigen Mixturesatz beimessen: Seine Stimmen müssen nicht synchron erscheinen, sondern bieten einen Vorrat alternativer kontrapunktischer Bezüge. Die Lehre vom doppelten Kontrapunkt verbindet sich im 18. Jahrhundert mit der Sequenztechnik zu einer Theorie rekombinierbarer »Modellkomplexe«.

Mixturesatz und Fuga

Die Technik, Mixturesätze (eventuell noch bereichert um die synkopierend retardierende oder antizipierende Verdoppelung von Gerüst-Stimmen) zur vielstimmigen *Fuga* auszuarbeiten, ist älter als ihre explizite Beschreibung in der Musiktheorie: Einen frühen Höhepunkt findet sie in den Falsobordoni und Ritornellen der *Marienvesper* Monteverdis. Den vierstimmigen Mixturesatz auch explizit zum Ausgangspunkt eines »Kanonlehrgangs« gemacht zu haben, ist eine originäre Leistung Andreas Werckmeisters. In der bereits erwähnten »Zugabe [...] vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« von 1702 demonstriert er (in didaktisch

reduzierter Form) die Schichten der Ausarbeitung, von der »Austerzung« des zweistimmigen Gerüstsatzes über die imitatorische Verselbständigung der einzelnen Stimmen bis hin zur thematischen Profilierung der Einsatzfolge.

Abb. 9: Werckmeister 1702, 131, §210

Und zwar erstlich schlecht: [a] Also kan[n] dieses Thema in einen Canonem gesetzt werden: [b] Dieses Thema wollen wir nun versuchen|wie es fällt| wann es in einige Transitus und Colores verändert wird [c].

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves (treble and bass clefs). The first system is divided into two parts, 'a)' and 'b)', with a double bar line between them. The second system is labeled 'c)' and shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The notation is in common time (C) and uses a system of four staves per system.

Nach dem gleichen Muster bildet Werckmeister regelrechte Doppelkanons, in denen das jeweils nachfolgende Stimmenpaar das zweistimmige Satzgerüst in Terzen bzw. Dezimen verdoppelt: »Durch die Tertien kan[n] man mehr Stimmen haben.«²²

Abb. 10: Werckmeister 1702, 98, §172 (gekürzt, Original in Tabulatur)

The image shows two systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Auffsteigend.' (Ascending) and the second system is labeled 'Niedersteigend.' (Descending). The notation is in common time (C) and uses a system of two staves per system. Vertical dashed lines separate the two systems.

²² Werckmeister 1702, 98, §172.

Freiere Ausarbeitungen derartiger Gerüste finden sich bei Meinrad Spiess, dessen Darstellung modaler Fugentechnik im *Tractatus musicus compositorio-practicus* von 1746 sich bei näherem Hinsehen als ein »Kompendium« vierstimmig elaborierter Satzmodelle erweist.²³ So beruht eine der Musterfugen zum vierten Ton auf einem zweistimmigen Kanonmodell aus Terz-Sekund-Gegenschritten und dessen Verdoppelung in Unterterzmixturen (vgl. Werckmeisters Faktur in Abb. 10, rechts). Durch zeitversetzten Einsatz der Mixturen (Doppelkanon), thematische Diminution, metrische Korrektur (T. 3), Stimmentausch (Fortsetzung der Sopranlinie durch den Alt in T. 4), Oktavlagenwechsel (T. 5) und »überzählige« (Schein-)Einsätze elaboriert Spiess die fortlaufende Sequenz zu einem hochbarocken »Fugen-Satz«. Die von Spiess mehrfach erhobene Forderung, die gegebenen Exempel gründlich zu »analysiren«²⁴, mag man als Hinweis werten, er habe die Darstellung derartiger Techniken bewusst in seine »Ton-Muster« ausgelagert.

Abb. 11: a) Kanonmodell; b) Spiess 1746, Kap. XIV, 49

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of two staves (treble and bass clef). Example 'a)' shows a simple canon model with two voices (Soprano and Bass) moving in parallel motion, primarily using thirds and seconds. Example 'b)' is a more complex piece, starting with a section labeled 'Quarti Toni' (Quart tones). It features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex harmonic structures involving multiple voices and timbre changes. The notation includes various ornaments and dynamic markings, characteristic of the Baroque style.

²³ Spiess 1746, Kap. XIV, »Von den 6. Haupt-Modis Musicis«, 42ff.

²⁴ Ebd., 43.



Kadenzintegration

Die Tendenz zu Dissonanzenverkettung und Kadenzintegration, die den kontrapunktischen Stil im 18. Jahrhundert kennzeichnet, spiegelt sich auch in der Behandlung der tradierten konsonanten Gerüstsätze.²⁵ Offenkundig ist die Bevorzugung jener Gegenschrittmodelle, denen bereits ein ›cantizierender‹ Sekundanschluss oder ein ›bassierender‹ Quintschritt immanent ist: Ein fallendes Kanonmodell aus Terz-Sekund-Gegenschritten etwa lässt sich als fortlaufende Verschränkung von Diskant- und Altklauselprogressionen interpretieren und gegebenenfalls durch einen Quintfallbass fundieren.²⁶ Das analoge Kanonmodell aus steigenden Terz-Sekund-Gegenschritten hingegen ist nicht allein ungebräuchlicher, es erscheint in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts auch nahezu ausschließlich in einer charakteristischen, meist leittönig diminuierten Form.

Die ursprünglich rein diminutive Vermittlung des ›plagalen‹ Terzstieges zur linear steigenden Diskantklausel (6-7-8 bzw. 3-4-5) scheint im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem integralen Bestandteil des Modells geworden zu sein. Die Quart-Ligaturen in der durch Quantz mitgeteilten »Doppelkadenz«²⁷ (Abb. 12d) lassen sich überdies als Fragmente jeweils ›ausgeflohener‹ (d.h. ihrer Ultima beraubter) Synkopenklauseln verstehen.²⁸ Für den

²⁵ Deppert führt mit Bezug unter anderem auf Berardis »*Motivo di cadenza*« (1687, 151) wesentliche Modelle des hochbarocken Kontrapunkts auf die Verkettung ›ausgeflohener‹ Synkopenklauseln zurück (1993, »Exkurs über Sequenzen«, 152–169; vgl. auch Dahlhaus 1968, 95).

²⁶ Vgl. Dahlhaus 1956, 91f.

²⁷ Quantz gibt in seiner Flötenschule eine Reihe von Beispielen für die kanonisch angelegte »Doppelcadenz [...] aus dem Stegreif«, also eine improvisierte zweistimmige Kadenz des Solistenpaares im Doppelkonzert (1752, XV. Hauptstück, § 22, 158).

²⁸ Die barocke Klausel- bzw. Kadenzlehre kennt keine eigenständige Theorie ›plagalere‹ Fortschreitungen: Der kadenzielle Quintstieg wurde entweder aus der ›Unterquintierung der Ultima eines phrygischen Klauselgerüsts hergeleitet (Dressler 1563, insbes. 152f.) oder aber als *Causula dissecta* verstanden (Printz 1696, Kap. VIII, »Von denen Sectionibus und Clausulis Formalibus«, 26–33).

kontextuellen Gebrauch des Modells charakteristisch ist die Öffnung in den Oberquintraum (III. Stufe in Dur) und die anschließende Korrektur der Hochchromen im fallenden Arm der Bogensequenz (vgl. Abb. 12 c/d).

Abb. 12: Steigende Terz-Sekund-Gegenschritte in Quellen nach 1750

a) nach: Türk 1789, 406 (doppelter Kontrapunkt)



b) Kirnberger 1776–79, Bd. 2, Teil 2, 91 (doppelter Kontrapunkt)



c) Tomeoni 1795, 43, »Imitazioni«



d) Quantz 1752, »Doppelkadenz nach Art eines Canons«, Tab. XX, Fig. 14 (orig. A-Dur)



Die sukzessive Integration kadenzzieller Elemente in die kanonische Sequenz zeigt sich beispielhaft in der abschließenden Tripelfuge (*Contrapunctus XVIII*) aus der *Kunst der Fuge*. Die Engführung des *b-a-c-b*-Themas im halbtaktigen Abstand ab Takt 217 bildet einen komplementären Unterquartkanon aus Terz-Sekund-Gegenschritten und realisiert damit die *Phantasia simplex* des Themas:

Abb. 13: J. S. Bach, *Kunst der Fuge, Contrapunctus XVIII*, T. 217ff.



In Takt 3 wird der steigende Terzschrift leitönig diminuiert (lineare Diskantklausel *b-cis-d*). Die kanonische Verschränkung dieser kadenzeinleitenden Binnenklausel löst einen sequenziellen »Sog« aus: Die Ligatur des Soprans in Takt 4 ließe eigentlich eine finale Kadenzierung nach *d* erwarten (synkopierte Diskantklausel *d-cis-d*), doch wird diese Kadenzierung durch die Einführung des Hochchromas *dis* »ausgeföhent« und erst im Folgetakt durch den Bass in der Unterquarte nachgereicht. Ein fallender

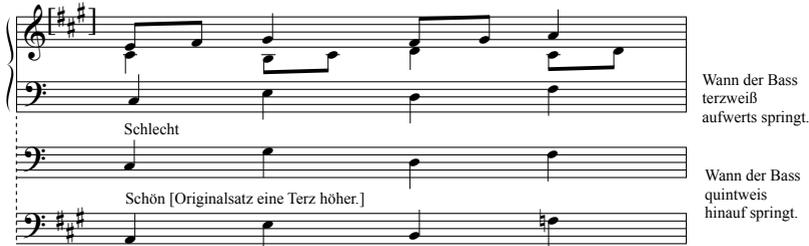
Sequenz-Arm übernimmt in den Folgetakten die Rückführung aus dem Oberquintraum.

Wird das Kanonmodell durch einen fortlaufenden Quintstieg fundiert (Abb. 14a), so setzt der Bass den durchgehenden Diskantklauseln des Oberstimmensatzes üblicherweise Tenorklauseln entgegen (Abb. 14b/c).²⁹

Diminutive Binnenzüge beziehungsweise Sekundanschlüsse können die saltierenden Progressionen von Gegenschrittmodellen vermitteln. Lineare Diminutionen des Basses lassen sich dabei in der Regel als Segmente der »Oktavregel« verstehen.³⁰ Insbesondere jene Modelle, die im nackten Gerüstsatz durch das Fehlen steigender Sekundanschlüsse (bzw. Quintfälle) bereits um 1700 archaisierend gewirkt haben dürften (steigender Terz-Sekund-Gegenschritt und fallender Quart-Terz-Gegenschritt), konnten in derart modernisierter Form fortbestehen.

Abb. 14: Bassfundierungen steigender Sekund-Terz-Gegenschritte

a) Bassfundierungen nach Muffat 1699, 65 und 76



Wann der Bass terzweil aufwärts springt.

Wann der Bass quintweis hinauf springt.

b) J. S. Bach, *Wohltemperiertes Clavier I*, Fuge gis-Moll, T. 28 ff. (Transponiert)



c) Durante 2003, 13, »Della sesta maggiore«



²⁹ Einen durch »tenorisierende« Kadenzen vermittelten Quintstieg führt bereits Lorenzo Penna als »Circulo [...] delle Cadenze« durch den gesamten Quintenzirkel (1684, 179f.).

³⁰ So demonstriert Michel Corrette die Integration der auf die I. bzw. V. Stufe gerichteten Segmente der Oktavregel in einen realen Quintfall bzw. Quintstieg (1753, Kap. XIX, »Du tour de Clavier«, 80–82).

›Fingerpedal: Gegenschritt und lineare Synkopierung

Zwischen Gegenschrittmodellen und linearen Synkopenmodellen bestehen strukturelle Beziehungen, die sich am Tasteninstrument spielpraktisch ›begreifen‹ lassen. Sprungmelodik lässt sich durch das Liegenlassen einmal angeschlagener Töne in eine komplementär-rhythmische Zweistimmigkeit transformieren (›Fingerpedal).³¹ Umgekehrt vermag eine Einzelstimme die komplementär-rhythmischen Ereignisse der Zweistimmigkeit zu umschreiben (›Anschlagsprotokoll). Ernst Apfel verweist in diesem Zusammenhang auf die in der Intavolationspraxis gängige Übertragung vokaler Polyphonie in die Griffschrift der Tabaturen für Laute, Cembalo oder Clavichord: »Töne, die im Vokalsatz nacheinander zum Klingen gebracht und dann erst festgehalten werden, können auf den genannten Instrumenten nur noch nacheinander erklingen.«³² In diesem Sinne thematisiert etwa Johann Michael Wiedeburg in seiner Klavierschule von 1775 alternative »Schreibart[en]«. ³³

Abb. 15: Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 33f.



Wenn die[s] Exempel auf einem Clavier gespielt wird, wo der Ton nicht nachsinget, als auf einer Orgel geschieht, so klingt es als wenn Rückungen solten ausgedrückt werden in der Discant-Stimme [...] und würde es in seiner Schreibart alsdenn also aussehen:



Latente Zweistimmigkeit dürfte bereits im 17. und 18. Jahrhundert eine Rolle in der instrumental- bzw. improvisationspraktischen Unterweisung gespielt haben, doch sind entsprechende Hinweise in den schriftlichen Quellen rar.³⁴ Das Verhältnis zwischen linearen und saltierenden

³¹ Vgl. Möllers 1989, insbes. 76f. sowie Preuß 1991.

³² Apfel 1964, 68.

³³ Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 33f. – Von der »Bindung« zu reden habe ihm die »Ziffer 5 6« Gelegenheit gegeben: »Man siehet daraus, wie auch hier die Quinte kan[n] gebunden werden.«

³⁴ Wiedeburgs Klavierschule ist meines Wissens die einzige zeitgenössische Quelle, die (freilich ohne systematischen Anspruch) ›Anschlagsprotokolle‹ in die instrumental- und

Oberstimmensätzen wurde in Zusammenhang mit der Generalbasspraxis thematisiert. So hält Muffat für die Signenfolgen 5-6 (steigend) und 6-5 (fallend) die Synkopenstruktur des *Stile antico* für »allzu gemein« und schlägt stattdessen die figurative Ausgestaltung des Oberstimmensatzes durch Quart-Terz-Gegenschritte vor, die sprungweise zwischen Dezi-menmixtur und Synkopenstimme wechseln und somit im Griffmuster des synkopierten Oberstimmensatzes latent sind (Abb. 16a).³⁵ Die meisten deutschen Generalbassschulen des 18. Jahrhunderts kennen dieses »springende Accompagnement«.³⁶

Der Bass kann die Sprungmelodik des Oberstimmensatzes komplettär nachvollziehen und damit zugleich den Satz »grundtönig« fundieren. Die Grenzen zwischen Gerüstsatz und Diminution verlaufen dabei fließend. Berühren auftaktige Figuren Strukturöne von Gegenschrittmodellen, so können sich diese aus dem Synkopensatz regelrecht heraus-schälen: Der *Contrapunctus punctato* erweist sich als »Schnittstelle« zwischen linearen Synkopenmodellen und Gegenschrittmodellen (Abb. 16b). Entsprechendes gilt für alle fauxbourdonartigen Stufensequenzen (Abb. 17).

Abb. 16: a) Muffat 1699, 84f.; b) Spiess 1746, Kap. 17, 82, »Von der Syncopation«

Part a) is a single staff of music in G major, 3/4 time. The tempo/mood is marked 'Allzu gemein'. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a syncopated eighth note G4 on the first beat of the second measure. Part b) is a two-staff system in G major, 3/4 time. The instruction is 'Schöne Abwexlung der Quinten und Sexten'. The upper staff has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff has a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, with fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6 written below the notes.

improvisationspraktische Unterweisung einbezieht. Vereinzelt Anmerkungen zur latenten Zweistimmigkeit finden sich auch bei anderen Autoren (z. B. Kirnberger 1776–79, 2. Teil, 93f.; siehe auch Fanselau 2000, 71–110).

³⁵ Vgl. auch Niedt 1710–21, 2. Teil, 62f.

³⁶ Bach 1753, 50.

Tab. 1: Fauxbourdonsätze und Gegenschrittmodelle

	Fauxbourdon 5-6	Fauxbourdon 6-5	Fauxbourdon 7-6
Sykopenmodell			
saltierende Einstimmigkeit			
»auftaktige« Diminution (Cp. punctato)			
Gegenschrittmodell			

Nimmt man Modelle mit Quintfällen oder Terz-Sekund-Gegenschritten im Bass zum Ausgangspunkt, so können beide Stimmebenen zwischen saltierender Einstimmigkeit und linearer Zweistimmigkeit hin- und herschalten (Tab. 2).³⁷

Tab. 2: Ligaturen-Zunahme im Quintfall

	Gegenschritt	Oberstimmenligatur	Gegenschritt	Oberstimmenligatur
Gegenschritt				
Unterstimmenligatur				

Nach demselben Muster löst Wiedeburg einen vierstimmigen Ligaturensatz in »nach einander anschlagende Töne« auf (Abb. 17).³⁸

³⁷ Vgl. Salzer/Schachter 1969, 386, Ex. D-3. Für den »fingerpedalisierten« Quintfall ist es strukturell ohne Belang, ob die Stimmen des Gerüstsatzes in Gegenbewegung (3-10) oder parallel (in Terz- bzw. Dezimenmixturen) verlaufen.

³⁸ Die eigenwillige Rhythmik des Beispiels erklärt sich aus Wiedeburgs Anliegen, »Bindungen« über dem Orgelpunkt umfassend zu demonstrieren (Wiedeburg 1775, Teil 3, insbes. 741 ff.).

Abb. 17: Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 742, »Vom Orgelpunkt«



Hier lassen sich die anschlagenden Töne folgender Gestalt hören:



Im Terz-Sekund-Gegenschritt ist die Bezugsstimme der Dissonanzbildung bereits latent: Aus der Fingerpedalisierung des einstimmigen Gegenschrittmodells resultiert eine Sekund-Vorhaltskette. Ein zweistimmiges Kanongerüst aus Terz-Sekund-Gegenschritten lässt sich spieltechnisch in zwei der wichtigsten hochbarocken Stufensequenzen transformieren, die Quintsext-Akkord-Kette und die Sekund-Akkord-Kette (Tab. 3).³⁹

Tab. 3: Komplementäre Gegenschritte

	Gegenschritt	Oberstimmenligatur
Gegenschritt		
Unterstimmenligatur		

Weitere Modelle gehen aus der Parallelführung des Terz-Sekund-Gegenschritts und des Quart-Terz-Gegenschritts in Terzen (bzw. Dezimen) und Sexten hervor; Non-Vorhalte (»Sequenznonen«) entstehen, wenn der Bass das in der Vorhaltskette des Oberstimmensatzes latente Gegenschrittmodell »unterterziert« (Tab. 4).⁴⁰

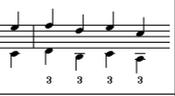
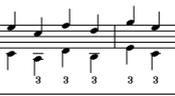
Der Wert einer »spieltechnischen« Vermittlung zwischen Gegenschrittmodellen »Note gegen Note« und linearen Synkopenmodellen für die kontrapunktische Improvisation und die Generalbass- bzw. Partimento-Praxis

³⁹ Vgl. Preuß 1991, 57f.

⁴⁰ Strukturzusammenhänge bestehen überdies zwischen steigenden Stufensequenzen mit Synkopenbass (steigender Fauxbourdon 6-5 ↔ Gegenschritt 6-3 ↔ steigende Quintsext-Akkord-Kette), denen sich nach dem Muster von Tab. 3 jeweils ein Bass in Dezimenmixturen unterlegen lässt; das Verfahren entspricht der Rameauschen *Supposition*.

liegt auf der Hand. Auf gleichem Wege lassen sich – im Sinne einer »Analyse durch Improvisation«⁴¹ – Prozesse der musikalischen »Sprachgeschichte« nachvollziehen (Ligaturen-Anreicherung) oder strukturelle Schichten des Satzes »begreifbar« machen. Freilich bedarf der Transfer von der Spielpraxis in die Analyse einer ergänzenden systematischen Reflexion.

Tab. 4: Parallele Gegenschritte

	Terz-Sekund-Gegenschritt		Quart-Terz-Gegenschritt
Gegenschritt			
Ligatur			

Die vorliegende Darstellung bezieht sich auf ein schmales Repertoire melodischer und kontrapunktischer Fortschreitungsmodelle. Gerade diese Beschränkung lässt zwei Merkmale der modellbasierten Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts umso deutlicher hervortreten: Ihre Multiperspektivität impliziert ein Netz von Systemzusammenhängen und Plausibilitäts-Strukturen, ohne auf (strukturelle, naturwissenschaftliche oder psychologische) Letztbegründungen abzuheben. Ihre Fähigkeit, aus wenigen Basismodellen und Kategorien eine nahezu unendliche Mannigfaltigkeit der Gestalten rational abzuleiten, lässt an die barocke Idee einer *Ars combinatoria* denken:⁴² Die »Verbindungskunst« bildet gewissermaßen den Zeitgeist-Hintergrund einer Theorie, die zugleich höchst phänomen- und praxisnah Vorgänge der Rekombination und Transformation von Modellen reflektiert.

⁴¹ Möllers 1989.

⁴² Vgl. Hirschmann 2005, 121 ff.

Quellen

- Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970: (= *BMB* II/40a).
- Corrette, Michel (1753), *Le Maître de Clavecin*, Paris, Reprint Bologna: Forni o.J. (= *BMB* II/135).
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel, Neudruck Padua: Armelin Musica.
- Dressler, Gallus (1563), *Præcepta musicae poëtica*, Ms. Magdeburg, hg. von Olivier Trachier und Simone Chevalier, Paris: Minerve 2001.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1975 (= *BMB* II/140).
- Hothby, Johannes (1977), *De arte contrapuncti*, Ms., hg. von Gilbert Reaney, Neuhausen-Stuttgart: AIM / Hänssler (= *CSM* 26).
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–79), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M., Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom, Reprint der Ausg. Venedig 1561, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (= *Musurgiana* 7).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge* [...], 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
 — (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae concertuum partiturae*, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= *MSD* 4), AIM 1961.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1710–1721), *Musicalische Handleitung* [...], 3 Teile, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Penna, Lorenzo (1684), *Li primi albori musicali*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1969 (= *BMB* II/38).
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynidis Mytilinai oder des Satyrischen Componisten erster Theil* [...], Dresden und Leipzig.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Reprint Wiesbaden 1988: Breitkopf & Härtel.
- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, Mikrofiche, Leiden: IDC.
- Tomeoni, Pellegrino (1795), *Regole pratiche per accompagnare il Basso continuo*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 2002 (= *BMB* IV/205).
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Clavierschule* [...], Leipzig/Halle, Reprint Kassel: Bärenreiter 1997.

- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnæ artis musicae* [...], Prag, Mikrofiche, Rochester, NY: Sibley Music Library.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt/Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Wiedeburg, Johann Michael (1765–75), *Der sich selbst informirende Clavierpieler* [...], 3 Teile, Halle/Leipzig: Waisenhausbuchhandlung.
- Zacconi, Ludovico (1622), *Prattica di musica*, Teil 2, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1967 (= *BMB* II/2).

Literatur

- Apfel, Ernst (1964), »Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach«, in: *AfMw* 21, 60–76.
- Butler, Gregory G. (1974), »The Fantasia as Musical Image«, in: *The Musical Quarterly*, 60/4, 602–615.
- Dahlhaus, Carl (1956), »Versuch über Bachs Harmonik«, in: *BJb* 43, 73–92.
 — (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach* [...], Tutzing: Hans Schneider.
- Fanselau, Clemens (2000), *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (= *BMS* 22), Sinzig: Studio.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: *ZGMTH* 4/1–2, 13–55.
 — (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. Der Begriff der »phantasia simplex« bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, in: *ZGMTH* 5/2–3, 195–247.
- Hirschmann, Wolfgang (2005), »Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversivizierung«, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 93–126 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 2).
- Möllers, Christian (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Preuß, Volkhardt (1991), *Die Anwendung der Clausellebre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (unveröffentlicht).
- Salzer, Felix/Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York, Neudruck Chichester (West Sussex): Columbia Press 1989.
- Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1992.

Andreas Ickstadt

Individualstilistik und Zeittypik. Über Brahms' semantische Toposbildung im Umgang mit satztechnischen Modellen

Die Unterweisung und Übung in satztechnischen Modellen erfreut sich in der musiktheoretischen Lehre wegen der logischen Strukturen, die ihnen zugrunde liegen, einer großen Beliebtheit. Hartmut Fladt hat darauf hingewiesen »daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder aber individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden«¹. Die pädagogische Praxis steht jedoch in der Gefahr, die Modelle auf ihre Mechanik zu reduzieren und in einem gleichsam geschichtslosen Raum zu behandeln. Darüber hinaus wird von semantischen Implikationen meist vollkommen abgesehen. Beide Aspekte sind jedoch wichtige Faktoren, die zur Glaubwürdigkeit der angewandten Techniken wesentlich beitragen und ihre ästhetische Qualität begründen.

Zu den zentralen Zielen der musiktheoretischen Ausbildung gehört es, den Studentinnen und Studenten eine ausgeprägte Kenntnis der einzelnen musikgeschichtlichen Epochen und Stile sowie die Einsicht in das Wesen der Musik als geschichtlichem Phänomen zwischen Kontinuität und Wandel zu vermitteln. Zum Erreichen dieser Ziele eignen sich die Satzmodelle als Gegenstand der Exemplifizierung in besonderer Weise, da die Studierenden anhand der zeittypischen Modifikationen der epochenübergreifend verwendeten Strukturmodelle für die spezifischen stilistischen Ausformulierungen konkreter Epochen sensibilisiert werden können. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass eine musikhistorische Verortung der behandelten Beispiele umso wichtiger ist.

An ausgewählten Beispielen aus dem Werk von Johannes Brahms soll im Folgenden gezeigt werden, wie die überlieferten Sequenz-Modelle in der Zeit- und Personalstilistik ein neues Gewand erhalten. Ellinore Fladt hat bereits dargelegt, dass Brahms durch die »Integration und Assimilierung

¹ Fladt, H. 2005, 189.

tradiertester musikalischer Formen, Stilarten, Techniken, Sprach- und Bedeutungsmuster der Musik des 16.–19. Jahrhunderts [...] in einem Akt kreativer Anverwandlung ins eigene kompositorische Denken² zu neuen musikalischen Ausdrucksformen gelangt ist.

Darüber hinaus ist durch die Verwendung der Sequenz-Typen in analogen inhaltlichen Kontexten gut erkennbar, welche semantische Bedeutung sie bei Brahms annehmen. Zu berücksichtigen sind daneben jene wenigen Fälle, in denen er die Modelle ohne nennenswerte Modifikationen gebraucht, da sich hier die Frage nach deren historischer Adäquanz stellt.

Analyse

Quintfall-Sequenz

Zunächst sei auf eine der prominentesten Sequenzen der Kompositionsgeschichte eingegangen: die Quintfall-Sequenz. Wie alle Sequenz-Modelle ist diese von Brahms fast nie unmodifiziert verwendet worden, wobei hier eine Gestaltungsweise als »unmodifiziert« bezeichnet wird, bei der ausschließlich grundstellige und dissonanzlose Akkorde verwendet werden und das strukturelle Modell quasi idealtypisch repräsentiert wird. Die wenigen bei Brahms zu entdeckenden Beispiele gehören bezeichnenderweise einer Gruppe von Werken an, die entweder keine autorisierte Opuszahl tragen oder einem bewusst historisierenden Anspruch Genüge leisten.

Im *Präludium* für Orgel WoO 10 treffen beide Aspekte zusammen. In der Quintfall-Sequenz zu Beginn des Präludiums sind zunächst nur grundstellige Akkorde ohne Sept-Zusatz zu beobachten. Doch schon die Harmonien der VI. und II. Stufe in Takt 3 und der sich anschließende Neuansatz einer weiteren Quintfall-Sequenz, die ihren Ausgang von dieser II. Stufe nimmt, zeigen gehäuft Sept-Dissonanzen.

Abb. 1: Johannes Brahms, *Präludium und Fuge* für Orgel WoO 10, T. 1–4



² Fladt, E. 2005, 230.

Das Fundamentmodell des Quintfalls erscheint im *13. Psalm für Frauenchor und Orgel* op. 27 vollkommen ohne Dissonanzen. Ohne Zweifel ist die Bevorzugung von dissonanzlosen Klängen hier einer Vorstellung von sakraler Musik geschuldet, mit der in der Romantik meist ›Alte Musik‹ assoziiert worden ist.

Abb. 2: Johannes Brahms, *Der 13. Psalm für Frauenchor und Orgel* op. 27, T. 55–59

Der ›unmodifizierte‹ Gebrauch der Quintfall-Sequenz in den beiden genannten Beispielen ist, wie angedeutet, im Zusammenhang mit der bewussten Anverwandlung einer bestimmten Stilistik zu interpretieren. Ihre historische Inadäquanz im Kontext zeitgenössischen Komponierens in der Romantik kennzeichnet ihre Erscheinung als bewusstes Zitat einer älteren Musiksprache.

In der Regel verwendet Brahms die Modelle aber in modifizierter Weise. Bemerkenswert ist, dass sich dabei über solche Veränderungen hinaus, die der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung Rechnung tragen, eine personalspezifische Charakteristik ausbildet.

Zunächst ist zu beobachten, dass Brahms oft durch eine erweiterte Terzenschichtung und weitere Dissonanzbildungen über die übliche Anreicherung mit Septimen weit hinausgeht. Überdies begegnet die Quintfall-Sequenz in vielen Brahms'schen Werken in Koppelung mit kontrapunktischen Techniken wie Imitation und Kanon. Auch wenn unbestreitbar ist, dass von diesem Potenzial für kontrapunktische Ausarbeitung schon seit der Blütezeit der Sequenz im 18. Jahrhundert reichlich Gebrauch gemacht worden ist,³ muss auf das nicht selbstverständliche Faktum hingewiesen werden, dass Brahms an dieser Tradition bewusst festhält und sich durch eine solchermaßen konservativ-bewahrende Haltung individuell von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen unterscheidet.

Ein weiteres personalspezifisches Merkmal ist die häufige Fundierung der Sequenz auf einem Orgelpunkt, der charakteristischerweise oft auf dem Grundton der Tonika aufgebaut ist.

Abb. 3: Johannes Brahms, *Abendlied* für Soloquartett und Klavier op. 92 Nr. 3, T. 42–46

42

- por kommt mir das Le - ben ganz wie ein

p dolce *dim. sempre*

p dolce *dim.*

Harmonie-Fundamente

Im Soloquartett mit Klavierbegleitung *Abendlied* op. 92 Nr. 3 erscheint am Ende des Stücks gleich zweimal eine Quintfall-Sequenz. Die metrischen Verhältnisse der Takte 43ff. sind insofern vage, als die Fundamenttöne der Sequenz auf jeweils unbetonten Zählzeiten eintreten und das harmonische Geschehen gleichsam in der Schwebе gehalten ist.

³ Vgl. Fischer 1915, 34.

In der Bass-Stimme der Klavierbegleitung konstituiert sich in den Takten 43–46 ein struktureller Orgelpunkt, der nicht durchgehalten, sondern durch die temporäre Markierung einiger Harmoniefundamente unterbrochen wird. Als vertikale Klangqualitäten ergeben sich durchweg die Sept-Akkorde der leitereigenen Stufen. Außerdem wirken im Hintergrund potenzielle Reibungen durch die Relationen der Akkordtöne zum strukturellen Orgelpunkt.

Als kontrapunktische Besonderheit ist auf den Unterquintkanon im Abstand einer halben Note hinzuweisen, der von der Sopran- und Bass-Stimme vorgetragen wird.

Abb. 4: Johannes Brahms, *Abendlied* für Soloquartett und Klavier op. 92 Nr. 3, T. 49–53

The image shows a musical score for measures 49-53 of Johannes Brahms' 'Abendlied'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a section labeled 'Harmonie-Fundamente' in the bass clef. Dynamics include 'p' and 'pp'.

49 *p* *più sempre*
 vor, kommt mir das Le - - ben ganz wie ein
pp *dim.*
 Harmonie-Fundamente

Bei der Wiederholung der Sequenz in den Takten 47–50 intoniert der Chorbass in regelmäßigen halben Noten nun die Harmoniefundamente, wodurch die Sequenz in metrischer Hinsicht Bodenhaftung erhält. Durch diese Maßnahme verändern sich jedoch massiv die Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse. Betrachtet man den Satz des Gesangsquartetts für sich, so entsteht eine Folge von Akkorden mit simultanen Non-, Sept- und Quart-Vorhalten, die sich jeweils in dissonanzärmere einfache Sept-Akkorde auflösen. Darüber hinaus wird der im Klavierbass und Diskant verdoppelte tonikale Orgelpunkt jetzt konsequent durchgehalten, wodurch Schichtungen von bis zu fünf gleichzeitig erklingenden unterschiedlichen Tonhöhen entstehen, die weitere dissonante Reibungen erzeugen. Diese Fülle von Dissonanzbildungen ist ein wichtiges Charakteristikum der Brahms'schen Klanggestaltung.

Im A-cappella-Chor *Waldesnacht* op. 62 Nr. 3 erscheint jeweils in der Mitte der einzelnen Strophen die Fundamentfolge eines mehrfachen Quintfalls. Dadurch, dass die Melodie keine Sequenzstruktur aufweist und auch der harmonische Rhythmus nicht regelmäßig verläuft, wird die Harmonieprogression nicht in erster Linie als Sequenz gehört.

Abb. 5: Johannes Brahms, *Waldesnacht* für Chor a-cappella op. 62 Nr. 3, T. 12–16

12

[...] träu - me - risch die mü - den Glie - der berg' ich weich in's Moos.

7-6-Consecutive II

7-6-Consecutive I

2-3-Consecutive

Harmonie-Fundamente

Für die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung stehen vor allem die abwärts gerichteten melodischen Züge im Vordergrund. Auf verschiedenen Ebenen wirken entweder in der faktischen klanglichen Realisierung oder als strukturelle Folie diverse Consecutiv-Modelle. Auch in diesem Beispiel sind die Stimmen durch ein kontrapunktisches Prinzip miteinander verknüpft: In den Stimmpaaren Sopran|Alt und Tenor|Bass erklingt ein Unterquint-Kanon im zeitlichen Abstand einer Viertelnote. Durch diese offenkundige Beziehung zwischen den beteiligten Stimmen geraten jene Relationen in den Hintergrund, die durch die kontrapunktischen Modelle gestiftet werden, da die relevanten Bezugstöne oft gerade einem Part des jeweils anderen Stimmpaares angehören.

Das Modell, das zunächst am deutlichsten wahrgenommen werden kann, weil es von den Außenstimmen vorgetragen wird, ist die 7-6-Consecutive der Takte 12–14. Doch treten ab Takt 13 durch die Dehnung einzelner Töne die dissonanten Spannungstöne irregulär auf unbetonten Zählzeiten ein, wodurch das metrische Empfinden verschwimmt. Dies verstärkt eine Tendenz, die schon durch das unscharf versetzte Intonieren von motivischem Material im Kanon vorgegeben ist.

Das zweite substanzielle Consecutiv-Modell ist konsequenter durchgeführt und wird ab Takt 12 vom anderen Stimmpaar (Alt|Tenor) übernommen.

Es ist bemerkenswert, dass trotz einiger Freiheiten abspringender Dissonanztöne auf den präfigurierten Positionen fast immer die entsprechenden Töne der Consecutiv-Modelle wahrnehmbar sind, obgleich diese mitunter heteroleptisch herbeigeführt werden. An der Vielzahl der Modelle wird deutlich, wie das harmonische Geschehen hier primär durch kontrapunktische Ordnungsstrukturen fundiert wird.

Schon anhand der beiden letztgenannten Beispiele aus dem Vokalwerk, in denen die oben vorgestellten charakteristischen Merkmale der Brahms'schen Quintfall-Formulierung vorkommen, ist neben den gleichen Phänomenen auf der musikalischen Ebene eine inhaltliche Analogie festzustellen.

In beiden Werken werden zunächst weltimmanente Konflikte geschildert. Jeweils lautet die Konsequenz, sich aus dem Leben zurückzuziehen und sich in einem Zustand der Ruhe zu versenken. Dabei ist entscheidend, dass dieses Nach- und Loslassen keinen Fall ins Bodenlose bedeutet, sondern in einem Zustand wohlbehüteter Geborgenheit mündet, wie es im Text der Waldesnacht heißt:

Träumerisch die müden Glieder,
Berg' ich weich ins Moos,
Und mir ist, als würd' ich wieder
All der irren Qualen los.

Die Geste des Loslassens ist in beiden Werken durch die abwärts gerichtete Ausgestaltung der melodischen Linien, der kontrapunktischen Satzmodelle und harmonischen Sequenzen sowie die Verunklarung der zeitlichen Wahrnehmung mittels metrischer Verunsicherungen kompositorisch umgesetzt.

Die Quintfall-Sequenz fungiert in diesem inhaltlichen Zusammenhang aufgrund ihres traditionellen Bekanntheitsgrads als Symbol für musikalische Heimat und Geborgenheit. Auf harmonisch-tonaler Ebene hat dieses Element der geschützten Obhut sein Äquivalent in der konkreten Ausgestaltung mit einem tonikalen Orgelpunkt, der seinerseits als Inbegriff von tonaler Rück- und Heimkehr zu verstehen ist. Auch das Potenzial der Quintfall-Sequenz, dadurch die zugrunde liegende Tonart zu repräsentieren, indem sie alle Stufen der Tonleiter umfasst, trägt zu diesem Gefühl von Vertrautheit und Sicherheit bei.

Das konstatierte Charakteristikum der Dissonanzfülle erklärt sich hingegen aus Brahms' besonderer Vorliebe für diese Klangqualität, zu der er sich in diversen Äußerungen bekannt hat. Über das *Intermezzo* op. 119 Nr. 1 schreibt er beispielsweise an Clara Schumann:

Es wimmelt von Dissonanzen! Diese mögen recht sein und zu erklären – aber sie schmecken Dir vielleicht nicht, und da wünschte ich, sie wären weniger recht als appetitlich und nach Deinem Geschmack. Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ›sehr langsam spielen‹ ist nicht genug gesagt. Jeder Tact und jede Note muß wie rit. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wollte, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen!⁴

In diesem Zitat sind zwei Aspekte von Bedeutung, die auch auf die oben besprochenen Beispiele zutreffen. Auch wenn das im *Intermezzo* geforderte permanente *Ritardando* in den beiden Vokalstücken nicht gekennzeichnet ist, zielt die musikalische Gestaltung in allen drei Kompositionen darauf, gewissermaßen die Zeit anzuhalten. Die Aufforderung zum wollüstigen Auskosten des schönen Augenblicks steht in der großen Tradition des ›süßen Schmerzes‹, der bei Brahms zur spezifischen Klangqualität der wohligen Dissonanzbildung kondensiert und mit Hilfe derer er die subjektive Erlebniszeit zu prolongieren trachtet.

In der besprochenen Passage aus dem *Abendlied* op. 92 Nr. 3 geschieht dies ganz unmittelbar durch die fast schon genussüchtige Wiederholung der Quintfall-Sequenz samt ihrer Dissonanzhäufungen, die für Brahms Gourmetstücke sinnlicher Wahrnehmung gewesen sein müssen. Ihre jahrhundertealte Kraft, schmerzvolle Inhalte auch sinnlich zu vermitteln, ist zu ästhetisiertem ›süßem‹ Schmerz sublimiert.

⁴ Schumann/Brahms 1927, 513.

Monte-Sequenz

Ein weiteres harmonisches Modell, das Brahms häufig verwendet, ist die *Monte-Sequenz*, also der um eine Sekunde nach oben versetzte Quintfall.⁵ Im Lied *Feldeinsamkeit* op. 86 Nr. 2 erscheint sie in kaum verhüllter Weise. Jeweils kurz vor dem Ende der beiden Strophen folgen die harmonischen Fundamente F-B-G-C. Über dem Basston *A* in Takt 31 erklingt dann nicht ein der Sequenzlogik verpflichteter grundstelliger Klang, sondern die Tonika F-Dur. Das Auftreten der beiden Harmonien A-Dur und D-Dur ab der zweiten Zählzeit des Taktes 31 erfüllt fundamenttheoretisch mehrere Funktionen. Zunächst mag es so erscheinen, als ob damit die Sequenz nach der Unterbrechung des F-Dur-Akkords fortgesetzt würde. Doch sind beide Harmonien zugleich Teil einer neuen Folge von Quintfällen (A-D-G | B-C-F), wobei in Takt 32 in der zweiten Takthälfte eine Harmonie erscheint, die traditionell in zweierlei Richtung – als Sext-Akkord des verminderten Dreiklangs der II. Stufe oder als Subdominante mit hinzugefügter Sexte (δ^6) – gedeutet werden kann.

Abb. 6: Johannes Brahms, *Feldeinsamkeit* für Singstimme und Klavier op. 86 Nr. 2, T. 29 – 34

⁵ Der Begriff »Monte-Sequenz« wird hier in einer pragmatischen Verkürzung seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet und zielt nur auf die charakteristische Folge von Fundamentschritten. Vgl. zu den weitergehenden Implikationen des Begriffs und insbesondere seine formtheoretischen Aspekte bei seinem Schöpfer Joseph Riepel: Riepel 1755, 43f.

Charakteristisch für Brahms ist die fast standardisierte Kombination dieses Sequenztyps mit chromatischen Aufwärtslinien. Diese werden in den Takten 29–31 durch die in Terzparallelen geführten Oberstimmen der Klavierbegleitung realisiert. Mit der Färbung der aufsteigenden Sequenz durch die chromatischen Schritte greift Brahms erneut auf ein kompositorisches Mittel zurück, das traditionell zur Darstellung des »süßen Schmerzes« gebraucht worden ist. Der aufwärts gerichtete *Passus duriusculus* galt schon in der Barockzeit als ein Symbol sehnsüchtigen Drängens.⁶

Darüber hinaus ist zu beobachten, dass auch diese Sequenz mit einer imitatorischen Satztechnik verknüpft wird, die hier einen Kanon zwischen der Bass-Stimme und einer Mittelstimme der Klavierbegleitung andeutet.

Im Lied *Nachtwandler* op. 86 Nr. 3 liegt in der Vorschlussregion der letzten Strophe ebenfalls eine *Monte*-Sequenz vor. Typisch für Brahms' Kompositionsweise ist neben der schon angesprochenen Chromatisierung die Koppelung an einen Orgelpunkt, der hier allerdings im Unterschied zu den oben beschriebenen Beispielen auf dem spannungsvolleren Dominant-Grundton aufgebaut ist.

Abb. 7: Johannes Brahms, *Nachtwandler* für Singstimme und Klavier op. 86 Nr. 3, T. 57–65

57

wie vom Licht des Vollmonds trunken, wie vom Licht des

poco a poco cresc.

63

rit. poco a poco

Vollmonds trunken, weh den

rf

⁶ Vgl. etwa die paradigmatische Formulierung bei Heinrich Schütz in *O süßer, o freundlicher* (*Kleines geistliches Konzert* SWV 285).

Auch im Falle der *Monte*-Sequenz ist festzustellen, dass diese bei Brahms in ähnlichen inhaltlichen Kontexten erscheint. Deren Verwendung ist bei ihm merkwürdig ambivalent. Das genuine Moment von Emphase, das dieser aufsteigenden Sequenz eigen ist, lässt Brahms nur für kurze Zeit zu, bevor er es prompt zurücknimmt. Diese Relativierung wird in beiden Liedern in bemerkenswerter Weise durch die gleiche harmonische Maßnahme herbeigeführt: Die Folge von Subdominantparallele und Mollsubdominante bewirkt durch das Tangieren der gleichnamigen Mollvariante eine eindruckliche Eintrübung der Grundtonart. Dass diese konkrete harmonische Verlaufskurve auch in anderen Werken an analoger formaler Position erscheint, an der eine Steigerungspassage unmittelbar wieder relativiert wird, offenbart, dass sich diese bei Brahms zum Topos verfestigt hat.

Der begrenzte Umfang dieses Aufsatzes erlaubt es leider nicht, auf weitere Sequenz-Modelle im Brahms'schen Œuvre einzugehen. Dies bedeutet jedoch mitnichten, dass Brahms diese nicht verwendet habe. Vielmehr finden sich bei ihm beispielsweise auch die aus der *Romanesca* und dem *Passamezzo* stammenden *Parallelismus*-Modelle, deren Umkehrungen und Permutationen sowie diverse Quintstiege-Sequenzen.⁷

Aus dem gleichen Grund kann leider auch nicht ausgeführt werden, dass die gleichen satztechnischen Modelle, die hier anhand von Beispielen aus der Vokalmusik dargestellt worden sind, bei Brahms auch in instrumentaler Musik häufige Anwendung finden. Dabei ist es sicher, dass er mit den ähnlich lautenden musikalischen Gestaltungsweisen auch gleichartige semantische Implikationen intendiert hat.

Pädagogische Aspekte

Abschließend sei auf einige Möglichkeiten hingewiesen, wie die dargelegten analytischen Ergebnisse in der pädagogischen Praxis nutzbar gemacht werden können.

Zunächst wird die Auseinandersetzung mit dem Brahms'schen Personalstil und dessen epochenspezifischen Rahmenbedingungen sicherlich auf analytischer Ebene stattfinden müssen. Dies liegt unter anderem darin

⁷ Nur stichprobenartig seien hier der Chor *Vergangen ist mir Glück und Heil* op. 62 Nr. 7, das Lied *Todesebnen* op. 86 Nr. 6, und die *Romanze* für Klavier op. 118 Nr. 5 genannt, in denen entsprechende Modelle begegnen.

begründet, dass die vorgestellten satztechnischen Modelle naturgemäß jeweils nur einen begrenzten Ausschnitt aus dem Werkzusammenhang bilden und somit auch nur ein Teilmoment übergreifender Aufgabenstellungen darstellen können. Doch ist der analytische Nachvollzug selbstverständlich auch per se von großem Nutzen und für die nachschöpferische Tätigkeit der Studierenden eine unabdingbare Voraussetzung.

Für die eigene tonsetzerische Arbeit ist als Aufgabentypus an die Bearbeitung einer Volksliedmelodie zu denken, in die diverse Sequenztypen integriert werden sollen. In einem ersten Schritt ist dabei zu besprechen, welche melodischen Konstellationen sich zur Harmonisierung mittels der Sequenzmodelle eignen. So bieten beispielsweise sekundweise abwärts sequenzierte Motive die Harmonisierung durch eine Quintfall-Sequenz geradezu an. In *In stiller Nacht* WoO 34 legt die auf motivischer Ebene bereits vorhandene Sequenzstruktur eine Übertragung auf die Harmonik nahe:

Abb. 8: Johannes Brahms, *In stiller Nacht* für gemischten Chor WoO 34 Nr. 8, T. 12–16

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of 'In stiller Nacht' by Johannes Brahms, measures 12-16. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: 'flos-sen, die Blü-me-lein, mit Trä-nen rein hab' ich sie all' be - gos - sen.'

Wie in der Bearbeitung des Komponisten zu erkennen ist, wird hier zwar eine Quintfall-Sequenz angedeutet. Doch es kommen die oben herausgestellten zusätzlichen Charakteristika Brahms'scher Quintfall-Formulierung nicht zum Einsatz. Dies mag etwas überraschen, da der Volksliedsatz an anderer Stelle erhebliche Dissonanzbildungen aufweist.

Bei der Ausschau nach Beispielen aus anderen Gattungen ist auf die Überschaubarkeit der formalen Dimensionen zu achten. Geeignet erscheinen hier Gattungen wie der Walzer oder das lyrische Klavierstück. Im *Walzer* op. 39 Nr. 5 ist beispielsweise die Melodie der Takte 9–12 aufgrund ihrer Sequenz-Struktur geradezu prädestiniert, eine Quintfall-Sequenz zu unterlegen. Dabei könnten zunächst grundstellige Akkorde gesetzt werden, die durch die Terzenschichtung bis zur None geprägt sind.

Abb. 9: Unterlegung einer Quintfall-Sequenz mit grundstelligen Akkorden
nach: Johannes Brahms, *Walzer* für Klavier op. 39 Nr. 5, T. 9–12



Markus Jans

Ästhetische Implikationen der Satzlehre In Tönen denken – über Töne nachdenken und reden

Der Titel der Sektion II, *Ästhetische Implikation der Satzlehre*, lässt eine Vielzahl von Vorstellungen und Erwartungen zu. Wir sind im Zusammenhang mit unserer Berufstätigkeit vertraut mit ästhetischen Explikationen, gegebenenfalls auch Komplikationen. Alles Implizite aber wird als Vorhandenes zwar akzeptiert, ist aber kaum Gegenstand der Betrachtung, noch weniger ist es Bestandteil methodisch-didaktischer Dispositionen.

Wir wissen auch, woran das liegt. Stefan Rohringer hat in seinem denkwürdigen Vortrag¹ 2002 in München darauf hingewiesen. Er sprach von der Kluft zwischen ästhetisch-integraler Wahrnehmung von Musik und ihrem sprachlich-analytischen Nachvollzug. Es war von der Aporie die Rede, von der Ausweglosigkeit angesichts der Inadäquanz der beiden Wahrnehmungsweisen.

Wir sind uns alle bewusst, dass dieselbe Inadäquanz auch in anderen Bereichen unserer Tätigkeit zum Tragen kommt. So wissen wir aus eigener und aus der Erfahrung mit Studierenden, dass Satzübungen, in denen alle gegebenen Regeln erfüllt sind und alles ‚richtig‘ gemacht wurde, nicht notwendigerweise auch das Idiom eines gewünschten Stiles treffen und damit, um es freundlich auszudrücken, musikalisch eher unbefriedigend ausfallen. Ja, man gewinnt bisweilen den Eindruck, dass das Richtige geradezu der Feind des Guten sei.

Ich möchte in meinem Einleitungsreferat versuchen, auf die Hintergründe der genannten Schwierigkeiten zunächst theoretisch einzugehen, und danach auf Ideen zu sprechen kommen, wie diesen Schwierigkeiten begegnet werden kann. Ich werde dies tun anhand meiner eigenen Erfahrungen mit dem Kontrapunktunterricht im Stilbereich des 16. Jahrhunderts.

Um meine wahrnehmungstheoretischen Erörterungen auf dem Boden des *common sense* zu verankern, beginne ich mit einer für die meisten von uns vertrauten Erfahrung:

¹ Vortrag »Musiktheorie und ästhetische Differenz«, gehalten auf dem 2. Kongress der GMTH: *Musiktheorie: Begriff und Praxis*, 11.–13. Oktober 2012, Hochschule für Musik und Theater München.

Radfahren.

Das Gleichgewicht zu halten ist nur möglich, wenn man in Bewegung ist. Beim Losfahren aus dem Stand ist es am schwierigsten. Um nicht gleich auf die Gegenseite zu kippen muss man mit dem Standfuß möglichst vorwärts anschieben. Einmal in Bewegung, muss man den Lenker gerade halten. Hin-und-her-Wackeln ist unbedingt zu vermeiden. Um der Fliehkraft entgegenzuwirken, ist bei Kurven eine leichte seitliche Neigung gegen das Kreiszentrum zu empfehlen.

Alle Radler unter uns könnten diesen Text ohne weiteres fortsetzen und mit vielen weiteren Regeln und Anweisungen vervollständigen. Wir wissen sehr genau, welche Körpergefühle hier beschrieben sind und auch, welche Konsequenzen das Nichtbeachten der guten Ratschläge haben kann. Ebenso wissen wir, dass selbst der lernbegierigste Anfänger nach Anhören dieser Anleitung nicht hingehen, aufsteigen und davon radeln kann. Beschreibung und Vorschriften nützen ihm wenig, genau genommen gar nichts.

Es wäre möglich, den eingangs gelesenen Text auswendig zu lernen. Weil Auswendiglernen ein Lernen ist, hätte man dann etwas gelernt. Man könnte den Text sogar so gut lernen, dass man in der Lage wäre, dessen Inhalt mit anderen Worten wiederzugeben. Man hätte sich den Text dann angeeignet, man hätte sich dessen Inhalt verfügbar gemacht, so, dass er als internalisiert bezeichnet werden könnte; man besäße ihn als ein Wissen. Das Gelernte wäre überprüfbar, richtige und falsche Antworten wären unterscheid- und vom Lehrer bewertbar. Der Lernende aber hätte das, was der Text beschreibt und zum Inhalt hat, nicht wirklich verstanden und wäre nicht fähig, die beschriebene Tätigkeit Radfahren praktisch umzusetzen. Er würde mit seinem Wissen nicht weniger häufig umfallen als einer, der ohne dieses auf's Fahrrad steigt und probiert, bis er's kann. Wissen, heißt das, ist nicht gleich Wissen.

Hingegen ist es so, dass einer, der durch Fahren und Fallen gelernt hat, wie er das Gleichgewicht halten und in die Kurven liegen kann, den Inhalt des eingangs gelesenen Textes in eigene Worte fassen könnte, ohne ihn zuvor gekannt zu haben. Er hätte eine Fähigkeit erlangt und könnte darüber berichten, könnte das Körpergefühl beschreiben und könnte die Beschreibungen anderer bestätigen, er könnte sie entsprechend der

eigenen Erfahrung gar ergänzen oder modifizieren. Er könnte Regeln aufstellen und gute Ratschläge erteilen. Und er würde merken, dass der verbale Austausch mit anderen für die eigene Praxis profitabel sein kann. Die gemachte Erfahrung würde ihm gar erlauben, sich bestimmte Situationen oder Handlungsweisen erst vorzustellen, um sie danach zu testen und zu realisieren.

Aus dem bisher Gesagten möchte ich die folgenden drei Aspekte hervorheben und theoretisieren:

1. Die Fähigkeit Fahrrad zu fahren, basiert auf einer Verbindung von Körper-, Raum- und Bewegungswahrnehmung mit besonderer Herausforderung des Gleichgewichtssinnes. Jeder dieser Wahrnehmungsweisen und Körpertätigkeiten entspricht eine bestimmte Aktivität in bestimmten Gehirnregionen. Das koordinierte Zusammenspiel dieser Wahrnehmungsebenen ist unabdingbare Voraussetzung für das Erwerben der Fähigkeiten. Der Wissenschaftsphilosoph und Erkenntnistheoretiker Michael Polanyi thematisierte die Bereiche nichtsprachlicher Fähigkeiten 1967 in seinem Buch *The Tacit Dimension*. Er führt darin den Begriff des *tacit knowing* ein. Damit ist ein Wissen gemeint, das nicht über Sprache oder Formeln erlangt und vermittelt werden kann. Es ist ein Wissen *sui generis*, das dem formulier- oder formalisierbaren Wissen jedoch in keiner Weise nachsteht, sondern diesem vielmehr vorausgeht und zu Grunde liegt. »*We can know more than we can tell.*«, so lautet Polanyis schlichter Satz. Georg Hans Neuweg, Professor für Berufspädagogik in Linz, hat 1999 in seinem Buch *Könnerschaft und implizites Wissen* Polanyis Theorie insbesondere für die Belange der Pädagogik, Didaktik und Methodik fruchtbar gemacht. Von ihm stammt auch die Übertragung von *tacit knowing* in »implizites Wissen«. Ich halte mich im Folgenden an diesen Begriff, nicht zuletzt, weil er auch einen Bezug zum Titel der Sektion herstellt.

2. Wer fahren gelernt hat, kann sich mit anderen, die fahren können, in Worten über das Fahren unterhalten. Wenn Fähigkeiten einmal erworben sind, so können sie auch durch andere Ausdrucksweisen, die wiederum anderen Gehirntätigkeiten und -regionen zugehören, reflektiert und beschrieben werden. Die Mitteilung darüber kann durch Zeichen, Töne, Sprache, Gestik oder Pantomime erfolgen. Das heißt, dass unsere Gehirne

Analoga erzeugen können. Wir sind in der Lage, zwischen verschiedenen Erfahrungsebenen und Wahrnehmungsweisen zu vermitteln, sie zu reflektieren und in andere Erfahrungsbereiche zu übersetzen.

3. Geübte Radfahrer können sich gegenseitig Tipps geben und weiterhelfen. Eine erworbene Fähigkeit kann erweitert und perfektioniert werden. Das kann durch zusätzliche Übung geschehen, also bereichsimmanent. Es kann aber – und das ist das Wunderbare an unseren Gehirnen – auch durch Anregung aus den Analogbereichen geschehen. Solche Anregungen können von außen, also von Zweit- und Drittpersonen her einfließen, oder sie können – und das ist noch wunderbarer – aufgrund der gemachten Erfahrungen auf ein mögliches Handeln hin projiziert und dann umgesetzt werden.

Die Neurophysiologen und Gehirnforscher Hanna und Antonio Damasio sind dieser Möglichkeit der inneren Vergegenwärtigung nachgegangen. Nach ihrer Auffassung dient diese Fähigkeit evolutionshistorisch wohl dem Vermeiden schlechter Erfahrungen, also dem Schutz der Person. In zweiter Linie aber gestattet sie dem Menschen, sich etwas vorzustellen, das über die bereits gemachte Erfahrung hinausgeht, das heißt, etwas zu erfinden.

Übertragen auf die Wahrnehmungsarten von Musik heißt dies:

Zum ersten Punkt: Integral-ästhetische Wahrnehmung basiert auf einer Verbindung von mehreren, gleichzeitig aktivierten Wahrnehmungsebenen und damit Gehirntätigkeiten. Das wiederholte Zusammenspiel dieser Tätigkeiten führt zu implizitem Wissen, das sich in den meisten Fällen einer vollständigen sprachlich-analytischen (oder mathematisch-formalisierten) Explikation entzieht. Das so erlangte Wissen, heißt dies, ist mit Worten oder Zahlen nur beschränkt vermittelbar.

Zum zweiten: Der sprachlich-analytische Nachvollzug ist möglich, erwünscht und notwendig. Er ist aber, und das ist ganz wichtig, an die integral-ästhetische Wahrnehmung als Voraussetzung gebunden. Anders gesagt: Sinnvoll über Musik reden kann nur, wer schon über implizites musikalisches Wissen verfügt. Dasselbe gilt, wenn es darum geht, das, was ein anderer über Musik sagt, zu verstehen.

Zum dritten: Der von Drittpersonen oder aus der eigenen Phantasie induzierte ›Vorvollzug‹ neuer Möglichkeiten setzt ebenfalls implizites Wissen voraus. Musik erfinden kann nur, wer schon etwas darüber weiß. Beziehen wir das Gesagte auf unseren Fachbereich, so ergeben sich daraus die folgenden Konsequenzen:

Wir tun gut daran, in unserem Unterricht bei Punkt 1 anzufangen. Die erste Aufgabe muss sein, das implizite Wissen der Studierenden, dort wo es bereits vorhanden ist, aktiv einzubeziehen und dort, wo es noch fehlt, zu fördern und zu erweitern. Es sollte in jeder Phase Voraussetzung und Bezugspunkt sowohl der Satzübungen als auch der Analysen sein. Konkret heißt dies, dass dort, wo dieses Wissen nicht bereits vorhanden ist, in aller erster Linie Hör-, Tast- und Singerfahrungen vermittelt werden müssen.

Insgesamt geht es darum, das bereits erlernte *Denken in Tönen* verfügbar und das noch nicht erlernte *Denken in Tönen* erst einmal zu ermöglichen und aufzubauen. Erst danach und darauf bezogen soll die Reflexion einsetzen. Je mehr ein Student an implizitem Wissen besitzt, desto mehr wird sich für ihn sowohl in der Analyse als auch bei Stilübungen praktisch von selbst ergeben. Und je mehr er implizit weiß, desto leichter wird es ihm fallen, sich Neues und bisher Ungehörtes vorzustellen.

Das alles ist, ich weiß, nicht neu.

Giovanni Andrea Bontempi berichtet in seiner *Historia musica* von 1695 aus eigenem Erleben über die Ausbildung, die er als Knabe und junger Mann in der *Cappella Sistina* bei seinem Lehrer Virgilio Mazzocchi genossen hat. Diese Information scheint mir wichtig genug, um sie detailliert wiederzugeben. Die römischen Singschulen verpflichteten die Schüler jeden Vormittag zu

- einer Stunde »*cantar cose difficili e malagevoli*«, dem Singen von schwierigen und unbequemen Sachen;
- je einer Stunde »*esercizio del Trillo e de'passaggi*«, dem technischen Üben und improvisieren Lernen von Verzierungen und Passagen;
- einer Stunde »*studi delle lettere*«, Lesen, Schreiben, Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Literatur und

- einer Stunde »*ammaestramenti ed esercizi del canto*«, Gesangskunst, Technik und Vortrag, mit dem Lehrer und vor einem Spiegel: »[...] um sich zu vergewissern, keine unpassenden Bewegungen zu machen, weder bezüglich Ausdruck, noch bezüglich Stirn, Augenbrauen oder Mund.«

Nach der Mittagspause ging es weiter mit

- einer halben Stunde »*ammaestramenti alla teorica*«, dem Unterricht in Musiktheorie;
- einer weiteren halben Stunde »*nel contrapunto sopra il canto fermo*«, dem improvisierten Kontrapunkt zu einem Cantus firmus, dann
- einer Stunde »*mettere in opera i documenti del contrapunto sopra la cartella*«, dem zu-Papier-Bringen von Kontrapunktübungen, dann nochmals
- einer Stunde »*lettere*«, und für den Rest des Arbeitstages dann mit dem »*esercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo o motetto o canzonetta o altra sorte di cantilena, secondo il proprio genio*«, dem Improvisieren auf dem Cembalo und dem Komponieren eines Psalms, einer Motette, einer Canzonette oder irgend eines anderen Vokalstücks.

So sah ein Arbeitstag aus, wenn die Schüler im Hause blieben. Ab und an wurde aber das Haus auch verlassen und man ging hinaus zur Porta Angelica, nahe dem Monte Mario, wo man in einer natürlichen Arena sein eigenes Echo vernehmen und dadurch sein Singen mit eigenen Ohren überprüfen und kontrollieren konnte.

Zwei Stunden waren täglich für die »*lettere*«, und sechs bis sieben Stunden für die Musik reserviert. Und das während mehrerer Jahre. Im Bereich der musikalischen Tätigkeiten arbeitete man vorwiegend an der Musikausübung, also am *Denken in Tönen*, für das Nachdenken und das *Reden über Töne* war deutlich weniger Zeit vorgesehen. Dieses Zeit- und Aufwandsverhältnis galt auch für den Bereich, der heutzutage im Theorieunterricht untergebracht ist: Satzübung, Komposition, Theorie. Viele Zeugnisse aus dem 16. und 17. Jahrhundert lassen annehmen, dass die Unterweisung primär über das Tun stattgefunden hat. Zarlino und andere Theoretiker hatten zwar eine breite Rezeption, daneben aber sind uns Unterrichtswerke überliefert, die die Improvisation als Basis der

Komposition lehren. Hervorgehoben seien hier Fray Thomás de Sancta María fürs 16. und Johannes Nening alias Spiridon fürs 17. Jahrhundert.

Bontempis Schilderung und die eben erwähnten Werke mögen hier als *partes pro toto* dienen. Nach allem, was uns überliefert ist, haben wir guten Grund anzunehmen, dass die Ausbildung von Musikern bis ins späte 19. Jahrhundert vorwiegend über die Vermittlung und Förderung impliziten Wissens stattgefunden hat, nämlich über das Singen, Spielen, Improvisieren und schließlich Komponieren. Es ist hier nicht der Ort, um auf die Gründe des Traditionsverlustes einzugehen. Es genügt, festzustellen, wohin uns dieser geführt hat. Ich denke, wir sind uns einig, dass unser Theorieunterricht – nicht anders als ehemals – die Aufgabe hat, den Studierenden zu ermöglichen, ihr eigenes musikalisches Handeln und dasjenige der Komponisten, deren Werke sie studieren, zu reflektieren und dadurch besser zu verstehen.

Wie gehen wir heute vor, um dieses Ziel zu erreichen?

Der Unterricht ist in der Regel geprägt von zwei Haupttätigkeiten, die gleichzeitig die primären Unterrichtsziele und Prüfungsanforderungen darstellen: Analysieren und Stilkopien anfertigen. Im Hinblick auf die Analyse wird die Hauptzeit damit verbracht, theoretische Systeme zu erlernen, die nachher an Kunstwerken verifiziert werden sollen. Im Hinblick auf das Anfertigen von Stilkopien wird ebenfalls von theoretischen Systemen ausgegangen. Für den Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts werden den Studierenden immer noch feiner differenzierte Rezepturen und Regelwerke vorgesetzt. (Wenn es zu meiner Zeit, sagen wir, 150 Regeln für den Palestrina-Stil gab, so sind es heute vielleicht 800. Die Zahlen sind sicher inkorrekt, die Proportion hingegen stimmt). Mit diesem Regelwissen soll dann komponiert werden.

Das ist alles ganz schamlos übertrieben, ich weiß, und stimmt so gar nicht und ist trotzdem wahr. Ich bin der Letzte, der leugnen würde, dass in den vergangenen 35 Jahren sehr viel unternommen worden ist, um von den oben beschriebenen Pfaden wegzukommen. Aber ich weiß auch, dass diese an sehr vielen Orten immer noch froh beschritten, ja sogar neu gepflastert werden, aus was für Gründen auch immer.

Ich weiß dies und weiß es deshalb doch keineswegs besser. Wir sitzen alle im selben Boot. Ich möchte im nun folgenden zweiten Teil gerne von meinen Erfahrungen erzählen und ein paar Ideen vorstellen, die ich selber ausprobiert habe und die mir, wie ich finde, am Ende gangbare Wege öffneten. Ich möchte dabei den vielen, die sich im Verlaufe dieses Kongresses noch zum Thema äußern werden, nicht vorgreifen. Ich bin davon überzeugt, dass es eine allein seligmachende Methode ohnehin nicht gibt und bin deshalb begierig zu erfahren, welche Wege Andere sich erschlossen und was für Erfahrungen sie damit gemacht haben. Entsprechend meiner eingangs gemachten Einschränkung, konzentriere ich mich auf den Unterricht im Kontrapunkt der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts.

Nach Beendigung meines Studiums (1972) hatte ich mir geschworen: »Nie mehr Jeppesen.« Auch wenn ich das heute nicht mehr so apodiktisch sagen würde, so verstehe ich meinen damaligen Furor noch immer und stehe gerne dazu. Es kommt, so sehe ich das heute, nicht so sehr darauf an, was man benutzt, als vielmehr wie und wozu man es benutzt. Jeppesen, Daniel und Co. haben ihre großen Verdienste. Ihre Bücher sind brauchbar, solange sie als Reflexionen von implizitem Wissen verstanden werden. Nur taugen sie nicht zu dessen Erlangung. Als ich an der Schola Cantorum in Basel zu unterrichten begann, stellte sich die Anschlussfrage: Was denn anstelle? Als Lehrer für *historische* Satzlehre war ich gehalten, historisch vorzugehen. Ich las Fux und geriet, wie mir damals schien, vom Regen in die Traufe. Ich las Zarlino und suchte dort nach einem Ausweg. Ich verlegte mich auf die Linie, auf das *Soggetto*, auf dessen modale Wurzeln und auf die im *Soggetto* liegenden Potentiale der Imitation.

Damit ließ sich etwas anfangen. Die Beschäftigung mit dem *Soggetto* entpuppte sich als weites Experimentierfeld, das viel Spaß und Spannung und am Ende auch ein paar ganz gute Stückanfänge einbrachte. Um auch das Aufhören zu lernen, galt das Augenmerk danach der Kadenz. Mit Singen, Beschreiben und Analysieren gelangten die Studierenden zur Einsicht ins Grundsätzliche, und darüber hinaus zu einer ganzen Liste von Kunstgriffen, um die Zäsurstärken zu variieren. Damit waren Anfang und Ende der Formteile geklärt. Viel schwieriger war die Mitte. An ihr zeigte sich, was an Wissen fehlte. Sie ließ sich nicht einfach über die Linie erschließen,

da waren andere, wohl fühlbare, aber nicht formulierbare Gesetzmäßigkeiten am Werk. Klangfortschreitungen, so dachte ich, könnten maßgeblich sein, modellhaftes Verhalten vielleicht, um die Formteile zu füllen. Die Suche förderte das eine oder andere an Brauchbarem zu Tage, war aber im Resultat sehr unbefriedigend.

Irgendwann wurde mir bewusst, dass ich mit allen meinen Versuchen nicht viel anderes tat, als was Jeppesen auch getan hatte. Ich benutzte beziehungsweise missbrauchte die überlieferten Kompositionen dazu, um Regeln aufzustellen und Rezepte abzugeben, die es Studierenden ermöglichen sollten, etwas Ähnliches selber auch zu konstruieren. Die Resultate waren zunehmend regelkonform und musikalisch unbefriedigend, oder anders gesagt: sehr richtig und meistens sehr schlecht. Noch immer war ich überzeugt, dass nur das Erklärbare, das in Sprache und Regel Fassbare Geltung und Gültigkeit besaß, und ich war dem entsprechend unzufrieden.

Eine große Bereicherung für mich und meinen Unterricht war die Zusammenarbeit mit Leuten, die in dieselbe Richtung gehen wollten, mit meinem damaligen Lehrer Wulf Arlt und mit meinem langjährigen Kollegen und Freund Dominique Muller.

Die Entdeckung der drei- und vierstimmigen Improvisationsmodelle, wie sie bei Guilielmus Monachus beschrieben und im gesamten komponierten Repertoire der Zeit nachweisbar sind, gewährten in den achtziger Jahren neue und endlich auch handfeste Einblicke in die Mechanik und Logik der Klangprogression. Ihr Einbezug gab dem Unterricht neuen Schub. Endlich war der bis anhin noch fehlende Teil gefunden. Rückblickend stelle ich allerdings fest, dass ich mich auch in dieser Phase wiederum auf das Explizierbare beschränkte. Es genügte mir, den Studierenden die Mechanik und ihre Tücken zu erklären und sie damit dann Satzübungen machen zu lassen. Heute versuche ich das anders anzugehen. Zunächst wird gelernt, mit den Modellen singend und spielend zu improvisieren. Begleitet und ergänzt wird dies vom Singen und Spielen von überlieferten Sätzen, und erst allmählich werden Analyse und Komposition mit einbezogen.

Neue Akzente setzte Peter Reidemeister in den Neunzigern durch die Einführung des Hauptfachs *Theorie der Alten Musik* an der SCB, damals vorgesehen als ein Nachdiplomstudium. Das geplante Curriculum stellte selbstverständlich andere, deutlich erhöhte Anforderungen an die Studierenden, als dies im Pflichtfachbereich bisher der Fall war. Die inhaltlichen Erweiterungen führten ebenso selbstverständlich zu Grundsatzdebatten und beförderten die Diskussion über die Vorgehensweisen. Ohne damals die Theorie Polanyis zu kennen, kam es zur vermehrten Hinwendung zum »impliziten Wissen«. Um die mehrstimmige, imitatorische Improvisation auf dem Tasteninstrument zu erlernen, wurden zwei Wege beschritten. Einerseits wurden von einer großen Anzahl bestehender Kompositionen Klavierauszüge angefertigt und dann auswendig gelernt. Dies sollte das *Denken in Tönen* über das Hören, Sehen und über den Tastsinn fördern. Tatsächlich konnte auf diese Weise ein Repertoire an Gesten und Wendungen internalisiert werden, das, einmal verfügbar gemacht für eigene Gehversuche, bald auch schon für umfangreichere Erfindungen dienen konnte. Denselben Zweck hatten die Sing- und Spielübungen nach den Anweisungen des Fray Sancta María, die später dazukamen. Bei ihm finden sich Anleitungen zum Improvisieren von zwei- und dreistimmigen Kanons, und natürlich auch zu freien imitatorischen Sätzen.

Dieses Vorgehen zeigte gute, und damit meine ich: auch künstlerisch befriedigende Resultate. Die Fragestellungen zu Modus und Modalität, zur Praxis der *Ficta*, zu den Eigenheiten der Notation und den Problemen der Formbildung konnten aus den Übungen heraus entwickelt und dann unter Einbezug der historischen Quellen theoretisiert werden. Und: was für den Hauptfach-Unterricht neu angegangen und dort erprobt werden konnte, liess sich – *mutatis mutandis* – wiederum fruchtbar machen für den Pflichtfach-Unterricht.

Mit dieser verkürzten, auf die Darstellung wesentlicher Wegmarken beschränkten Übersicht über meinen persönlichen Werdegang im Kontrapunkt-Unterricht möchte ich keinesfalls anderen sagen, wie sie es machen sollten. Ich möchte damit lediglich illustrieren, wie eine Entwicklung aussehen kann, die erstens geprägt war vom steten Unbehagen über

die eingangs genannte Inadaequanz der Wahrnehmungsweisen, die aber zweitens ebenfalls geprägt war vom tradierten Anspruch nach allein seligmachender Explizitat, und die drittens an diesem Anspruch über viele Jahre immer wieder scheitern musste, bevor er auf das richtige Maß reduziert werden konnte.

Die sukzessive Befreiung wirkt sich in jeder Hinsicht positiv aus. Die unterschiedlichen Arten des Wissens, die Bereiche des *Ineffabilis* und des *Effabilis*, sind deutlich genug gegeneinander abgegrenzt, jeder kommt zu seinem Recht, und sie können in friedlicher Koexistenz voneinander profitieren, ohne einander dauernd zu überfordern.

Das Glück bis zum Ende aller Tage ist damit freilich nicht beschrieben. Was mich aber an der Geschichte begeistert, ist die Perspektive: Ich habe Grund zur Annahme, dass wir uns aus der eingangs erwähnten Aporie heraus bewegen können.

Literatur

- Bontempi (Angelini), Giovanni Andrea (1695), *Historia Musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica*, [...] Perugia: Constantini, Reprint Bologna: Forni 1971.
- Damasio, Antonio/Hanna Damasio (2006), »Minding the body«, in: *Daidalos* 2006/135/3 (*JAAAS*), 15–22.
- Monachus, Guilielmus (o.J.), *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus, (regolae contrapuncti anglicorum)*, Venedig: Bibl. di San Marco, Lat 336 (Contarini) coll.1581, hg. von Albert Seay in: *CSM* 11, AIM 1965.
- Neuweg, Georg Hans (1999), *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr- und lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Poanyis (= Internationale Hochschulschriften 311)*, Münster: Waxmann.
- Polanyi, Michael (1966), *The Tacit Dimension*, New York: Doubleday, Reprint Gloucester MA: Peter Smith 1983; vgl. auch: Neuweg 1999.
- Sancta Maria, Fray Thomas de (1565), *Arte de taner Fantasia*, Vallodolid; übers. und hg. von Almonte C. Howell Jr. und Warren E. Hultberg als: *The Art of Playing the Fantasia*, Pittsburg: Latin American Literary Review Press, 1992.
- Spiridion a Monte Carmelo (1670/71/75), *Nova Instructio* [...] 4 Bde., Bamberg 1670/71, Würzburg 1675, Reprint hg. von Eduardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003.

Oliver Korte

Georg Friedrich Händels Generalbass-Übungen als praktische Kompositionslehre

Der vorliegende Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Jahr 2006 gehalten habe. Sehr intensiv war seitdem die musiktheoretische Auseinandersetzung mit der Partimento-Tradition. 2013 erschien schließlich eine gewichtige, reich kommentierte Edition der Händelschen Unterrichtsmaterialien, herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten.¹ Insofern es auch ein Zweck meines damaligen Beitrages war, die 2006 weithin unbeachtete Generalbasslehre Händels in Erinnerung zu rufen, ist er obsolet. Ich habe der späten Publikation zugestimmt, weil er gegenüber Holtmeier/Menke/Diergarten den Aspekt der Händelschen Materialien als Kompositionslehre betont. Insofern möge er als Fußnote zur deren Referenzpublikation verstanden werden.

In den Beständen des Fitzwilliam Museum Cambridge befindet sich ein wissenschaftlich und pädagogisch gleichermaßen wertvolles Manuskript von Georg Friedrich Händel. Es handelt sich um Unterrichtsmaterialien, die er für seine Schülerin Prinzessin Anna, Tochter von Georg II. und Cousine Friedrichs II. von Preußen, angefertigt hat. Prinzessin Anna war zeitgenössischen Quellen zufolge eine ausgezeichnete Cembalistin.

Das Zentrum der Händelschen Unterrichtsmaterialien bilden zwei große Lehrgänge: einer zum Generalbass, der andere zur Fugenkomposition. In diesem Beitrag liegt der Fokus auf dem Generalbass-Lehrgang. Dass Händel diesem selbst einigen Wert zugemessen hat, ist nicht nur an der Akkuratess der Niederschrift abzulesen, sondern auch an der Tatsache, dass er sich die Mühe gemacht hat, mehrere der vierundzwanzig Übungen doppelt zu notieren. Eine nähere Betrachtung des Lehrgangs erweist, dass es sich nicht nur um ein Brevier möglicher Bezifferungen handelt, sondern vielmehr um eine praktische Kompositionslehre, in der die Gesetze des barocken Tonsatzes systematisch vom Einfachen zum Komplexen fortschreitend erschlossen werden. Händel lehrt Modelle, deren Studium den angehenden Musiker in die Lage versetzt, musikalische

¹ Holtmeier 2013. Zuvor wurde das Material bereits im Fs. veröffentlicht (Mann 1978) und einmal ediert (Ledbetter 1990).

Syntax im Wortsinne zu »begreifen« und improvisierend oder komponierend nachzuvollziehen. Dabei zeichnen sich die Übungen durch eine besondere methodische Klarheit und konzentrierte Darstellungsweise aus.

Die ersten drei Übungen sind noch recht anspruchslos und ähneln den Anfängen vieler anderer Generalbass-Lehrgänge. Sie kommen ohne jede Bezifferung aus. Händel thematisiert elementare Fortschreitungen von Terzquint-Akkorden über zunehmend diminuierten Bässen.² Dabei kommt allerdings schon in der dritten Übung spezifisch barocke Sequenztechnik zum Tragen. Von Takt 3_{III} bis 5_I erstreckt sich eine steigende Stufensequenz (nach Riepel: »Monte«). Es darf nicht versäumt werden, die Sequenz in den Oberstimmen mit zu vollziehen.³

Abb. 1: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 3⁴

Auch noch in den drei folgenden Übungen nutzt Händel ausschließlich Terzquint-Akkorde, wobei er aber die Möglichkeit einführt, die Terz zu alterieren. Dabei sind vor allem die vierte und sechste Übung als Beispiel für die Protoperiodik barocker Tanzsätze interessant.

² Händels ausgesprochen didaktisches Vorgehen zeigt sich bereits in der Tatsache, dass er in der ersten Übung zunächst ausschließlich Akkorde in Quint-, Quart- oder Terzbeziehung aufeinander folgen lässt. Diese bereiten keinerlei Stimmführungsprobleme. Erst gegen Ende der Übung erscheinen – nun sogleich in einprägsamer Häufung – Akkorde im Sekundabstand. Hier müssen die Oberstimmen zur Vermeidung von Parallelen in strikter Gegenbewegung zum Bass geführt werden.

³ Zugleich ist die diskutierte Sequenz sehr lehrreich im Hinblick auf die Vermeidung von Oktavparallelen. Da hier mehrfach der Bass auf der Zählzeit den Grundton eines Akkordes spielt, dann aber auf der folgenden leichten Achtel in dessen Terz wechselt, muss immer zugleich die Terz aus den Oberstimmen fortgenommen werden.

⁴ Die Generalbass-Aussetzungen (im Kleinstich) wurden vom Autor vorgenommen.

Abb. 2: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 4

Abb. 3: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 6

Beide Übungen sind als schlichte, in sich gerundete Achttakter geformt. Sie tragen keine Überschriften, doch Nr. 4 ist leicht als Sarabande zu identifizieren und Nr. 6 am ehesten als Pavane. Beide Übungen zeigen eine Gliederung in vier Takte Vorder- und vier Takte Nachsatz. In Nr. 6 ist diese Gliederung durch den Beginn des Nachsatzes bereits auf der dritten Zählzeit des vierten Taktes etwas verschleiert. Die beiden Vordersätze münden jeweils in die III. Stufe der Tonart, der erste in Gestalt einer perfekten Kadenz, der zweite aber halbschlüssig: als Dominante zur VI. Stufe.

Zugleich mit der quasi periodischen Gliederung lehrt Händel weitere elementare Formen der Sequenzbildung. In beiden Übungen findet sich je ein Quintfall, in Nr. 6 zudem ein Quintstieg. Dabei unterscheiden sich die Übungen hinsichtlich der Verteilung sequenzieller und kadenzieller Momente. Während in Nr. 4 der Vordersatz sequenziell und der Nachsatz kadenziell ist, zerfallen in der Nr. 6 beide Viertakter jeweils in einen sequenziellen und einen kadenziellen Teil. Indem Händel in Nr. 6 den Quintfall bereits auf dem dominantischen Halbschluss, also dem letzten Akkord des Vordersatzes ansetzt, schafft er ein Scharnier zum Nachsatz.

Satztechnische Signale als Auslöser der beiden Sequenztypen Quintfall und Quintstieg werden in Nr. 6 exemplarisch vorgeführt: Die Hochalteration der Mollterz, also die Hervorbringung eines Leittones, führt zu einem Quintfall; umgekehrt dient die Tiefalteration der Durterz, also das chromatische »Abbiegen« des Leittones, als Signal für einen Quintstieg.

Beide Sequenzen erscheinen zudem in einer für sie typischen syntaktischen Funktion: Der Quintstieg im Vordersatz öffnet den Satz und mündet folgerichtig in eine halbschlüssige Kadenz. Der Quintfall im Nachsatz wirkt schließend, ihm folgt sinnvoll die perfekte Finalkadenz. Schon an dieser kurzen Übung lässt sich das Zusammenspiel und die Balance der unterschiedlichen syntaktischen Elemente beispielhaft studieren.

Sowohl Quintfall- als auch Quintstieg-Sequenzen erscheinen in vielen der folgenden Aufgaben in neuen Varianten und wechselnden syntaktischen Funktionen wieder. Als Beispiel sei auf die zehnte Übung vorgegriffen. Sie wird mit einem Quintstieg eröffnet, jedoch im Vergleich zu Nr. 6 in einer weit geläufigeren Bezifferungsvariante, die ohne Chromatik auskommt. Statt einer Dur-Moll-Trübung erscheint hier jeweils ein Quart-Vorhalt vor der leitereigenen Terz. Dass die verbreitetere Variante mehrere Übungen nach der ungewöhnlichen erscheint, erklärt sich daraus, dass Händel in den ersten neun Übungen noch komplett ohne Dissonanzen auskommt.⁵ Erst in der hier diskutierten Übung Nr. 10 führt er als erste Dissonanz den Quart-Vorhalt ein.

Abb. 4a: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 10 (Beginn)

Abb. 4b: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 10 (Beginn) als Triosatz

Zuvor jedoch widmet er sich in den Übungen 7 bis 9 ausführlich dem Sext-Akkord, dem zweiten möglichen konsonanten Klang neben dem

⁵ Der tritonische Sext-Akkord, der schon in Übung 7 erscheint, wird konsonant aufgefasst und behandelt.

Terzquint-Akkord. Schon die siebte Übung erweist sich als perfekter kleiner Satz, der leicht Vergessen macht, dass Händel bis hierhin nicht mehr als Terzquint- und Sext-Akkorde zur Verfügung hat.

Abb. 5: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 7

Hier handelt es sich um eine idealtypische barocke Konstruktion *en miniature*. Eine exordiale Kadenz definiert die Haupttonart G-Dur. Mit ihrer diskantierenden Basswendung *fis-g* entwickelt sie keine starke Schlusswirkung; dies widerspräche auch ihrer initialen Funktion. Unmittelbar an die Kadenz schließt sich der mit Abstand wichtigste Sequenztyp mit Sext-Akkorden an, ein (hier steigender) Fauxbourdon.⁶ Innerhalb der Gesamtarchitektur hat er eine öffnende Funktion. Die Sequenz mündet in eine Kadenz zur fünften Stufe. Das Zeichen für die Ausweichung nach D-Dur, das *cis*, findet sich auf der ersten Zählzeit des dritten Taktes.⁷ Die Binnenkadenz wird durch die ununterbrochene Bassbewegung überspielt und unmittelbar schließt sich ein zweiter Fauxbourdon an – nun ein fallender. Sein Gestus ist schließend, er mündet in die Finalkadenz. Schon mit dem im Fauxbourdon eintretenden *c* statt *cis* wird die Ausweichung nach D-Dur *en passant* wieder zurückgenommen.

Die siebte Übung illustriert deutlich den Wert des Lehrganges. Sie ist technisch gut zu bewältigen und sie genügt zugleich hohen ästhetischen Ansprüchen. Händel präsentiert mit der neuen Ziffer **6** zugleich ein perfektes

⁶ Beim Fauxbourdon handelt es sich um eine Folge parallel aufwärts oder abwärts verschobener Sext-Akkorde (vgl. Praetorius 1609, 9f. und Walter 1732, 239). Der Gerüstsatz ist genuin dreistimmig, doch es kann, zumal bei langsamen Sätzen, eine – allerdings satztechnisch redundante – Tenorstimme hinzugesetzt werden.

⁷ Carl Philipp Emanuel Bach beschreibt das Grundprinzip jeder Modulation folgendermaßen (1762, 330): »Es ist genug, wenn die große Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man geht, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon.« Dieser Ton, Leitton der neuen Tonart, ist im vorliegenden Falle das *cis*.

Muster des barocken Fortspinnungstypus mit seiner charakteristischen Folge aus Initiale, Fortspinnung (hier Sequenz) und Kadenz. Er realisiert den knappen Modulationsplan I–V–I als Basis aller folgenden, umfangreicheren Verläufe. Schließlich führt er ohne Umschweife das so wichtige Sequenzmodell des Fauxbourdon ein und zwar in gleich zwei syntaktischen Funktionen. Auch in zahlreichen Originalwerken setzt Händel den Fauxbourdon in genau der geschilderten Weise ein. In seinem Generalbass-Lehrgang präsentiert er die Technik auf engstem Raum.

In Übung 8 und 9 werden Alterationsmöglichkeiten der Sexte thematisiert, es kommt jedoch keine prinzipiell neue Bezifferung hinzu. Übung 10 mit dem Quart-Vorhalt als erster Dissonanz wurde bereits diskutiert. In Übung 11 erscheint als Variante des Quart-Vorhalts der Quartsext-Vorhalt. Parallel zu den neuen Elementen greift Händel in jeder Übung vertiefend bereits gelehrt Techniken wieder auf. So wächst nach und nach auch die Dimension der einzelnen Aufgaben.

In der schon recht langen zwölften Übung führt Händel als ersten Vierklang den Quintsext-Akkord ein. Er präsentiert ihn in zwei grundlegenden Funktionen: einerseits als drittletzten Akkord einer Kadenz (*antepenultima*) und andererseits als Sequenzglied. In der Übung erscheinen nicht weniger als fünf abwärtsgerichtete Stufensequenzen (nach Riepel: »Fonte«) mit Quintsext-Akkorden. Um Gleichförmigkeit zu vermeiden, lotet Händel systematisch verschiedene Möglichkeiten aus, den Bass zu führen.

Abb. 6: G.F. Händel, Generalbass-Übung 12

The image shows two systems of musical notation for a figured bass exercise. Each system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The first system is divided into two measures by a bar line. Above the first measure is the label 'Fonte mit 6-Akkorden'. Above the second measure is the label '1' followed by 'Fonte mit 5-Akkorden'. The second system is divided into two measures by a bar line. Above the first measure is the label '5' followed by 'I'. Above the second measure is the label 'IV' followed by 'Fonte mit 5-Akkorden'. Below the bass lines, there are numerical figures (6, 5, 4, 3, 2, 1, #, b) indicating the bass notes for each chord. The key signature has one flat (B-flat).

9 IV III V Fonte mit 6-Akkorden

13 Fonte mit 6-Akkorden Fauxbourdon -

17 - Fonte I I

Zu Beginn erscheint der schlichteste mögliche Bass mit einander abwechselnden steigenden Sekunden und fallenden Terzen. Es folgt eine Variante, in der der Terzsprung durch eine Durchgangsnote geschlossen wird. In der dritten Variante wird durch eine weitere eingefügte Note eine ununterbrochene Achtelkette gewonnen. Schließlich folgt noch eine quasi synkopische Variante mit Pausen und eine weiter diminuierte Fassung mit Sechzehnteln. Stets bleibt die grundsätzliche Stimmführungsfolie erhalten, doch die sorgfältig abgewogenen Veränderungen der Bass-Stimme lassen keine Ermüdung aufkommen. Die Möglichkeit ornamentaler Umkreisung eines beibehaltenen Modells ist charakteristisch für die Musik des Barock und es ist höchst aufschlussreich, vor diesem Hintergrund Händelsche Originalwerke zu studieren; er verfährt dort nicht anders.

Der Kadenzplan ist im Vergleich zu den vorherigen Übungen deutlich ausgeweitet. Zu den beiden Kadenzrängen der I. und V. Stufe treten nun auch Kadenzen zur insbesondere in Moll wichtigen III. sowie der IV. Stufe. Dabei steuert Händel die meisten Kadenzstufen mehrfach hintereinander

an. Zu Beginn erfolgt zunächst eine schwache und dann eine starke Kadenz zur I. Stufe (d-Moll), anschließend die gleiche Abfolge zur IV. Stufe (g-Moll). Nun modifiziert Händel das sich andeutende Schema, indem er nur einmal, und zwar stark, zur III. Stufe (F-Dur) kadenziert. Umgekehrt erscheint danach lediglich eine schwache Kadenz zur V. Stufe (a-Moll). Schließlich erfolgt noch die Rundung des Satzes mit einer schwachen und zwei starken Kadenzen zurück zur I. Stufe. An dieser Stelle erscheint auch der fallende Fauxbourdon wieder, wiederum in seiner syntaktischen Funktion als Vorbereitung des Schlusses. So wird die erste der beiden starken Kadenzen zur I. Stufe (Takt 18) zur eigentlichen Finalkadenz, die zweite ist nach Christoph Hohlfeld als Appendix-Kadenz aufzufassen.⁸

Händel lehrt in der zwölften Übung gleich mehrere Techniken, aus wenigen Grundmodellen – hier kaum mehr als der Fontesequenz mit Quintsext-Akkorden und einfachen Kadenzen – größere Formen abzuleiten: erstens durch ornamentale Umkreisung der Modelle, zweitens durch einen Modulationsgang durch mehrere Stufen, drittens durch die mehrfache, jeweils unterschiedlich starke Einkadenzierung jeder Stufe. Schließlich lehrt Händel noch, dass es einen zusätzlichen Aufwand erfordert, einen so gewonnenen, längeren Satz befriedigend abzuschließen und führt hierfür die Technik der Appendix-Kadenz ein.

Als neue Bezifferung erscheint in den folgenden Übungen 13 und 14 der Sekund-Akkord, danach in den Übungen 15 und 16 der Sept-Akkord in seinen beiden verbreitetsten Sequenz-Zusammenhängen: einerseits dem Fauxbourdon abwärts mit Sept-Vorhalten⁹ (Nr. 15) und andererseits dem Quintfall mit Sept-Akkorden (Nr. 16). Darauf folgen in Nr. 17 – 21 nicht weniger als fünf Übungen zum Non-Vorhalt in verschiedenen Kontexten inklusive seiner Varianten als Septnon- und Quartnon-Doppelporhalt.

Übung 22 ist die letzte, in der Händel neue Bezifferungen einführt. Er rundet mit dem Terzquart-Akkord die Gruppe der Sept-Akkord-Umkehrungen ab und präsentiert eine weitere wichtige Satztechnik in verschiedenen Bezifferungsvarianten: den Orgelpunkt.

⁸ Hohlfeld 1994, 42–45.

⁹ Eine Übung, bei der eine durchgängig dreistimmige Realisierung nahe liegt.

Abb. 7: G. F. Händel, Generalbass-Übung 22, T. 1–25

Über dem ersten Orgelpunkt erscheint eine sehr geläufige Oberstimmengestalt mit Ketten paralleler Terzen.¹⁰ Sie ist die Basis aller folgenden Orgelpunkt-Bezifferungen: So sind über dem siebten und letzten Orgelpunkt (nicht im Beispiel) die Terzen zu Vorhaltketten geschärft. Über dem zweiten und dritten Orgelpunkt ist zudem die Oberstimme chromatisiert. Der Orgelpunkt ist eine Technik harmonischer Prolongation. Eine Stufe (die I. oder V.) wird für eine gewisse Zeit eingefroren. Besonders sinnfällig wird die Prolongation im ersten Orgelpunkt der Übung: verkürzt man diesen auf einen Takt (durch Streichung der Takte 5/6), so enthüllt sich ein »protoperiodischer« Achtakter mit dominantischem Halbschluss im vierten und perfekter Kadenz zur I. Stufe im achten Takt.

Auf die menuettartige Übung 22 folgen noch zwei letzte Übungen, die zwar keine neuen Ziffern bringen, dafür aber elaborierte Beispiele zweier weiterer Tanztypen: Allemande und Gigue.

¹⁰ C. Ph. E. Bach (1762, 52) merkt an, dass diese Bezifferungsvariante des Orgelpunktes »mehrentheils« dreistimmig ausgeführt werden soll.

Händels Generalbass-Lehrgang vermittelt viel mehr als nur ein nacktes Trainingsprogramm gängiger Bezifferungen. Händel legt eine praktische Kompositionslehre vor, die sich durch mehrere besondere Qualitäten auszeichnet: erstens eine beachtliche inhaltliche Dichte und den Verzicht auf ermüdende Redundanz; zweitens eine glasklare didaktische Gliederung; drittens die gar nicht hoch genug zu veranschlagende Tatsache, dass der Lehrgang auch eine systematische Darstellung der für die Barockmusik essenziellen Sequenztechnik umfasst.¹¹

So verfügen wir mit Händels Generalbass-Übungen über authentisches barockes Lehrmaterial von unzweifelhafter didaktischer und ästhetischer Qualität. Die Summe seiner Vorzüge macht es zu einer idealen Quelle auch für den heutigen Musiktheorie-Unterricht.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin.
- Hohlfeld, Christoph/Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig/Johannes Menke/Felix Diergarten (Hg.) (2013), *Solfeggi Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre* (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 45), Wilhelmshaven: Noetzel
- Ledbetter, David (Hg.) (1990), *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, (= *Early-Music-Series* 12) Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Mann, Alfred (1978), *Georg Friedrich Händel – Composition lessons/ Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*. (= *HHA*, Suppl. Bd. 1), Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Michael (1609), *Syntagmatis musici. Tomus tertius*, Wolfenbüttel.
- Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, [2.] Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt/Leipzig.
- Walter, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer.

¹¹ Da z. B. die geistlichen Lieder und Arien aus George Christian Schemellis *Musicalischen Gesang-Buch* eine durchweg choralartige Faktur aufweisen, lässt sich Sequenztechnik hier kaum studieren.

Kilian Sprau

Wider die »Tyrannei des Taktes« – Gedanken zur Metrik in Robert Schumanns »Träumerei« op. 15 Nr. 7

1. »Fingerzeige«

Ein Künstler, der sich von der Kritik getadelt sieht, reagiert allemal unwillig – umso mehr, wenn er sich als Opfer eines Missverständnisses fühlt. So schreibt der Komponist Robert Schumann 1839:

Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab¹ über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.²

Schumann wendet sich gegen das Missverständnis, poetische Überschriften – wie nicht nur er sie charakteristischen Klavierstücken voranzustellen pflegte – müssten sich sozusagen »wörtlich in der Musik wiederfinden lassen, als würde in der Musik nur mehr nachvollzogen, was durch den Titel allein ohnehin schon ausgedrückt sei.

Beabsichtigt es der Komponist doch gerade »umgekehrt«: Durch »feinere Fingerzeige« will er dem Interpreten eine bestimmte Auffassung des Notentextes suggerieren, will metaphorisch verdeutlichen, welche Wirkung die klingende Realisation des Tonsatzes hervorzubringen habe. Es ist eine faszinierende Aufgabe, solch metaphorischen Bezügen zwischen je konkreten Elementen eines Tonsatzes und dem dazugehörigen, poetisch suggestiven Titel nachzuspüren. In diesem Sinn möchte der folgende Vortrag auf bestimmte metrische Besonderheiten des Klavierstücks *Träumerei*, Nr. 7 aus dem Zyklus *Kinderszenen* op. 15, eingehen.

2. Zum Begriff der »Metrik«

Der weitläufige Begriff der »Metrik« soll hier im Sinn von »metrischer Taktordnung« gebraucht werden. So ist etwa dem Klavierstück *Träumerei* ein 4/4-Takt vorgezeichnet. Musik, die sich zu dieser Taktordnung eindeutig

¹ Ludwig Rellstab (1799–1860), deutscher Musikkritiker und Dichter, hatte 1839 in seiner Zeitschrift *Iris im Gebiet der Tonkunst* eine Rezension von Schumanns op. 15 veröffentlicht.

² Brief an Heinrich Dorn, 1839, zitiert nach: Edler 1982, 132.

bekennen wollte, müsste dem Hörer den regelmäßigen Eindruck abwechselnd ›guter‹ und ›schlechter‹ Taktteile – und auf diese Weise ›Ordnung‹ – vermitteln: Jeweils die erste und dritte Zählzeit eines Taktes müssten demnach als ›schwer‹, also betont, jeweils die zweite und vierte als ›leicht‹, also unbetont, empfunden werden.

3. Metrische Irritationen

1. Takte 1–4

Genau dies aber vermeidet die Musik der *Träumerei* konsequent und nahezu von Anfang an. Zwar beginnt sie mit einem markanten Quart-Auftakt in der Melodie, doch wird dessen metrisch stabilisierende Wirkung schon im zweiten Takt konterkariert, und zwar durch einen synkopischen Akzent auf Zählzeit 2. Gleich mehrere Details vermitteln hier den Eindruck einer schweren anstelle einer leichten Zählzeit: Die relativ lange Dauer des melodischen Hochtons $f^{\#}$, das vorbereitende Crescendo, das intensivierende Arpeggio der linken Hand. Takt 2 bewirkt somit eine bewusste Irritation des Hörers in Bezug auf die metrische Grundordnung des 4/4-Taktes – und ganz offensichtlich liegt es in der Absicht der Folgetakte, diese Irritation aufrechtzuerhalten. Indem sich nämlich in den Takten 3 und 4 die Anschlagdichte auf den leichten Zählzeiten häuft, wird die metrische Empfindung des Hörers gegenüber der vorgezeichneten Taktordnung geradezu verschoben: Als ›schwer‹ werden eher die ›leichten‹ Zählzeiten 2 und 4 wahrgenommen. Die synkopisch gesetzten Phrasierungsbögen unterstützen diese Tendenz zusätzlich.

Abb. 1: *Träumerei*, T. 1–4

Allerdings gibt es auch Ereignisse, welche im Sinne der vorgezeichneten 4/4-Ordnung die Zählzeiten 1 und 3 stabilisieren: So wird auf Zählzeit 1 des Taktes 3 der Melodieton $e^{\#}$ durch einen tonikalen Quartsext-Akkord harmonisiert – dies kann durchaus als Hinweis auf einen metrisch schweren

Taktteil verstanden werden. Dem Melodieton c'' folgen dann auf den beiden nächsten schweren Zählzeiten die Töne b' und a' : So kann das melodische Geschehen der Takte 3–4 als Umspielung eines linearen Abstiegs gewertet werden, dessen Strukturtöne – mit Ausnahme des letzten g' – überwiegend auf schwerer Taktzeit platziert sind.

Der Tonsatz in den Takten 3–4 weist also sowohl Elemente auf, die durch ihre Platzierung der vom 4/4-Takt vorgezeichneten metrischen Grundordnung zuwiderlaufen, als auch solche, die sie unterstützen. Dies bewirkt eine Verunsicherung des Hörers in Bezug auf die zu Grunde liegende metrische Ordnung. Erst der markante Quartauftakt zu Takt 5 ist geeignet, diese Unsicherheit zu beheben und metrisch klare Verhältnisse zu schaffen – doch nur für kurze Zeit. Denn da die 24 Takte der *Träumerei* das Muster der Anfangstakte 1–4 sechsmal in verschiedenen Varianten wiederholen, kann sich eine deutliche metrische Ordnung nicht auf Dauer etablieren.

2. Takte 9–12

Allerdings ist die metrische Verunsicherung des Hörers nicht während des ganzen Stücks so stark wie zu Beginn. Klarere Verhältnisse liegen etwa in den beiden Viertaktern 9–12 und 13–16 vor, die – bezogen auf den dreiteiligt-förmigen Bauplan des ganzen Stücks – gemeinsam die Funktion eines Mittelteils einnehmen.

Abb. 2: *Träumerei*, T. 9–12



So erscheint etwa in Takt 10 die metrische Ordnung durch die schon aus Takt 2 bekannte Synkope gefährdet, doch finden sich im Folgetakt 11 keinerlei Irritationen mehr: Die Elemente des Tonsatzes, soweit sie zur Stabilisierung einer metrischen Ordnung beitragen, sind »ordentlich« miteinander synchronisiert. Auf synkopische Ereignisse wird also verzichtet, und auch der erneut auftretende tonikale Quartsext-Akkord erscheint auf Zählzeit 3 – und damit auf metrisch schwerer Zeit.

Doch das Phrasenende in Takt 12 – eine Kadenzwendung nach g-Moll – irritiert erneut den zeitlichen Ablauf der Musik: Er wirkt auf eigen-tümliche Weise zerdehnt, zudem wird eine Art Koordinationsstörung der Bass-Stimme inszeniert. Zwar hatten der melodische und harmonische Verlauf des Taktes 11 eine grundstellige Schlussstonika (g-Moll in Oktavlage) vorbereitet, die ohne weiteres in Takt 12 auf Zählzeit 1 eintreten könnte. Doch setzt bereits in Takt 11 ein quasi-imitatorisches Geschehen der Mittelstimmen ein, welches die Phrase schließlich »über Gebühr« verlängert. Der Bass verweigert in Takt 12 den kadenzierenden Quintfall V–I nicht nur auf Zählzeit 1, sondern auf schwerer Zeit überhaupt (vgl. Abb. 2) – die Kadenz verläuft im Sande, anstatt der Phrase einen deutlich wahrnehmbaren Schlusspunkt zu setzen.

4. Metrische Konflikte

Nun sind Störungen des zeitlichen Ablaufs, und zumal solche der metrischen Ordnung – »metrische Dissonanzen«³ – bei Schumann grundsätzlich nichts Ungewöhnliches. Jedoch erschließt sich das Spezifische des *Träumerei*-Tonsatzes durch den Vergleich mit einem anderen der *Kinderszenen*: der Nr. 9, *Ritter vom Steckenpferd*.

Abb. 3: *Ritter vom Steckenpferd*, T. 1–4.



Der Hörer hat es hier gleichzeitig mit zwei verschiedenen metrischen Schichten zu tun, die gegeneinander verschoben sind. Dies wird besonders deutlich, wenn man anstelle der originalen die folgende Notationsweise wählt:

Abb. 4: *Ritter vom Steckenpferd*, bimetrische Notation

³ Vgl. Krebs 1999 passim.

Ohne weiteres wären Angleichungen der beiden metrischen Ebenen möglich, ohne dass dadurch die Logik des musikalischen Ablaufs gefährdet wäre; so könnte man die untere Ebene an die obere anpassen:

Abb. 5: *Ritter vom Steckenfjerd*, fiktive Version 1



oder umgekehrt die obere an die untere:

Abb. 6: *Ritter vom Steckenfjerd*, fiktive Version 2

Dies aber ginge an der ästhetischen Zielsetzung des Klavierstücks *Ritter vom Steckenfjerd* vorbei: Der Reiz dieser Musik liegt ja gerade im Konflikt, der aus der Konkurrenzsituation zweier selbstständiger metrischer Ordnungen entsteht.

5. Undeutlichkeit als ästhetische Zielsetzung

Bei der *Träumerei* liegt der Fall ähnlich, und doch nicht gleich: Denn einander widersprechende metrische Abläufe treten hier nicht in getrennten Schichten gegeneinander an, sondern sind, als Elemente ein und derselben Tonsatzebene, untrennbar ineinander verwoben. Die ästhetische Wirkung ist in op. 15 Nr. 7 daher nicht »Konflikt«, sondern »Undeutlichkeit«. Es konkurrieren nicht zwei selbstständige metrische Ebenen miteinander, da es ja nicht einmal zur gültigen Ausprägung einer einzigen kommt! Vielmehr ist jedwede metrische Grundordnung unentwegt in Frage gestellt, mit dem Resultat eines eigentümlichen, charakteristischen Schwebezustands, den Schumann selbst einmal folgendermaßen beschrieben hat:

Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der

Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber [...] an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und un-fühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar *frei* machen; wer ihr dann *Bewußtsein* gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein.⁴

Diese Worte Schumanns beziehen sich zwar nicht auf ein eigenes Werk, sondern auf den 1. Satz der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz – doch ist dieser nicht zufällig überschrieben mit *Réveries, passions* – »Träumereien, Leidenschaften«. Denn die »Freiheit von der Tyrannei des Taktes« ist es, die eben jene Schwere-Losigkeit eines träumerischen Zustands ermöglicht, wie ihn auch der Titel von Schumanns op. 15 Nr. 7 einfordert.

Wie entscheidend diese metrische Freiheit für die ästhetische Wirkung der *Träumerei* ist, zeigt der folgende Versuch einer metrisch »begradigten« Version des Stückes:

Abb. 7: *Träumerei*, T. 1–4, metrisch »begradigte« Version



Folgendermaßen etwa könnte sich gegen Ende der Takte 9–12 eine wohlkoordinierte Kadenzwendung unter Einbezug der Mittelstimmen-imitation vollziehen:

Abb. 8: *Träumerei*, T. 9–12, fiktive Version



In einer solchen – von metrischen Irritationen »gereinigten« – Version des Stückes bleiben die melodische und harmonische Substanz des Tonsatzes

⁴ Robert Schumann, *Sinfonie von H. Berlioz*, zitiert nach Häusler 1982, 39f.

erhalten. Der Unterschied zum Original besteht in der Rhythmik: die metrische Grundordnung, der Viervierteltakt mit seinem Schema abwechselnd betonter und unbetonter Zählzeiten, ist nun stets gegenwärtig und nachvollziehbar. Doch ist damit genau das, was den unwiderstehlichen Reiz dieser Musik einmal ausgemacht hat, eben die »träumerische« Undeutlichkeit der Metrik, verloren gegangen.

6. Die *Träumerei* im zyklischen Zusammenhang

Von Interesse ist, dass sich die »Freiheit von der Tyrannei des Taktes« am Schluss der *Kinderszenen* schließlich noch im buchstäblichen Sinne verwirklicht: Im rätselhaft-rezitativischen Mittelteil der Nr. 13, *Der Dichter spricht*, hat Schumann keinerlei Taktstriche notiert.⁵ In der Nr. 7, der *Träumerei*, ist jene Freiheit, die durch Dichterwort am Ende des Zyklus Wirklichkeit wird, immerhin bereits erahnt, sozusagen erträumt. Nicht zufällig hat sich der Komponist dafür entschieden, ausgerechnet dieses Stück in die genaue Mitte der 13 Kinderszenen zu rücken.

Literatur

Eidler, Arnfried (1982), *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Koenig, Thomas (1982), »Robert Schumanns Kinderszenen op. 15. Hermeneutische und formanalytische Untersuchungen«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik.

Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Häusler, Josef (Hg.) (1982), *Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart: Reclam.

⁵ Zu gesellschaftspolitischen und kunstethischen Konnotationen dieser Freiheitsmetaphorik vgl. Koenig 1982, u. a. 308, 311 ff.

TEIL III

WERKANALYSE
UND
HÖRANALYSE

Guido Brink

Soundanalyse als Werkanalyse (nicht nur) der Rock- und Popmusik

1. Einleitung und Problemstellung

Zur Einführung in die Problematik unseres Zusammenhangs sei mit einem allseits bekannten und in jeder Hinsicht simplen Beispiel¹ begonnen:

HB 1: The Beatles, *Yellow Submarine*, Anfang: 0'00"–0'52"

Die Beatles nutzen hier das in den 1960er Jahren noch recht neue »Mehrspur-Verfahren« (Aufnahme des Stückes in Einzelspuren des Tonbands) sowie die gerade kommerziell aufkommende Stereophonie für die Abmischung ihres Songs: Die Stimmen kommen von rechts, die Instrumente von links; zusätzliche Geräusche kommen von beiden Seiten.

Notiert ist dies alles freilich nicht. Wer die Noten zu dem Lied kauft, der erhält eine Gesangsstimme mit ein paar Akkord-Symbolen darüber, bestenfalls eine eigens gesetzte Klavierstimme dazu, die in der Originalaufnahme nicht zu hören ist. Wer nur diese Noten analysiert, der wird schnell bestätigen, dass es sich um ein simples »Kinderlied«² handelt (wie Paul McCartney den Song selbst bezeichnet hat), mit Strophe und Refrain und noch einem kleinen, aber musikalisch ebenso belanglosen Zwischenteil (das Spiel der Blaskapelle). Die »Erkenntnis struktureller Dürftigkeit von Populärmusik«, die Hermann Rauhe schon 1974 (bewusst leicht polemisierend) formulierte³, muss zwangsläufig aus einer Analyse resultieren, die sich allein auf die »Primärkomponenten«, also das im Notentext Notierbare, stützt (oder gar »stürzt«?). Daran ändert auch der dreistimmige Satzgesang der Beatles nichts: Er ist ebenso simpel wie die (melodische, harmonische, rhythmische und formale) Grundstruktur des Songs, ist eventuell nicht einmal notiert, sondern improvisiert worden.

¹ Alle Beispiele sind Hörbeispiele; ein Notentext zu dem, was gezeigt werden soll, existiert nicht. Es handelt sich stets um Aufnahmen, die auf CDs käuflich zu erwerben sind; die hierfür erforderlichen Daten werden bei den Quellenangaben genannt.

² Vgl. Aldridge 1971, 97.

³ Rauhe 1974, 17.

Nicht zu einer Art Ehrenrettung der Populärmusik, sondern vielmehr um »adäquate Methoden und Kriterien zu entwickeln, mit Hilfe derer die weitgehend von massenmedialen Eigengesetzlichkeiten geprägten Stücke analysiert werden können«⁴, formulierte Rauhe vor nun schon mehr als dreißig Jahren vier Gruppen von Komponenten, die er in Primärkomponenten (das im Notentext Notierte), Sekundärkomponenten (Instrumentation und Arrangement), Tertiärkomponenten (Interpretation, Aufnahme- und Wiedergabeverfahren) und Quartärkomponenten (Verpackung, Werbung und Lancierung) scheidet⁵. Von diesen sind es vor allem die Sekundär- und Tertiärkomponenten, die seit den frühen siebziger Jahren »für die massenmediale Populärmusik wachsende Bedeutung gewinnen«⁶ – ein Satz, der bis heute unvermindert gilt.

Mit seiner kleinen Schrift hat Rauhe damals nicht nur als erster im deutschsprachigen Raum die Tür zu einer adäquaten Analyse der Populärmusik aufgestoßen; er hat zugleich auch das zentrale Problem erfasst:

Die Analyse der Tertiärkomponenten, wie größtenteils auch die der Sekundärkomponenten, bereitet insofern Schwierigkeiten, als sie nicht auf die traditionelle Notation zurückgreifen kann, sondern überwiegend auf reine Hörbefunde angewiesen ist, für deren Erfassung bisher nur wenige methodische Kriterien existieren.⁷

Und einige Seiten weiter schreibt Rauhe:

Wünschenswert wäre die Entwicklung einer Notationsweise, die vor allem die Sekundär- und Tertiärkomponenten präzise erfasst. Eine solche Notationsweise müsste von vorhandenen allgemeinen Notationserfahrungen der Musikethnologie ausgehen und moderne elektroakustische wie elektrophotographische Hilfsmittel heranziehen [...].⁸

Hier fangen die Probleme erst richtig an, denn auch die Arbeit an einem adäquaten methodischen Analyse-Werkzeug, die Rauhe hier explizit fordert, ist in den vergangenen dreißig Jahren kaum geleistet worden.

Wer heute das Wort »Soundanalyse« oder »*sound analysis*« in die einschlägigen Internet-Suchmaschinen eingibt, der erhält als Ergebnisse entweder (und sehr häufig) die Darstellung von Musik in physikalischen Wellenformen

⁴ Rauhe 1974, 17.

⁵ Ebd., 17f.

⁶ Ebd., 18.

⁷ Ebd., 18.

⁸ Ebd., 23f.

oder die Aufzählung von Instrumenten und/oder Musikern, die bei einer konkreten Produktion beteiligt waren, schlimmstenfalls eine mehr oder weniger ›blumige‹ Beschreibung des auf einer CD zu hörenden ›Sounds‹, die vermutlich eher als Werbetext denn als seriöse Analyse dienen soll. In einigen Fällen versucht man, den Sound hilfswise mit MIDI-Files wiederzugeben; dass dies in der Regel bei Weitem nicht dem Original-Sound nahe kommt, scheint die Autoren wenig zu stören. Immerhin haben die Nachgestaltungen in Form der MIDI-Files noch einen begrenzten Erklärungswert; sie können aber hier vernachlässigt werden.

Die physikalische Darstellung also nützt dem Musiker nicht allzu viel, und die Aufzählung der beteiligten Instrumente (ob verbal oder in MIDI-Files) drückt sich um den eigentlichen Kern des Problems herum: Wie sind die Stimmen und Instrumente eingesetzt, wie (und womit) sind sie aufgenommen, wie sind sie klanglich (mit Effekten und Equalizern) bearbeitet, wie aufeinander abgestimmt, ins Klangbild (meist Stereo-Panorama) gesetzt und am Ende abgemischt? Zwei zentrale Probleme treten an dieser Stelle auf:

Erstens: Seit jeher werden die Studio-Produktionen nicht oder nur unzureichend dokumentiert; Musiker und Produzenten experimentieren oftmals so lange am Mischpult herum, bis sie ein für sie optimales Klangergebnis eingestellt haben. Die Aufnahmetechniken und die Mischpult-Einstellungen werden meist nicht dokumentiert, sondern es wird eine Ausspielung auf die Stereosumme gemacht, die als Endprodukt gilt. Wenn die Einstellungen doch einmal intern dokumentiert werden, werden sie nicht veröffentlicht: Die Käufer der Platten interessieren sich für solche Dinge ohnehin nicht, und die Fachkollegen in den konkurrierenden Studios und Plattenfirmen sollen gar nicht erfahren, welche neuen Tricks, Effekte und Abmischungen verwendet worden sind: Die Faktur eines Sounds zu kennen ist Berufshandwerk, manchmal auch gut gehütetes Berufsgeheimnis, mithin fast schon eine Art ›Lizenz zum Gelddrucken‹.⁹

Zweitens: Schon Rauhe hat, wie gesehen, im Zuge seiner Überlegungen das Problem formuliert, diese Dinge angemessen zu notieren.¹⁰ An solcher

⁹ In seltenen Fällen existieren Dokumentationen der Studio-Arbeit, wie im Fall der Beatles, deren Produzent George Martin später einige der entsprechenden Aufzeichnungen veröffentlicht hat.

¹⁰ Rauhe 1974, 22ff.

Art Notation ist im Bereich der Kunstmusik immer weiter gearbeitet worden, im Bereich der Populärmusik, soweit ich sehe, nicht. Zudem haben sich die technischen Möglichkeiten seit den siebziger Jahren nochmals enorm erhöht; ein analytisches Zeichensystem müsste heutzutage sehr komplex, gegebenenfalls gar nicht mehr überschaubar, sein.

Dennoch: Bestimmte Klangereignisse sind hörbar und mit einfachen Mitteln auch zumindest ansatzweise notierbar, können somit Gegenstand von Höranalyse werden.

Einige zentrale Aspekte davon sollen hier exemplarisch angerissen werden, um den Problemhorizont aufzuzeigen. Zu jedem einzelnen Aspekt wäre selbstverständlich ein Vielfaches mehr zu sagen. Dem Motto folgend »man hört nur, was man weiß bzw. wovon man einen Begriff hat«, sollen kurze Sachinformationen jeweils an einem oder zwei Beispielen exemplarisch hörbar gemacht und Überlegungen zur möglichen Notierung angestellt werden. Der Einfachheit und Nachvollziehbarkeit wegen soll (ähnlich wie beim Mehrspur-Verfahren) der Fokus zuerst auf Einzel-elementen, dann auf der Zusammensetzung eines ›Sounds‹ liegen.

2. Stimme(n) und Soloinstrumente

Da es sich bei Rock- und Popmusik vorwiegend um Vokalmusik handelt, bei der einer oder mehrere Sänger im Vordergrund stehen, gebührt der Stimme eine besondere Behandlung. Sicher: Der individuelle Stimmklang ist in jeder Art von Musik (gerade z. B. auch bei Opernfans) von Bedeutung und wird oft sehr differenziert verbal beschrieben; bei populärer Musik kommt jedoch eine Vielzahl an Möglichkeiten hinzu, die Stimme elektroakustisch/elektronisch zu verändern oder zu verfremden, von denen hier nur drei vorgestellt werden sollen:

- a) die Verdopplung mit künstlichem Delay,
- b) ein zweites Einsingen und
- c) Effekte wie Hall, De-Esser und Equalizer-Einstellungen.

a) Verdopplung mit künstlichem Delay

In kommerziell produzierter Popmusik bleibt keine Stimme (die ja ›trocken‹ in einer schallarmen Kabine mit möglichst wenigen Reflexionen aufgenommen wird) ohne Effekt; das würde nicht gut klingen, und niemand

will das hören. Die einfachste Möglichkeit besteht darin, die Gesangstimme auf eine zweite Spur zu kopieren und diese um einige Millisekunden zur ersten Spur zu verschieben, was unser Ohr als eine gewisse ›Räumlichkeit‹ wahrnimmt. Hier ein Beispiel mit deutlich erkennbarem Delay (und nur relativ wenig Hall):

HB 2: Chicago, *If you leave me now*, Anfang: 0'00"– 0'25"

Ungleich trockener dagegen klingt Bob Dylan bei seinem berühmten *Blowin' in the Wind* (offenbar zu Beginn mit nur sehr wenig Delay, und auch fast ohne jeden Hall; daraus resultiert die gewollte ›Wohnzimmer-Akustik‹, die so auch zu den 2 – 3 Gitarren passt, die den Sänger begleiten):

HB 3: Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, Anfang: 0'00"– 0'22"

(Der Pegel wird hier übrigens von Strophe zu Strophe jeweils ganz leicht angehoben, dadurch wirkt der Gesang zunehmend intensiver.)

b) *Zweites Einsingen*

Dies ist nicht immer so einfach zu erkennen wie in

HB 4: Herbert Grönemeyer, *Demo (Letzter Tag)*

wo bei 0'28"– 0'53" ein zweiter ›Herbert‹ eine Oktave höher im Hintergrund singt (bei der Textstelle: »Ich bin dein siebter Sinn [...]« bis »[...] find und lieb ich dich [...]«); Laienhörer bemerken dies übrigens meist nicht.

Auch in *Save your kisses for me*, ein Grand-Prix-Beitrag der Gruppe Brotherhood of Man aus dem Jahr 1976, glaubt man zuerst an ein künstliches Delay, bis man über einige kleine Stellen ›stolpert‹, an denen die daraus resultierende Regelmäßigkeit unterbrochen wird, z.B. bei »[...] 'cause you know I have to say [...]« (1'26") oder »[...] and that's why I go away [...]« (1'33") oder bei sehr genauem Hinhören auch ganz am Anfang des Gesangs (zweifelloos die heikelste Stelle dafür).

HB 5: Brotherhood of Man, *Save your kisses for me*,
ausgewählte Stellen: 0'00"– 0'15" und 1'25"– 1'35"

Erst hier wird die Leistung des Leadsängers der Gruppe Lee Sheridan, deutlich, der über weite Strecken so exakt zweimal das Gleiche gesungen hat, dass der Hörer zunächst an einen künstlichen Effekt glaubt – der

gleichwohl zusätzlich vorhanden ist, so dass sicher vier Spuren Lead-Gesang existieren, die den Gesang auch so derart breit in Stereo klingen lassen. Der mittelgroße und -lange Hall tut sein Übriges. Ähnlich findet sich auch im gesamten Song bei

HB 6: Harpo, *Movie Star*

eine stets doppelt eingesungene Melodiestimme, die man aufgrund des recht komplizierten und unregelmäßigen Rhythmus der Melodie an mehreren Stellen relativ deutlich hören kann.

c) Hall

Hier hat es seit den 1950er Jahren, als man sich noch in einen gekachelten Raum stellte und ohne Playback sang und spielte, die größten Entwicklungen gegeben. Allein an der Art des Halls ist es mit der entsprechenden Erfahrung möglich zu bestimmen, aus welcher Zeit ein Song frühestens stammen kann. Zum Vergleich: Ein typischer Hall aus den 1960er Jahren

HB 7: Reinhard Mey, *Ich wollte wie Orpheus singen*, Anfang: 0'00"– 0'23"

und derselbe Künstler in den 1990er Jahren:

HB 8: Reinhard Mey, *Meine Freundin, meine Frau*, Anfang: 0'00"– 0'23"

Dank heutiger Computertechnik sind seit den neunziger Jahren Raumgröße, Intensität und die Dauer der Hallfahne (sowie viele weitere Hall-Parameter) beliebig einstellbar und nicht mehr aneinander gekoppelt. (Auch die *New Wave*- und *Neue Deutsche Welle*-Produktionen der frühen achtziger Jahre haben einen charakteristischen Hall, an dem sie gut zu erkennen sind: Die Hall-Fahne war nämlich in dieser Zeit noch nicht als getrennter Parameter einstellbar.)

Weitere Effekte kommen stets hinzu, eine exakte Höranalyse erscheint geradezu unmöglich, aber die Notation ungefährender Einstellungen wäre hier denkbar (Zahlenwerte oder Regler-Einstellungen).

3. Gitarren

Getreu dem Motto: ›Eine Gitarre kommt selten allein!‹ sind meist etwa doppelt so viele Gitarren produziert, wie man beim ersten Anhören eines Songs wahrnimmt, hört, und oft ergänzen sie sich in Komplementär-rhythmen, betonen nur die *off-beats* usw.; ein Beispiel:

HB 9: The Beach Boys, *Fun, fun, fun*, Anfang: 0'00"– 0'30"

Hier sind schon mindestens zwei perkussive E-Gitarren und eine durchgeschlagene (Western-)Akkord-Gitarre deutlich hörbar. (Bemerkenswert außerdem: Entgegen sonstigen Gewohnheiten kommen hier die Singstimmen von außen, die Gitarren aus der Mitte!)

Bedenkt man, wie viele verschiedene Arten von Gitarren es gibt, wie viele Möglichkeiten an Verstärkern und Verzerrern, so erscheint es sinnvoll, zunächst die mitwirkenden Instrumente grob zu benennen, sie – soweit möglich – in Noten oder Akkordsymbolen zu notieren, anschließend ihren Klang, soweit möglich, verbal zu beschreiben und schließlich ihre Position im (künstlich geschaffenen) Raum zu bestimmen – aber dazu später mehr.

Im folgenden Musikbeispiel sind auch mindestens drei Gitarren gut voneinander zu unterscheiden:

HB 10: The Bellamy Brothers, *Let your love flow*, Anfang: 0'00"– 0'24"

Ein Beispiel für Verfremdung der Gitarre bzw. für eine Art »klanglicher Verdeutlichung« (größere Brillanz) durch Kombination mit anderen Klängen:

HB 11: Reinhard Mey, *Das war ein guter Tag*, Anfang: 0'00"– 0'05"
und Zwischenspiel: 1'19"– 1'34"

Hier sind in Vor- und Zwischenspielen die Spitzentöne der Solo-Gitarre mit Glöckchen verdoppelt, die Basstöne durch einen zusätzlichen Bass in tiefer Oktave verdoppelt.

4. Schlagzeug und Percussion

Sicher: Ob in einem Song nur einzelnes *drum set* eingesetzt worden ist oder ob ergänzende Percussion-Instrumente vorhanden sind, lässt sich problemlos hören. Die einzelnen Rhythmen lassen sich ebenfalls durchaus traditionell notieren. Verbal umschreiben müsste man jedoch den Klangcharakter der einzelnen Instrumente (hell – dumpf, hart – weich usw.). Die Informationsflut erhöht sich seit den 1980er Jahren, als *drum-computer* und Sequenzer aufkommen und spätestens seit den 1990er Jahren auch einzelne Klänge gesampelt und dann via MIDI zusammengesetzt werden können (und das nicht nur beim Schlagzeug). – Das Thema: *Schlagzeug und*

Percussion kann man heutzutage getrost als ›Fass ohne Boden‹ bezeichnen. Hörbar ist oft die Art der Verteilung im Stereo-Raum; meistens wird das *drum-set* ›breit gelegt‹, d.h. auf das verfügbare Stereo-Panorama verteilt, so dass sich die Becken außen befinden und die Tom-Toms bei einem ›turnaround‹ durch das Panorama ›wandern‹. Wer dies im heimischen Wohnzimmer hört, der erhält bei einem Boxenabstand von 6 Metern den Eindruck eines *drum-set*, das auf ca. 24 qm Grundfläche steht!

Typische, nach außen gesetzte Crash-Becken hört man beispielsweise bei Rio Reiser:

HB 12: Rio Reiser, *König von Deutschland*, Ende des Refrains: 0'48"–1'03"

Bei John Kincade's Siebziger-Jahre-Hit *Dreams Are Ten A Penny* werden sogar die Tom-Toms zu Beginn und am Ende des Songs nach ganz außen verteilt – hier müsste der Schlagzeuger schon sehr lange Arme haben!

HB 13: John Kincade, *Dreams Are Ten A Penny*, Anfang: 0'00"–0'04"

5. Flächen/weitere Instrumente

Mit lang gehaltenen Akkordflächen, die einst von Streichern (meist Geigen), Akkordeons, Orgeln, ›Aaah-Chören‹ oder mehreren Rhythmus-Gitarren kamen, die aber heute regelmäßig vom Keyboard gespielt oder einfach als MIDI-Spuren programmiert werden, wird der Klang angefüllt.

Typisch für die 1980er (und folgenden) Jahre sind hier synthetische Klänge (bahnbrechend nicht zuletzt die des Yamaha *DX-7*), die auch miteinander oder mit realen Instrumenten kombiniert werden.

Im folgenden Hörbeispiel erklingen (in einem Song der mittleren 1980er Jahre) zwei Flächen gleichzeitig; eine liegt etwas höher und vorne, klingt ein wenig nach Orgel, die zweite deckt einen tieferen Frequenzbereich ab, klingt ›neutral und liegt weiter hinten. Hinzu kommt ein langer hornartiger Halteton (der Grundton der Tonart). Zum Refrain wird der Klang der hohen Fläche gewechselt, zudem kommt vermutlich eine dritte, ähnlich neutrale Fläche im Hintergrund dazu, das Stereopanorama öffnet sich nach außen hin – eine gängige Methode, um den Refrain gegenüber der Strophe ›dicker‹, ›aufgeblähter‹ zu setzen:

HB 14: Steinwolke, Zugvögel, 0'00"–0'45" und 1'40"–2'06"

6. Abmischung: Stereopanorama

Haben wir uns bis jetzt exemplarisch einigen einzelnen beteiligten Stimmen und Instrumenten und deren individuellen Klang gewidmet, so folgt nun die ›Königsdziplin‹: Die Abmischung und Setzung der Spuren ins Stereo-Panorama. Dabei wird ein akustischer Raum künstlich geschaffen, da die Spuren ja einzeln und im Grunde ›ohne Raum‹ aufgenommen sind. Hier zeigt sich nun die Geschicklichkeit des Produktionsteams, einen musikalisch sinnvollen und zugleich typischen Sound für den Song zu gestalten. Zu diesem Zweck bedient man sich nicht nur der Effekte auf den einzelnen Spuren (einschließlich des Equalizers), sondern setzt die Spuren mittels der Panorama-Regler (der normalerweise mit Pegelunterschieden von links und rechts arbeitet) in das Gesamtbild.

Trotz aller Vorbehalte und Unwägbarkeiten kann man solche Dinge hörend erfassen und verschriftlichen: Nimmt man einen für alle Spuren gleichen Grundpegel und ein gleiches Aufnahmeverfahren an (was in der Praxis natürlich höchst selten der Fall ist), so könnte man die Einstellungen der Equalizer, der *fader* und des Panorama-Reglers am Mischpult für jeden Kanalzug annähernd rekonstruieren. Fallweise sind auch Aussagen über den Hall (z.B. Intensität, Größe und Art des simulierten Raumes, Hallfahne) möglich.

Diesen Höreindruck kann man graphisch festhalten¹¹; exemplarisch sei einmal die Darstellung eines solchen ›Soundpanoramas‹ mitsamt den mutmaßlichen Mischpulteinstellungen in den entsprechenden Kanalzügen für einen Song versucht (alles in vereinfachter Form; die graphische Darstellung findet sich im Anhang).

HB 15: Reinhard Mey, *Ein Stück Musik von Hand gemacht*, 0'00"– 1'00"

Der Einfachheit halber fiel die Wahl auf ein Lied, das noch als relativ klar und einfach durchhörbar gelten darf (obwohl es natürlich, wie man deutlich

¹¹ Neuerdings gibt es Programme wie *Rayspace* und *Space Designer*, die den Raum, der als Effekt eines Gesamtklanges oder auch nur einer einzelnen Spur klanglich simuliert werden soll, auf dem Computer-Bildschirm graphisch darstellen. Wünschenswert wäre natürlich, wenn noch viele Komponenten mehr (wie etwa die einzelnen Musiker bzw. Instrumente) in verschiedenen Größen und in dem Klang entsprechender Aufstellung (vorne-hinten, links-rechts, groß-klein) in einem solchen virtuellen Raum (der seinerseits dem hörbaren Hallraum entsprechen würde) darstellbar wären.

hören kann, eben nicht nur »von Hand gemacht« ist); selbstverständlich gibt es erheblich kompliziertere Produktionen – aber wer schafft es schon, das Stereopanorama und alle Effekte etwa eines ABBA-Songs durchzuhören? Die oft recht mangelhaften Imitate (Nachproduktionen) von Coverbands belegen diese Schwierigkeit.

Man hört deutlich, dass sich die Produzenten und Musiker oft viel Mühe mit der Gestaltung ihres Sounds geben. – Diese Mühe lohnt sich vermutlich nur selten, denn nur wenige Hörer werden die klangtechnischen Details beachten. Zudem ist zu bedenken, auf welchen Abspielgeräten eigentlich derartige kommerzielle Musik heutzutage gehört wird: das Autoradio, das Küchenradio, die High End-Stereoanlage, das Fernsehen, ein altes Mono-Kofferradio, der MP3-Player. Viele Spuren, die mit viel Bedacht produziert und (vor allem im Hintergrund) ins Klangbild gesetzt sind, gehen auf kleineren Geräten und bei geringerer Lautstärke regelrecht unter. Bestenfalls hört man noch, dass der Klang ›irgendwie voll‹ wirkt, ohne genau zu wissen warum. Aus solchen Gründen verzichtet heute niemand mehr auf den Einsatz von Dynamik-Kompressoren, die den Klang durch Reduktion von Pegelunterschieden noch massiver und präsenter machen, und auf das *mastering*, die End-Bearbeitung der Produktion.

7. Ein kleiner ›Abstecher‹ zur Kunstmusik

Nicht nur Komponisten des 20. (und 21.) Jahrhunderts wie Karlheinz Stockhausen komponieren den Raum: Bei näherem Hinsehen haben Komponisten sich auch in früheren Jahrhunderten stets mit den räumlichen Gegebenheiten der (*live*-)Aufführungen beschäftigen müssen, daraus allerdings unterschiedlich starke Konsequenzen gezogen.

Die Venezianer Andrea und Giovanni Gabrieli etwa rechnen bekanntermaßen in ihren mehrhörigen Werken mit einem bestimmten Raum (nämlich dem Markusdom mit seinen vier Emporen), und in zahlreichen Sinfonien Joseph Haydns ergeben sich schöne Klangwirkungen zwischen den ersten und zweiten Violinen, wenn sie außen vorne sitzen. Natürlich sind solche kleinen Dialoge, wie Haydn sie mitunter einbaut, auch möglich, wenn die Geigen direkt nebeneinander sitzen; aber der Effekt ist doch noch reizvoller, wenn der ›akustische Balk‹ sozusagen über die gesamte Breite des Bühnen-Raumes ›hin und her geworfen‹ wird.

HB 16: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 102, IV. Satz, Takte 183–198 und Takte 210–216, hier bei 2'45"–2'55" und 3'05"–3'10" in der Aufnahme mit Sándor Végh und der Camerata Academica, bei der leider die 1. und 2. Violinen nebeneinander links vorne sitzen, so dass der »Stereo-Effekt« verloren geht.

Ohne den Begriff zu kennen, komponiert Haydn hier für ein (Stereo-) Panorama, das sich im natürlichen Raum befindet und mit einem Hörer rechnet, der ungefähr in der Mitte sitzt, um die Musik klanglich ausgewogen hörend mit zu vollziehen. Weitere Beispiele – auch bei anderen Komponisten – ließen sich finden.

8. Überlegungen für den Unterricht

Soundvergleich als Methode: Für den Unterricht (besonders mit »Anfängern« ohne größere Vorbildung in diesem Bereich) empfiehlt es sich durchaus, ähnliche oder gar die gleichen Songs miteinander zu vergleichen, aus den klanglichen Unterschieden Rückschlüsse auf verschiedene Aspekte der Produktion zu ziehen und dadurch zu Erkenntnissen über den je spezifischen Sound einer Band, eines Solokünstlers oder eines Jahrzehnts zu gelangen. (Zum Glück wimmelt es in der Branche vor so genannten »Cover-Versionen«, die man für solche Zwecke heranziehen kann.) Mögliche Beispiele wären etwa:

- 1.) Arlo Guthrie, *City of New Orleans* im Vergleich mit:
Rudi Carell oder Creme 21, *Wann wird's mal wieder richtig Sommer?*
- 2.) Frank & Nancy Sinatra, *Somethin' Stupid* im Vergleich mit:
Robbie Williams & Nicole Kidmann, *Somethin' Stupid*
- 3.) The Bellamy Brothers, *Let Your Love Flow* im Vergleich mit:
Jürgen Drews, *Ein Bett im Kornfeld*
- 4.) ABBA-Songs im Original im Vergleich mit ABBA-Cover-Bands
(die stets schwächer produziert sind, zum Teil sogar sehr viel schwächer, als bei *Deux Blondes*.)

Derartige Vergleiche lohnen sich immer dann, wenn unterschiedliche Anspruchsniveaus bedient werden müssen. Das Durchhören von Stereo-Panoramen findet seine Tücken allerdings im (Technischen) Detail: Die zur Verfügung stehenden Abspielgeräte, vor allem aber die Lautsprecher, sind meist nicht von optimaler Qualität. Viele Produktionen können nur mit sehr guten Boxen, wie sie in Tonstudios oder beim Rundfunk zum Einsatz

kommen, wirklich gut durchgehört werden. Das Problem der Kontrollierbarkeit der Soundgestaltung (etwa für die Prüfung in einer Klausur) hängt einerseits mit diesem Faktor zusammen, andererseits aber auch damit, dass die Sound-Konstituenten einer Produktion praktisch niemals veröffentlicht werden. Hier liegt die größte Schwierigkeit und vielleicht die Erklärung dafür, dass Klausuren im Fach Hörerziehung sich immer noch (und aus formaljuristischen Gründen auch zu Recht) weitestgehend auf die gut überprüfbareren ›Primärkomponenten‹ beschränken. Dennoch: Das Klangbild, der Sound, ist integraler Bestandteil der Musik, ist aus ihr nicht wegzudenken, und muss berücksichtigt werden – zumal in einem Genre, das seine Leistungen hauptsächlich in diesem Bereich erbringt.

Trotzdem oder gerade deshalb möchte dieser kleine Beitrag ermutigen, den Bereich des Sounds, der Klanggestaltung, nicht außen vor zu lassen – selbst wenn man diesen Aspekt einmal nicht in einer Klausur abprüft – und das ›Durchhören‹ von Rock- und Pop-Produktionen trotz aller ungünstigen Umstände zu wagen. Auch wenn das Problemfeld nur kurz angetippt werden konnte und eigentlich ein hauptberuflicher Musikproduzent diesen Beitrag hätte verfassen müssen (solche Leute verraten aber, wie gesagt, nicht gerne ihre handwerklichen Tricks), mag es an dieser Stelle genügen, ›32 Jahre nach Rauhe‹ die Tür zur Soundanalyse erneut ein wenig aufgestoßen zu haben; betreten muss diesen ›Klang-Raum‹ ohnehin jeder Hörer selbst.

Literatur

- Aldridge, Alan (1971), *The Beatles Songbook*, München: dtv.
 Rauhe, Hermann (1974), *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation* (= MuG 13/14), Karlsruhe: Braun.

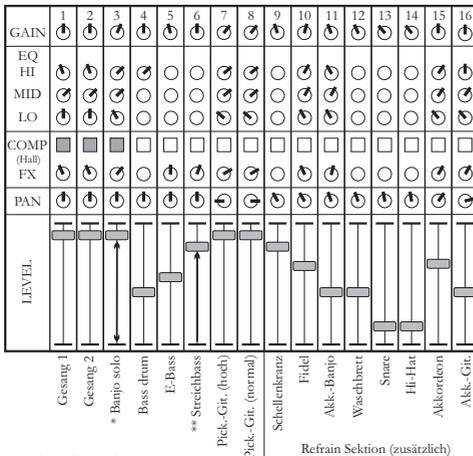
Hörbeispiele

- 1 The Beatles, *Yellow Submarine*, auf: 1. (27 #1 Singles = 1), EMI Records (LC 0299), EAN 7243 5 29325 2 8, Track 15.
- 2 Chicago, *If you leave me now*, auf: *Chicago, If you leave me now*, Euro Sound, FNM Nr. 3318, Track 8.
- 3 Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, auf: *Bob Dylan, Greatest Hits*, Columbia CB 701 (Sony Music, LC 0162), Nr. 460907 9, Track 1.
- 4 Herbert Grönemeyer, *Demo (Letzter Tag)*, auf: Herbert Grönemeyer, *Mensch*, EMI Electrola (LC 01387), EAN 7243 541621 2 1, Track 11 (= Bonus Track).
- 5 Brotherhood of Man, *Save your kisses for me*, auf: Brotherhood of Man, *Save your kisses for me* PYE 71066 (7" Single), oder auf CD: Disky, ASIN: B000071QIF.

- 6 Harpo, *Movie Star*, auf: *Ilja Richter präsentiert: Disco 74-75*, CD 2, Disky BX 855112, Track 11.
- 7 Reinhard Mey, *Ich wollte wie Orpheus singen*, auf: *Reinhard Mey, Alles was ich habe. Die 16 großen Chansons*, Intercord int 835.035 (LC 1109), EAN 7243 8 22114 26, Track 9.
- 8 Reinhard Mey, *Meine Freundin, meine Frau*, auf: *Reinhard Mey, immer weiter*, Intercord INT 860.267 (LC 1109), EAN 4006758 602677, Track 3.
- 9 The Beach Boys, *Fun, fun, fun*, auf: *The Beach Boys, California Girls*, Euro Sound, FNM, Nr. 3309, Track 3.
- 10 The Bellamy Brothers, *Let your love flow*, auf: *Millennium Party, CD 1: Party Power*, Exclusiv, Nr. 222 361, Track 3.
- 11 Reinhard Mey, *Das war ein guter Tag*, auf: *Reinhard Mey, Einbandsegler*, EMI Electrola (LC 00542), EAN 7243 5 26314 2 1, Track 12.
- 12 Rio Reiser, *König von Deutschland*, auf: *Lass die Sonne rein. Die sonnigsten deutschen Pop-Hits*, Sony Music Media (LC 2604), CBU 67511, Nr. 07-487917-10, Track 6.
- 13 John Kincade, *Dreams Are Ten A Penny*, auf: *Hits der 70er*, Planet Song Nr. 96071-1 (CD 1), EAN 7619943 960710, Track 14.
- 14 Steinwolke, *Zugvögel*, auf: *Da, Da, Da, das war die ... Neue Deutsche Welle, Nr.3*, Repertoire Records (LC 8065), REP 4500-WG, Track 4.
- 15 Reinhard Mey, *Ein Stück Musik von Hand gemacht*, auf: Reinhard Mey, *CD Alleingang*, Intercord (LC 1109) INT 860.208, EAN 7243 8 22257 2 0, Track 7.
- 16 Joseph Haydn, *Sinfonie Nr. 102, IV. Satz*, auf: *Haydn-Symphonien Hob. I/101-102*, Camerata Academica, Sándor Végh, Orfeo D'Or (LC 8175), Nr. C 469 971 B, Live-Mitschnitt von den Salzburger Festspielen 1994, Track 8.

Anhang

Abb. 1: Vorschlag für Mischpult-Einstellungen: Eingangssektion (vereinfachte Darstellung)



* nur Zwischenspiel

** wird am Ende der Strophe hoch gezogen

Abb. 2: Versuch einer Darstellung des hörbaren Stereo-Panoramas

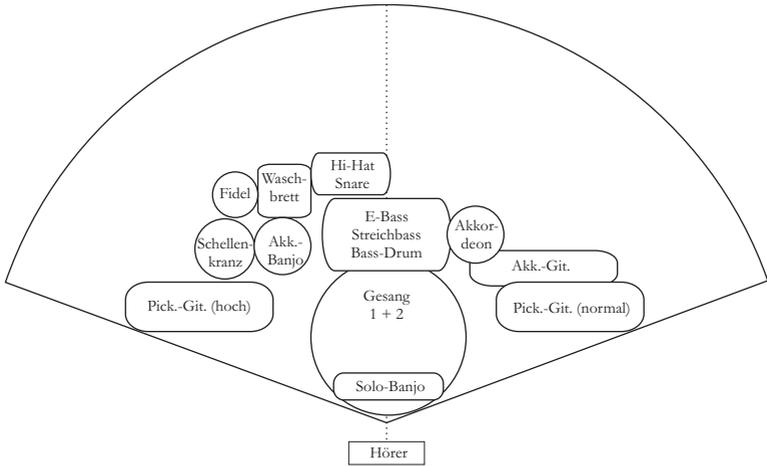
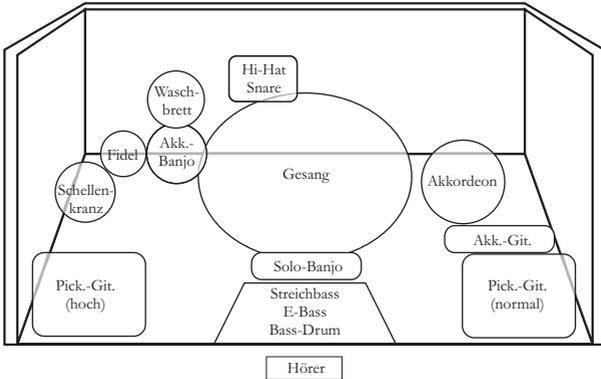


Abb. 3: Versuch einer Darstellung des hörbaren Raumes



Lutz Felbick

Das methodisch-didaktische Konzept des argentinischen Lehrbuchs »Análisis Auditivo de la Música« im Vergleich zu europäischen Höranalyse-Werken

Die in diesem Beitrag thematisierte Aufgabe, verschiedene Höranalyse-Konzepte miteinander zu vergleichen, sieht sich mit der Problematik konfrontiert, dass das an deutschen Musikhochschulen¹ gelehrt Fach Höranalyse in der Fachliteratur – abgesehen von einigen kleineren Beiträgen² – noch nicht Gegenstand einer umfassenden Untersuchung³ war. Obwohl dieser Überblick über wichtige Aspekte der Höranalyse auch in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann, wird der angestrebte Vergleich ohne einige Andeutungen⁴ zu den Dimensionen der komplexen Aufgabenstellung unverständlich bleiben.

Der Begriff Höranalyse ist eine relativ junge Wortschöpfung. Schon bei seiner Entstehung⁵ wird die diesem musikpädagogischen Lehrfach innewohnende Problematik deutlich: Auf der einen Seite wird die Notwendigkeit beschworen, das ungeliebte Nebenfach Gehörbildung im Rahmen einer umfassenden Hörerziehung durch das Hören von vollständigen Kompositionen/Improvisationen zu ergänzen. Auf der anderen Seite verzichtet Mackamul trotz dieses von ihm erkannten Bedarfs auf Ausführungen zur Methodik der Höranalyse. Offensichtlich sind die gesicherten Methoden der Gehörbildung einfacher darzustellen.

Der Psychoakustiker Zwicker hat die wissenschaftliche bzw. pädagogische Erschließung des Hörphänomens als kaum zu bewältigende Aufgabe

¹ Das Fach wird außerhalb Deutschlands meistens in modifizierter Form unterrichtet.

² Zeitschriftenartikel erschienen vor allem im Kontext der musikpädagogischen Diskussionen der 1970er Jahre (vgl. Hahn 2003).

³ Der Autor hat zu den Themenfeldern Gehörbildung/Hörerziehung eine umfangreiche Bibliographie mit ca. 3100 Titeln erstellt, die in Auszügen im Internet (www.felbick.de) veröffentlicht ist.

⁴ Die hiesigen zahlreichen Literaturhinweise sollen dem interessierten Leser weitere Zugangsmöglichkeiten aufzeigen.

⁵ Mackamul 1969, 8: »Neben das traditionelle Aufgabenfeld der Gehörbildung [...] ist ein neuer Lehrbereich getreten, der sich mit dem komplexen Hören musikalischer Werke und ihrer Teilkomponenten befasst. Für diesen Teilbereich wird der Terminus »Höranalyse« vorgeschlagen. Das vorliegende Buch beschäftigt sich ausschließlich mit der Gehörbildung.«

erkannt: »Das Studium des menschlichen Gehörs und seiner Eigenschaften [darf und soll] dazu dienen, sich im Wundern zu üben.«⁶ Weder kann ein akustisches Ereignis »exakt, objektiv und analysatorbezogen«⁷ dargestellt werden, noch kann der psychologische Vorgang umfassend erforscht werden, da immer ein »experimentelles Dilemma«⁸ auftritt. Da der Rezeptionsvorgang zu vieldimensional ist, erscheint es ratsam, sich gegenüber den Theorien zum musikalischen Hören⁹ oder gegenüber Konzepten, die die Thematik »pädagogisierend verkürzt«¹⁰ darstellen, skeptisch zu verhalten.

Wegen der Komplexität seiner Aufgabenstellung können die Defizite der vorliegenden Konzepte zu den Unterrichtsfächern Höranalyse/Hör-erziehung/Gehörbildung leicht nachgewiesen werden, denn die Quadratur des Kreises kann bei der Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Aspekte nicht gefunden werden. Daraus zu schließen, dass man sich mit dem Hörphänomen besser nicht beschäftigen sollte, sondern nur mit handfestem (Noten-) »Material« oder mit »konkreten Sachverhalten«, kann nicht die Konsequenz sein. Verständlicherweise haben viele Autoren nachvollziehbare Berührungsängste, sich diesem komplexen Zentralthema der Musik zu nähern. Allzu oft wird der gordische Knoten gelöst, indem die Fächer Höranalyse, Werkanalyse und/oder Formenlehre so miteinander verwoben werden, bis kaum noch zu erkennen ist, ob hier die visuelle oder die auditive Analyse¹¹ der Musik im Mittelpunkt steht. Die diesbezüglichen Aussagen der Höranalyse sind dann zwar sehr konkret, aber beziehen sich eher auf traditionelle Musiktheorien und weniger auf die in diesem Zusammenhang relevanten Wahrnehmungstheorien. Eine fundierte Einführung in die Höranalyse ohne konkreten Bezug auf gesicherte Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie¹² scheint demgegenüber fragwürdig.

⁶ Zwicker 1982, VIII.

⁷ Linder 1977, 80.

⁸ Ross 1983, 380.

⁹ Karst 1994, 45: »Die Geschichte des Ohrs ist eine Geschichte der Spekulation. Selbst dort, wo sie die Ergebnisse der vermeintlich exakten Wissenschaften präsentiert, zeigt sie den Charakter der Vermutung.«

¹⁰ Richter 1982, 254.

¹¹ Der Begriff »visuelle Analyse« erscheint bei Mackamul als Gegensatz zur Höranalyse. (Mackamul 1969, 12).

¹² Spitzer (2006) gibt eine Übersicht über wissenschaftliche Aspekte des musikalischen Hörens und Verstehens.

Redmann kommt zu folgender Einschätzung der gegenwärtigen Situation der Musikanalyse: »Spätestens seit den 1970er Jahren zeichnen sich klar erkennbare globale Tendenzen und Entwicklungsrichtungen in der musikanalytischen Forschung nicht mehr ab.«¹³ Zum Teil äußerst kontrovers geführte Diskussionen zur Werkanalyse bzw. Höranalyse finden vor allem dann statt, wenn nicht offen gelegt wird, welche Analyseziele verfolgt werden oder diese irrtümlich als Konsens vorausgesetzt werden. Redmann attestiert im Extremfall Standpunkte, die »in intellektueller Esoterik«¹⁴ befangen seien. Weiterhin merkt er kritisch an, dass kaum die »Bereitschaft zu kontroverser Diskurs und kooperativer Offenheit zwischen den verschiedenen methodischen Richtungen erkennbar wäre.«¹⁵

Die derzeitigen Fachdiskussionen zur Höranalyse kreisen vor allem um die Frage, in welcher Weise die visuelle und die auditive Analyse¹⁶, die sich zweifellos gegenseitig bereichern, aufeinander bezogen werden sollen. Zender betont den Unterscheid zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung: »Auge und Ohr erzählen verschiedene Geschichten über die Welt [...], [denn die] Ohrenkünste und die Augenkünste spiegeln jeweils nur einen Teil menschlicher Weltwahrnehmung.«¹⁷ Auch Kühn weist anschaulich nach: »Zwischen Leseanalyse und Höranalyse bestehen gravierende Unterschiede.«¹⁸ Deshalb scheint es sinnvoll, erst einmal die Spezifika jeder einzelnen Wahrnehmung herauszustellen, bevor man zu Synthese-Konzepten von hörender und sehender Wahrnehmung übergeht. Selbstverständlich definiert das Analyseziel die Methode: Will man auf schnellste Weise zu dem durch eng gefasste Lehrpläne definierten Ziel kommen,

¹³ Redmann 2002, 6.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Kolneder 1962, 57.

¹⁷ Zender 1991, 106; Den Gegensatz zwischen visueller und auditiver Weltwahrnehmung betont auch Schopenhauer mehrfach. Für ihn »lebt der denkende Geist mit dem Auge in ewigem Frieden, mit dem Ohr in ewigem Streit.« (Schopenhauer 1922, 174) »Aus der dem Hören ganz entgegengesetzten a k t i v e n Natur des Sehens [wird] begreiflich, warum es kein Analogon der Musik für das Auge geben kann.« (Ebd. 178) Diese Erkenntnisse stehen keinesfalls am Rande seines Werks, denn Schopenhauer folgt der Philosophie Platos: Die hörende Wahrnehmung von Musik (Akroasis) führt zum Zentrum der harmonikal gedachten »Weltseele, bzw. des »Willens« (vgl. auch Timaios, 34b–36e).

¹⁸ Kühn 1993, 10.

einen »bewussten und differenzierten Umgang mit Kompositionen aller Epochen«¹⁹ zu fördern, spielt es eine untergeordnete Rolle, ob man dies auf visuellem oder auditivem Wege erreicht. Wenn jedoch das pädagogische Ziel im Rahmen eines umfassenderen Bildungsbegriffs darin besteht, die herausgehobene Stellung der akustischen Kunst²⁰ gegenüber anderen Künsten und Wissenschaften²¹ – das Wunder des Hörphänomens selbst – zum »Lerngegenstand« zu machen, wird dies eine gesonderte Beschäftigung erfordern. Deshalb wird der Begriff Höranalyse²² in diesem Beitrag als Gegensatz zur »Leseanalyse« verstanden.

Das hörende Verstehen von Musik geschieht bei den meisten Hörern »nicht begrifflich, sondern immanent musikalisch«.²³ Die kognitive Musikpsychologie hat diese nicht-begriffliche »Repräsentation musikalischer Strukturen«²⁴ detailliert erforscht. Auch Cook hebt – neben der Analyse des Notentextes – die »*psychological approaches to analysis*«²⁵ hervor und nennt Leonard Meyer²⁶ als einen wichtigen Theoretiker, der diesen Ansatz der Gestaltpsychologie²⁷ weiter entwickelt hat. Grundlage dieses auch in der »*Generative Theory of Tonal Music*« (GTTM)²⁸ vertretenen Höranalyse-Konzeptes ist die Annahme, dass jede Wahrnehmung auf der Basis des »impliziten Wissens«²⁹ eine unbewusste Analyse des Wahrgenommenen beinhaltet. Die von Chomsky³⁰ schon 1955 entwickelte Methode widmete sich zunächst den Analysen von Audio-Vorlagen in sprachlicher Form. Diese wurde dann in der GTTM auf die akustische Kunst (»Musik«)

¹⁹ Kaiser 1999, 340.

²⁰ Dieser Begriff beinhaltet neben der Musik auch das Hörspiel und das gesprochene Wort.

²¹ Vgl. auch Schopenhauer 1818, 323f.; Heinrich Schütz hatte der *musica* als »Sonne« unter den *Artes Liberales* einen besonderen Platz eingeräumt. (Memorial an den sächsischen Kurfürsten vom 7.3.1641), vgl. Eggebrecht 1959, 13.

²² Der Autor des vorliegenden Aufsatzes setzt damit einen Kontrapunkt zur Formulierung »Die einfache Zuordnung von »Lesen« zu Werkanalyse und »Hören« zu Höranalyse allerdings ist schief.« (VI. Kongresses der GMTH – *call for papers*).

²³ Gruhn 1998, 237.

²⁴ Stoffer 1981.

²⁵ Cook 1987, 106.

²⁶ Meyer 1956.

²⁷ Wertheimer 1923, 301–350.

²⁸ Lerdahl/Jackendoff 1983; vgl. auch. Bradter 1998.

²⁹ Polany 1985.

³⁰ Chomsky 1955.

übertragen. In der Höranalyse werden diese zunächst unbewussten Analyse-Prozesse bewusst gemacht.

Es ergibt sich zwangsläufig, dass diese Methode eine »Höranalyse ohne Noten« erfordert, denn die »vage Gestalt«³¹ eines nur hörend erfassten Klangbeispiels, das die Kapazität des Kurzzeitgedächtnisses³² überschreitet, kann auch von hochbegabten Experten³³ nicht in vollständiger Partitur wiedergegeben werden. Deshalb lässt sich – sofern man nicht die Methode der nachimprovisierenden Klangskizze³⁴ anwendet – die Entwicklung einer zweiten Symbolsprache jenseits der Notenschrift nicht vermeiden. In den vergangenen Jahrzehnten wurde nach unterschiedlichsten Methoden graphischer oder sprachlicher Darstellung gesucht. Graphische Visualisierungen haben den Vorteil, strukturell übersichtlich zu sein, allerdings sind nicht alle Wahrnehmungen struktureller Natur, bzw. lassen sich nicht alle Analyseergebnisse auf diese Weise zum Ausdruck bringen. Matz³⁵ fragt zu Recht, ob die Verwendung des traditionellen Begriffsapparates bei der Beschreibung des Hörerlebnisses³⁶ – insbesondere auch von Neuer Musik – Sinn macht. Folglich besteht das Problem der Fach-Höranalyse nicht zuletzt darin, dass für die Beschreibung des musikalischen Hörens von umfangreicheren Audio-Vorlagen – in Analogie zur Notenschrift – keine allgemein anerkannte Symbolsprache existiert.

³¹ Borris 1956a, 265.

³² Vgl. Spitzer 2006, 115–139. Spitzer fasst in seinem Buch eine Fülle von Forschungsergebnissen der Neurobiologie, Psychologie und verwandten Disziplinen zum »Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk« zusammen.

³³ Bei den häufiger zitierten Ausnahmen (z.B. Mozarts »Höranalyse« von *Allegris Miserere*) wäre kritisch zu fragen, ob angeblich perfekte Niederschriften den heutigen philologischen Kriterien entsprechen oder nur die wesentlichen Kompositionsabläufe skizzierend wiedergegeben haben. Solche Phänomene könnten auch auf der Erfassung überschaubarer Satzmodelle (*chunks*) basieren. »Der Experte selbst wäre [...] durch gänzlich adäquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt [...]« (Adorno 1962, 17f.) Ein wissenschaftlicher Beweis zur Existenz solcher Höranalyseexperten liegt nicht vor.

³⁴ Matz 1999, 333; Kaiser 1998, 128 bzw. andere nonverbale Möglichkeiten der Nachahmung durch Gestik und Bewegung.

³⁵ Matz 1999, 333.

³⁶ Vgl. auch Richter 1982, 262.

Großbritannien: Bowman, Terry

Bowmans *Dictionary of Music in Sound* (2002) ist im weitesten Sinne als ein Höranalyse-Konzept³⁷ zu bezeichnen. Er ordnet die vorgefertigten Notentext-Analysen den jeweiligen Klangbeispielen zu. Die auf drei CDs enthaltenen 274 Ausschnitte aus Originalaufnahmen umfassen in ihrer Vielfalt ein klassisches Repertoire von mittelalterlicher Einstimmigkeit bis zur Neuen Musik. Außerdem wurden eigens angefertigte Klangbeispiele aufgenommen, die einzelne Aspekte in der Analyse besonders hervorheben. Sämtliche in den Analysen benutzten Begriffe sind in einem gesonderten Band lexikalisch und systematisch erläutert. Die hier erscheinenden zahlreichen Querverweise ermöglichen in einer multimedialen Verzahnung zwischen Lexikon, Notenteil und Klangbeispielen vielfältige Nutzungen. Hilfreich sind auch die Zuordnungen von Zeitangaben der CDs zu bestimmten Takten des Notentextes.

Nach der Motiv-, Form- und Kadenzanalyse des Chorals *In dulci jubilo* BWV 368 werden beispielsweise im Noten- bzw. Klangbeispiel A91 verschiedene Kadenzierungen (plagale Kadenz, Ganzschluss, *Mi*-Kadenz und Trugschluss) gezeigt, die in dem eigens hierzu erstellten Klangbeispiel hörend erlebt werden können. In A92 erscheint isoliert eine Orgelfassung des zweistimmigen Kanons zum Choral und nachfolgend in A93 ein zweistimmiger Kanon zum Kontrapunkt. Im folgenden Beispiel A94 fügen sich diese polyphonen Elemente dann zur Choralbearbeitung mit doppeltem Kanon (BWV 608) zusammen. Die Hinweise auf die Fachbegriffe *Dux/Comes* und die Orgelregister Flöten und Zungen ergänzen das in seiner Systematik überzeugende Konzept.

Zusammen mit Terry hat Bowman das Lehrbuch *Aural Matters* (1993) verfasst. Hierin werden Höranalyse und Gehörbildung didaktisch voneinander getrennt und jeweils in einem Teil des Lehrbuchs behandelt. Die auf zwei CDs enthaltenen 144 Klangbeispiele setzen hinsichtlich ihrer stilistischen Vielfalt einen neuen Maßstab und erweitern das in Originalaufnahmen präsentierte klassische Repertoire durch Aufgabenstellungen zu Folklore, Pop-Musik, Jazz und ›Weltmusik‹. Auch konventionelle 1–4stimmige Diktate, Übungen zur Intonation

³⁷ Hier ist Höranalyse allerdings wie auch bei einigen anderen Autoren mit Leseanalyse verknüpft.

und zum Fehlerhören wurden (leider nur) in Form von elektronischen Klangbeispielen integriert. Die Aufgabenstellungen zur Höranalyse sind von einer großen Vielfalt und verfolgen die für das jeweilige Klangbeispiel sinnvollen Zielsetzungen.

Frankreich: Jollet, Labrousse

Es liegt in der Natur des französischen Unterrichtssystems, dass isolierte Höranalyse-Konzepte³⁸ nicht existieren. Trotzdem ist es bemerkenswert, dass die französischen Autoren Jollet und Labrousse Multimedia-Lehrkonzepte zur Ausbildung des Hörens anbieten und darin durch Höranalyseaufgaben das traditionelle französische Konzept der vormals eher schematisch angelegten Unterrichtsfächer *Solfège* bzw. *Formation Musicale* erweitern. Die Höraufgaben der vielbändigen Lehrgänge dieser Autoren bieten eine umfassende werkbezogene musikalische Grundausbildung jenseits der in Deutschland üblichen Aufgliederung in Einzelfächer.

Jollet stellt in seinem Unterrichtswerk *Lire-Entendre-Analyser* (1985/1991) die Höranalyse-Aufgaben den Übungen zum Musikediktat voran. Sein Konzept folgt damit dem induktiven Weg vom Globalen zum Detail. Ein Kapitel seines 6. Bandes zum *Quatuor pour la fin du Temps* von Olivier Messiaen beginnt beispielsweise bei der *Première Audition* mit Fragen zur Instrumentierung, zu charakteristischen Rhythmen und zur formalen Gliederung. Nach einer theoretischen Einführung in typische rhythmische und tonale Prinzipien Messiaens folgen bei der *Deuxième Audition* entsprechende Diktataufgaben und Prima-Vista-Singübungen. Das Erkennen von Fehlern auf der mitgelieferten CD und die auf die Partitur bezogenen Analyseaufgaben zu den Modi ergänzen das Multimedia-Konzept.

In den Multimedia-Lehrwerken *Cours de Formation Musica* (1994) von Labrousse sind Aspekte der Höranalyse und der Gehörbildung je nach Werksituation unterschiedlich verknüpft. Sie fragt bei einigen Klangbeispielen nach der Reihenfolge des Erscheinens einzelner Instrumente, nach der Textur, der formalen Gliederung, der Tempobezeichnung, der Taktart, der Artikulation, der Dynamik und empfiehlt eigene Improvisations- und Kompositionsaufgaben. Bei andern Werken³⁹ stellt sie Aufgaben zum

³⁸ Eine Ausnahme bildet Georges Guillard, *Manuel pratique d'analyse auditive*, Paris 1982.

³⁹ Labrousse 1994, z.B. R. Schumann, *Mignon Nur wer die Sehnsucht kennt* in 6e Vol, 14–20.

Memorieren, zum Musikdiktat und zum Fehlerhören. Zusätzlich bietet sie werkbezogene Übungen zum Singen einzelner melodischer und harmonischer Passagen, zum Partiturlernen, zu den Kadenzen, zur Formanalyse und zur Transposition einzelner Abschnitte. Die Bände enthalten auch Informationen zu den jeweiligen Komponisten, Werken und den jeweils relevanten musiktheoretischen Begriffen.

Deutschland: Borris, Färber, Kaiser, Fladt

Die entscheidenden Impulse zur Erweiterung der traditionellen Gehörbildung⁴⁰ zur Höranalyse gab Siegfried Borris⁴¹ im Jahre 1956 und bezog dieses Konzept später auch auf die Neue Musik.⁴² Für ihn beginnt eine umfassende Hörerziehung mit einer ganzheitlichen Analyse des Gehörten, erst dann folgt die Detailarbeit⁴³ der klassischen Gehörbildung. Obwohl

⁴⁰ Schon im Jahre 1930 entwickelte Marie-Therese Schmücker den Gedanken, »Musikdiktat [...] und Musik nicht voneinander zu trennen«, sondern eine »Ergänzung des Gehörbildungsmaterials aus der reinen Musik anzustreben. Dabei integrierte sie sogar Schallplatte und neue Musik in ihr innovatives Konzept. »So wird die Gehörbildung in den lebendigen Fluß der Musik mit einbezogen und tritt aus ihrer Isolierung heraus. [...] Das aufzuschreibende Musikdiktat wäre also an dieser Stelle durch reines Hören und Analysieren romantischer Harmonik zu ergänzen und eine Festigung des Stilgefühls vor allem dem Musikgeschichtslehrer ans Herz zu legen. Neuerdings kann auch die Schallplatte wichtige Helferdienste leisten. [...] immer aber ist das Diktat durch Wiedergabe des Ganzen zu ergänzen. Selbstverständlich darf in einem Diktatbuch, das eine überzeitliche Ordnung des Stoffes erstrebt, die moderne Musik nicht fehlen. Ihre Einbeziehung ist nicht so unmöglich wie dies auf den ersten Blick erscheinen mag [...] Man gebe z.B. eine Melodie von Schönberg [...]« (Schmücker 1930, 2f).

⁴¹ Borris 1956a, 265: »Wir bekennen uns damit nachdrücklich zu einem induktiven Weg in der Gehörbildung. An ihrem Anfang steht nicht das sonst übliche syntaktische Detail, sondern genau wie bei jedem ungeschulten Hörvorgang die vage, aber in sich geschlossene musikalische Gestalt.« [...] »Will man im Musikunterricht die Erfahrungen verwerten, die aus der Ganzheitslehre heute schon auf vielen Gebieten der Pädagogik gewonnen worden sind, so müßte man sich zu einem neuen Lehrweg in der Hörerziehung entschließen. Sein Aufbau würde sich von den bisherigen Methoden dadurch unterscheiden, dass am Anfang nicht mehr das musikalische Alphabet (der Ton, das Intervall usw.) steht und exerziert wird und nicht mehr aus Symptomen und Detail-Urteilen durch Kombination und Synthese erst allmählich »musikalische« Gebilde als Höraufgaben für den Schüler herangezogen werden.«

⁴² Borris 1977, 27f.: »Alle bisher genannten Symptome wirken beim Hören als »Klangeindruck« zusammen und bestimmen das Auffassen eines Klangbildes. Wollen wir im Folgenden an einigen historisch entwickelten Klangmodellen der Neuen Musik das Typische ihrer Verhaltensweisen ins Bewußtsein bringen, so werden wir jeweils bestimmte Fragen an sie stellen müssen in Bezug auf 1. ihre tonale Ordnung, 2. ihren rhythmischen und metrischen Gestus, 3. ihre spezifische Satzstruktur, 4. ihre Beziehung zu vertrauten historischen Modellen.«

⁴³ Borris 1956b, 272.

der Begriff Höranalyse noch nicht erscheint, werden deren grundsätzliche Methoden schon formuliert:

Der Weg führt also von der vagen Gestalt allmählich zur konkreten Form und erst zuletzt zum syntaktischen Detail. [...] Die fünf Schritte sind: 1. Bewusst machen der Gliederung (Form); 2. Erfassen des Melos (Gestalt); 3. Motivatik – Gestik – Impuls; 4. Der Zentralton des musikalischen Geschehens [...]; 5. Die Abstraktion von Skalen und Funktionen.⁴⁴

Die Diplomarbeit von Färber⁴⁵ ist eine weitere wichtige deutschsprachige Arbeit. Höranalyse wird u. a. als »angewandte Kompositionsgeschichte«⁴⁶ bzw. angewandte Musiktheorie und Formenlehre betrachtet. In ihrer Methodik sind diese theoretischen Fächer und der Bezug zu den Notenbeispielen unverzichtbare Voraussetzung für dieses Konzept von Höranalyse. Trotz dieser speziellen methodischen Ausrichtung ist die Arbeit von Färber mit ihren systematisch geordneten 114 Klangbeispielen der beigefügten CD eine in manchen Aspekten auch hörpsychologisch überzeugende Arbeit.

Der Begriff Höranalyse erscheint im Untertitel des Standardwerkes *Gehörbildung* von Kaiser neben den Begriffen Satzlehre und Improvisation. Kaiser kündigt in seiner Einleitung an, das entsprechende Kapitel (S. 212f.) sei ein »Einstieg in die Höranalyse«⁴⁷. Die von ihm dargestellte Methode, Höranalyse im Kontext der Instrumentierung betrachten, ist allerdings abhängig davon, dass die Klangbeispiele Instrumentierungswechsel beinhalten. Für die Höranalyse von Musik für ein Solo-Instrument eignet sich diese Methode⁴⁸ nicht.

Die im zweiten Band von Fladt vorgestellte Methode ist nur anwendbar auf Werke, die den »traditionellen Kategorien der Syntax- und Formenlehre«⁴⁹ entsprechen. Fladt schreibt: »Wir möchten zu »Erlebnishören von formalen Zusammenhängen anregen.«⁵⁰ Später konkretisiert er: »Es soll auch sinnlich erfahrbar werden, daß »Form« sehr viel mehr ist als eine

⁴⁴ Borris 1956a, 266.

⁴⁵ Färber 2002.

⁴⁶ Ebd., 147.

⁴⁷ Kaiser 1998, XVI.

⁴⁸ Als eine allgemeine Einführung in das Fach wird als Alternative in diesem Beitrag die Methode Aguilar's vorgestellt, die das Fach unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet.

⁴⁹ Kaiser 1998, XVI.

⁵⁰ Ebd., 408.

Sammlung von abstrakten Schemata.«⁵¹ Es geht bei ihm offensichtlich primär nicht um Höranalyse im Sinne einer ersten unmittelbaren Begegnung mit dem Klangbeispiel, sondern um eine Ergänzung des traditionellen Faches Formenlehre durch hörend erlebte Formenlehre (»Erlebnishören«).⁵²

Argentinien/Spanien: Aguilar

Allen oben genannten Konzepten ist gemeinsam, dass sie sich im Wesentlichen auf den Zusammenhang zwischen Musikhören und Notenmaterial konzentrieren. Bezugspunkt im Text ist in der Regel das Musikwerk in seiner visuellen Erscheinungsform. Die ursprüngliche Intention der ganzheitlichen Hörerziehung (vgl. Borris) bzw. der Höranalyse, musikpsychologische Aspekte der Musikwahrnehmung oder Methoden zum hörenden Analysieren der verschiedensten Audio-Vorlagen bereit zu stellen, wird nur am Rande behandelt.

Im Vergleich dazu soll ein andersartiges Höranalyse-Konzept vorgestellt werden, welches dem musikpsychologischen Ansatz der GTM nahe steht und sich auf deren unumstrittene Aspekte konzentriert. Die argentinische Musiktheoretikerin Aguilar⁵³ beruft sich in ihrer Arbeit *Análisis Auditivo de la Musica* nicht nur mehrfach auf Lerdahl/Jackendoff⁵⁴, sondern auf eine Vielzahl ähnlicher Theoretiker wie z.B. Meyer⁵⁵. Sie setzt

⁵¹ Kaiser 1998, 415.

⁵² Deshalb ist es auch folgerichtig, dass z.B. »Erlebnishören« einer außereuropäischen Musik, das sehr wohl ein »Hörerlebnis« sein kann, bei Fladt »nicht gemeint« (Kaiser 1998, 414) ist. Rainer Wehinger hat gezeigt, auf welche Weise Höranalyse auch jenseits der traditionellen Kategorien möglich ist. Seine »Hörpartitur« stellt das analysierte Audiomaterial graphisch dar und trägt damit zum Verstehen der nur als Tonband vorliegenden elektronischen Komposition bei (Wehinger 1970). Das Goethezitat »Es hört doch jeder nur, was er versteht« ist also nicht nur im Sinne von begrifflichem Verstehen zu deuten. Zwar kann man Fladt zustimmen, dass die erste Unmittelbarkeit und das Staunen des Hörerlebnisses nicht der einzig mögliche und umfassende Zugang zur Musik sind, aber bevor ein Stadium der vertiefenden Rezeption erarbeitet wird, sollte erst einmal die elementare Zugangsweise reflektiert werden. Im Titel seines Beitrags vermeidet Fladt den Begriff »Höranalyse« und verwendet den neutraleren Begriff »Formbildung«. Es bleibt unklar, warum »Formbildung« konsequenterweise nicht auch als Untertitel des Lehrbuches verwendet wird.

⁵³ Aguilar 1999.

⁵⁴ Lerdahl/Jackendoff 1983.

⁵⁵ Meyer 1956.

eine von Temperly⁵⁶ erhobene Forderung um, dass sich ein Höranalyse-Konzept im Rahmen der Deskriptiven Musiktheorie nicht primär auf Notenmaterial, sondern auf Audiomaterial beziehen sollte. Deshalb konzentriert sie sich auf gut nachvollziehbare Struktursymbole und verzichtet fast vollständig auf Notendarstellungen. Das Konzept Aguilar wurde in einer hochschulpädagogischen Tätigkeit der Jahre 1988–1997 mit einem Assistententeam von neun Mitarbeitern entwickelt. In dieser Zeit wurden ca. 1200 Studierende der Universität Buenos Aires unterrichtet. In einer jährlichen Arbeitsphase von 14 Wochen gab es die wöchentlichen Unterrichtsangebote »Theorieklasse / 120 Min.« (fakultativ) und »Praktische Übungen mit studentischen Hilfskräften / 120 Min.« (obligatorisch). Die Evaluation bestand aus Zwischenprüfung, Gruppenarbeit, Referat und Abschlussexamen. Die offene Analysemethodik beruhte auf Transparenz und wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit. Die Anwendbarkeit war mit unterschiedlichsten Audio-Vorlagen möglich. Zu sämtlichen 94 Klangbeispielen liegen Höranalysen mit einer stilistischen Vielfalt von Gregorianik bis zur Neuen Musik und Jazz/Pop/Folklore vor. Weitere 160 Analysen zu anderen Werken der klassischen Musikkultur wurden mit dieser Methode erstellt. In die Arbeit wurden auch studentische Kommentare zu den unterschiedlichsten Aspekten der Wahrnehmung aufgenommen. Veröffentlicht wurde ein Extrakt⁵⁷ eines 531-seitigen Forschungs- und Lehrberichtes zur »Einführung in die Musiksprache«. In einer zweiten Auflage erschien diese Veröffentlichung in leicht abgewandelter Form in Spanien unter einem anderen Titel.⁵⁸

Das Buch Aguilar stellt ein in didaktisch-methodischer Hinsicht wohl durchdachtes Lehrkonzept dar: Die sieben Parameterebenen 1. Syntax, 2. Rhythmus-Metrik, 3. Thematik-Motivik, 4. formale Funktion, 5. Systeme der Tonhöhenrelationen, 6. Textur und 7. Instrumentierung werden jeweils systematisch nach dem Schema a) Theorie, b) Didaktik, c) Praxis und d) Kriterien für die Auswahl des musikalischen Materials eingeführt. Weitere Kapitel erläutern die Unterrichtserfahrungen. Selbstverständlich

⁵⁶ Temperly 2001, bzw. Neuwirth 2005 (Internetausgabe ohne Seitenangabe): »Deskriptive Musiktheorie befasst sich mit (bevorzugt unbewußten) musikbezogenen Verarbeitungsvorgängen von Hörern, die eben keine musiktheoretische Ausbildung absolviert haben.«

⁵⁷ Aguilar 1999.

⁵⁸ Aguilar 2002.

ist sich die Autorin bewusst, dass sie bei der Verwendung ihres einheitlichen Analyseformulars⁵⁹ immer wieder mit musikalischen Situationen konfrontiert ist, die sich schematischen Darstellungen⁶⁰ entziehen. So werden in diesem Formular mit seinen graphischen Analysen Eckpunkte vorgeschlagen, die nicht statisch zu verstehen sind und Modifikationen bzw. Ergänzungen ausdrücklich vorsehen. Die nach einer Einführung in die musikpsychologischen Grundlagen erscheinenden sieben Parameterebenen sollen hier kurz erläutert werden:

1. »*Sintaxis*«: Im Zentrum der Analyse steht zunächst das Erfassen der zeitlichen Segmentierung. Aguilar nennt die kleinste Gestalt⁶¹ »Teil einer Phrase« (Motiv) und fasst diese hierarchisch aufsteigend zu Phrasen, Sätzen und Sektionen zusammen. Die formale Gliederung der Musik in kleine Einheiten, die sich wiederum zu größeren zusammenfassen lassen, entspricht ihrer graphischen Darstellung in untergeordnete kleine und übergeordnete größere Bögen. Durch mehrfaches Hören wird zunächst eine Zeitleiste auf der Basis dieser kleinsten Gestalten geschaffen, vergleichbar dem Protokoll einer Rede, deren einzelne Phrasenteile nicht durch Buchstaben, sondern quasi stenographisch durch kleine Bögen dargestellt werden. Methodisch können die Klangbeispiele sowohl nach dem Prinzip vom »Kleinen zum Großen« als auch vom »Großen zum Kleinen« erarbeitet werden. Da die chronometrische Zeitmessung untypisch für eine Hörsituation ist, scheint die Darstellung der psychologischen Zeitempfindung adäquat. Die Segmente der »Klangrede« sind auf der gestaltpsychologisch definierten Zeitleiste auf verschiedenen Rasterebenen dargestellt. Alle weiteren im Analyseformular einzutragenden Beobachtungen oder Analyseergebnisse zum Partiturverlauf werden senkrecht unter oder über dieser Zeitleiste eingetragen. In einigen Beispielen wird auch die Zählung der Takte ergänzt, sie ist aber nicht notwendiger Bestandteil der Methode. Der Verzicht auf Taktzählung ermöglicht die Darstellung eines Strukturplans

⁵⁹ Vgl. auch die Begriffe Hörprotokoll/Hörpartitur/Hörskizze oder die jeweils nur einen Parameter isoliert darstellenden Diagramme zu Form, Lautstärke, Klangräumen oder Instrumentierung.

⁶⁰ Das betrifft beispielsweise auch Parameter, deren Prägnanz möglicherweise nur vage ausgeprägt ist, deren Prägnanz sich im Zeitverlauf verändert oder Parameter, die innerhalb der Audiovorlage nicht relevant sind.

⁶¹ Das Hören »segmentiert den Strom des Input und fasst die Produkte der Segmentierung zu Gruppen [bzw. Motiven] zusammen« (Spitzer 2006, 129).

von Klangbeispielen ohne Pulsierung, wie dies beispielsweise in Neuer Musik, der Akustischen Kunst, in Elektronischer Musik oder sonstigen Zeitkünsten vorliegen kann.

2. »*Ritmo*«: Die Analyse sämtlicher Rhythmen und der exakten metrischen Verhältnisse kann in einer Höranalyse, die sich nur der vagen Gestalt widmet, naturgemäß nur sehr pauschal angezeigt werden und ist im Formular als »*Ritmo*« gekennzeichnet. Auch die metrischen Verhältnisse der Taktgestaltung erscheinen in dieser Kategorie. Vorbereitende Übungen stellen jeweils prägnante Muster vor: regelmäßige Pulsierungen mit Schwerpunktbildungen auf unterschiedlichen Ebenen. Die Lernenden unterscheiden Haupt- und Nebenbetonungen und benennen die Zahl der jeweiligen Impulse.

3. »*Motivos*«/»*Temas*«: Ausführlicher ist dann wieder die nachfolgende Darstellung der Motivkontur. Da auf Notenlinien bewusst verzichtet wurde, deuten die Notenköpfe den melodischen Tonhöhenverlauf nur approximativ an. Die »*Motivos*« enthalten auch einen Hinweis auf die metrische Gestaltung des Motivs in schwere und leichtere Positionen. Hier werden Symbole der antiken Verslehre benutzt: Waagerechter Strich »_« für schweres Element und »U« für leichteres Element. Die formale Anordnung der motivischen Elemente wird unter »*Temas*« angegeben. Eine – oft problematische – Abgrenzung zwischen Motiv und Thema erfolgt nicht.

4. »*Funciones Formales*«: Bei der Einstufung in formale Kategorien beschränkt sich Aguilar zunächst – sofern diese Formelemente nachweisbar sind – auf die Grundbegriffe Einleitungsgestaltung, Exposition, Durchführung, Überleitung, Reprise und Schlussgestaltung. Sie verwendet den Begriff »Exposition« für das erste Erscheinen eines thematischen Elementes, sofern es nicht der Einleitungsgestaltung zugeordnet werden muss. Thema in diesem Sinne kann beispielsweise in einer Klangfarbenmusik auch eine charakteristische Klangfarbe sein. Sofern eine Variation dieses Grundelementes erscheint, wäre dies im Sinne dieser Terminologie eine »Durchführung«.

5. »*Centro tonal*«: Auch die sich anschließenden Aussagen über die Tonalität können in einer Höranalyse, die sich nur der vagen Gestalt widmet, naturgemäß nicht so detailliert angegeben werden wie in einer vollständi-

gen harmonischen Analyse. Denkbar wären hier aber auch differenziertere Angaben von verschiedensten Tonhöhenbeziehungen bis hin zu Aussagen zur Intonation.

6. »*Texturas*«: Für die Textur werden einfache Symbole erlernt: Einstimmigkeit – waagerechter Strich; Homophonie – senkrechter Strich; Polyphonie – zwei waagerechte Striche übereinander. Kombinationen z.B. von Einstimmigkeit mit homophoner Begleitung werden als waagerechter Strich und senkrechter Strich dargestellt.

7. »*Instrumentos*«: Basierend auf der zeitlichen Gliederung der Audiovorlage erfolgt die parallel dazu zu lesende Instrumentierung, die durch waagerechte Striche partiturartig als Instrumentierungsskizze angegeben wird. Weitere Angaben zur allgemeinen Klanggestaltung (Artikulation, Dynamik etc.) sind hier möglich.

8. »*Observaciones*«: Es besteht die Möglichkeit, weitere Beobachtungen, die sich nicht in den sieben Parameterebenen darstellen lassen, in das Formular oder in eine Anlage einzutragen, wie z.B. Angaben zur Stilistik, zur Gattung, zu emotionalen Assoziationen ...

Im zweiten Teil dieses Buches werden weitere Anwendungsbereiche⁶² dieser Methode jenseits des universitären Unterrichtens vorgestellt: Primarstufe, Sekundarstufe, Konservatorium, -Klassik bzw. -Pop/Jazz, Lehrerausbildung und audio-visuelle Produktion.

Die Arbeit Aguilers stellt hinsichtlich der Methodik, Didaktik und der systematisch ausgewerteten studentischen Kommentare eine anspruchsvolle wissenschaftlich angelegte Dissertation zur Höranalyse dar. Da sie ein Höranalyse-Konzept verfolgt, welches das Audiomaterial unabhängig von seiner visuellen Erscheinungsform analysiert, kann sie auch Musikproduktionen integrieren, die nicht in traditionell-schriftlicher Form vorliegen, oder die keinem konventionellen Formablauf entsprechen (z.B. Freie Fantasien / Improvisationen). In ihrer pädagogischen Anwendung bietet sie – mit spürbarem Respekt vor der Komplexität der Aufgabenstellung – praktische Anwendungsmöglichkeiten für Höranalysen inkl. Neuer Musik, die für unterschiedlichste Zielgruppen modifizierbar sind.

⁶² In einem weiteren Buch (*Folklore para armar*; Buenos Aires 2003) stellt Aguilar auch Möglichkeiten eines improvisatorisch-kompositorischen Umgangs mit ihrem Höranalyse-Konzept vor. Da sie den Gestaltcharakter der Musik respektiert, ist diese Umkehrung möglich.

Abb. 1: Beispiel eines Analyseformulars (Giuseppe Verdi: La Traviata) aus: Aguilar 2002, 139.

APRENDER A ESCUCHAR. ANÁLISIS AUDITIVO DE LA MÚSICA										
OBRA LA TRAVIATA					Música de María del Carmen Aguilar					
FRAGMENTO CORO DE LOS TOREROS					AUTOR GIUSEPPE VERDI					
INTERPRETE					ALUMNO					
FECHA					FECHA					
FUNCIONES FORMALES		INTR.	EXPOSICIÓN	TR.	EXPOSICIÓN	ELABOR.	TR.	ELABOR.	TR.	CONCLUSIÓN
		A	B	C	B (D)	C	B	C	B	C
TEMAS		cab.								
MOTIVOS										
SINTAXIS										
secciones										
oraciones										
miembros de frase										
frases										
cant. de compases										
RITMO		Compás de 2 tiempos, subdivisión ternaria Libre Compás de 3 tiempos, subdivisión binaria Libre								
CENTRO TONAL		Tiene (menor) (mayor) (menor) (mayor) (menor)								
TEXTURAS										
INSTRUMENTOS										
Coro masculino										
Coro femenino										
Solista masculino										
Orquesta										
Percusión		tambor grave panderoleta tambor grave								
OBSERVACIONES										

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Aguiar, María del Carmen (1999), *Análisis Auditivo de la Música*, Buenos Aires.
 — (2002), *Aprender a escuchar música*, Madrid: Machado 2003.
- Bratner, Cornelius (1998), *Die generative Theorie der tonalen Musik: Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lebrdahl und R. Jackendoff*, (= *Beiträge zur Musikpsychologie*), Münster: Lit.
- Borris, Siegfried (1956a), »Ganzheitliche Hör-Erziehung«, in: *Musik im Unterricht* 27 H. 9.
 — (1956b), »Methodischer Aufbau einer ganzheitlichen Hör-Erziehung«, in: *Musik im Unterricht* 27 H. 9.
 — (1977), »Klangbilder und Hörmodelle der Neuen Musik«, in: Dopheide, Bernhard (Hg.) (1977), *Hörerziehung* (= *Wege der Forschung* 459) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Bowman, David (2002), *Dictionary of Music in Sound*, London: Rhinegold.
 — /Paul Terry (1993), *Aural matters. A student's guide to aural perception at Advanced Level*, Mainz/London: Schott.
- Chomsky, Noam (1955), *Logical Structure of Linguistic Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to musical analysis*, London: Dent.
- Färber, Sylvia (2001), unveröffentlicht: *Höranalyse-Methoden-Materialien-Beispiele*, Diplomarbeit, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1959), *Heinrich Schütz Musicus Poeticus*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Gruhn, Wilfried (1994), »Hörerziehung«, in: Helms, Siegmund/Reinhard Schneider/Rudolf Weber (Hg.), *Neues Lexikon der Musikpädagogik*, Kassel: Bosse, 109.
 — (1998), *Der Musikverstand*, 2. Aufl. Hildesheim u. a.: Olms.
- Hahn, Christiane (2003), *Notieren von Musik im Unterricht – didaktische und methodische Aspekte*, Internet: www.mumath.de/musik/download/notation/Notation.pdf (20.03.2014).
- Jollet, Jean-Clément (1985–1991), *Lire-Entendre-Analyser*, Volume 1–5, Paris: Billaudot.
 — (1990–1995), *Dictées musicales*, Volume 1–6, Paris: Billaudot.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gebörbildung - Satzlehre - Improvisation - Höranalyse*, Kassel: Bärenreiter.
 — (1999), »Es hört doch nur jeder was er versteht« – Gedanken zum Thema Musiktheorie und Hörerziehung«, in: *Musiktheorie* 14 H. 4, Laaber: Laaber, 339f.
- Karst, Karl (1994), »Geschichte des Ohrs. Eine Chronologie«, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) (1994), *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. (= *Forum*, Bd. 2), Göttingen: Steidl.
- Kühn, Clemens (1993), *Analyse lernen*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kolneder, Walter (1962), »Visuelle und auditive Analyse«, in: Institut für Neue Musik und Musikerziehung (Hg.) (1962), *Der Wandel des musikalischen Hörens*, (= *Kongressbericht Darmstadt 1961* Bd. 3) Berlin: Merseburger.

- Labrousse, Marguerite (1993–1996), *Cours de Formation Musical* Vol. 1–5, Paris: Lemoine.
- Lerdahl, Fred/Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press.
- Lindner, Gerhard (1977), *Hören und Verstehen*, Berlin: Akademie.
- Mackamul, Roland (1969), *Lehrbuch der Gehörbildung*, 2 Bde., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Matz, Irene (1999), »Gehörbildung heute«, in: *Musiktheorie*, 14 H. 4, Laaber: Laaber, 328ff.
- Meyer, Leonard (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Moßburger, Hubert (2000), »Höranalyse und Gehörbildung: Didaktische Überlegungen zu einer elementaren Höranalyse am Beispiel der Melodie«, in: *DMP* 8, 65–72.
- Neuwirth, Markus (2005), »David Temperly, 'The Cognition of Basic Musical Structures', Cambridge« in: *ZGMTH* 3, Internet: www.gmth.de/zeitschrift/artikel/196.aspx
- Polany, Michael (1985), *Implizites Wissen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Redmann, Bernd (2002), *Entwurf einer Theorie und Methodenbildung der Musikanalyse*, Laaber: Laaber.
- Richter, Christoph (1979), »Höranalyse«, in: *Musik & Bildung* 11, 221–247.
- (1982), »Methodische Ansätze der Höranalyse – Hören als Aufgabe und Ziel der Didaktischen Interpretation«, in: Schmidt-Brunner, Wolfgang (Hg.), *Methoden des Musikunterrichts*, Mainz: Schott.
- Rösing, Helmut (Hg.) (1983), *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ross, Peter (1983), »Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung«, in: Rösing 1983.
- Schmücker, Marie-Therese (1930), *Diktate zur Musikgeschichte*, Hannover: Tonika-Do.
- Schopenhauer, Arthur (1818), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819.
- /Karl Stabenow (1922), *Schriften über Musik*, Regensburg: G. Bosse.
- Spitzer, Manfred (2006), *Musik im Kopf*, Stuttgart: Schattauer.
- Stoffer, Thomas (1981), *Wahrnehmung und Repräsentation musikalischer Strukturen. Funktionale und strukturelle Aspekte eines kognitiven Modells des Musikhörens*, Diss., Bochum.
- Temperly, David (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge: MIT Press.
- Thoresen, Lasse (1987), »An Auditive analysis of Schubert's Piano Sonata Op. 42«, in: *Semiotica* 66, 1/3, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Venus, Dankmar (1969), *Unterweisung im Musikhören (Beiträge zur Fachdidaktik)*, Ratingen u.a.: Aloys Henn, Verbesserte Neuauflage (*MpB* 30) 3. Aufl. Wilhelmshaven: Noetzel 1998.
- Wehinger, Rainer (1970), *Ligeti: Artikulation; Elektronische Musik: Eine Hörpartitur*, Mainz: Schott.
- Wertheimer, Max (1923), »Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II.«, in: *ZfjPG* 4.
- Willems, Edgar (1956), »Die psychologischen Grundlagen der Gehörbildung«, in: *Musik im Unterricht* 27/9, 267–268.
- Zender, Hans (1991), *Happy New Ears, Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg i. B.: Herder.
- Zwicker, Eberhard (1982), *Psychoakustik*, Berlin u. a.: Springer.

Hartmut Fladt

Werkanalyse und Höranalyse

I Von Weckern, Prokrustesbetten und Elixieren

In einem seiner wunderbar anarchischen frühen Kurzfilme, *The Pawnshop* (Das Pfandhaus), führt Charlie Chaplin vor, wie das Wesen von Analyse und Höranalyse zu definieren sei. Ein Kunde braucht Geld und bringt einen – recht großen – Wecker. Den bewertet Charlie, indem er ihn nach allen Regeln der Kunst analysiert, also in seine Bestandteile auflöst (in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts heißt das ›zergliedern‹). Chaplins Prinzip ist: Analyse und Werturteil (und das lange vor Carl Dahlhaus!). Charlie bedient sich sogar einiger analytischer Hilfsmittel, die auch heute noch in der Musiktheorie durchaus beliebt sind, nämlich eines überdimensionierten Bohrers und eines Hammers. Das zerlegte Resultat dieser Analyse, so gibt er dem Kunden zu verstehen, ist völlig wertlos. Es tickt nicht mehr richtig. Auf dem Gesicht des Kunden malt sich mehr als nur Erstaunen.

Ja, und dann gibt es allen Ernstes auch noch eine Höranalyse, denn Charlie beugt sich lauschend über den Trümmerhaufen, schüttelt den Kopf, nimmt sogar ein Stethoskop, schüttelt wieder den Kopf, und das höranalytische Resultat ist, dass die radikale Werk-Analyse, also die Uhr-Werk-Analyse, ihrem Gegenstand nicht von Nutzen war.

Die Trümmer werden in den Hut des Kunden geschoben, und, um vielfältige Erkenntnisse reicher, darf der gehen. Sein Erkenntnis-Zuwachs bezieht sich allerdings weniger auf den Gegenstand der Zergliederung, also den Wecker, sondern er ist nun metatheoretisch geschult in methodischen Adäquatheitskriterien und ihren ökonomischen Fundierungen.

Was lernen wir daraus? Als erstes, dass es gut ist, in Situationen wie dieser Chaplin-Filme erzählen zu können. Als zweites, dass der Wecker-Kunde viel über das Wesen und über die Methodik von Analyse und Hör-Analyse erfahren hat. Adäquate Analyse hat etwas mit adäquatem Handwerkszeug zu tun (Bohrer und Holzhammer ja, aber alles zu seiner Zeit), und zu diesem adäquaten Handwerkszeug gehört auch, substantiell, der Kopf des Analysierenden, in dem vielfältiges Wissen über Adäquatheitskriterien

ausgeprägt sein muss. Da es sich bei unseren Weckern zwar auch um Artefakte dreht, aber um solche, die in der Regel von einem emphatischen Kunstbegriff getragen sind, sollten das adäquate Handwerkszeug und das Wissen über Adäquatheitskriterien sowohl systematisch als auch historisch begründet sein.

Das ist schon ein sehr hoher Anspruch – aber: er reicht nicht, denn in der Regel haben gelungene Analysen auch einen künstlerischen Aspekt (eine Art Empathie, die phasenweise einem Nachkomponieren nahe kommen kann). Sie sind daher immer viel mehr als schlichte Analysen, sie zielen auf jeden Fall implizit – bisweilen sogar explizit – auf Interpretationen ihrer Gegenstände. Und diese Interpretationen sind grundsätzlich getragen von einem Bündel von Werturteilen, über die man sich sehr häufig gar nicht mehr Rechenschaft ablegt, und die auf einer schwer entwirrbaren Allianz von methodologischen und ästhetischen Präferenzen beruhen.

Mit den eigenen Präferenzen verantwortlich umgehen, sie sich selbst klar machen, und sie dann offen legen: das ist eine Forderung, die ich immer wieder an mich selbst stelle – besser gesagt, an mich selbst stellen sollte, im Wissen, wie schwer und besonders wie unbequem das oft genug ist. Eine solche intendierte Transparenz (ich bin vorsichtig) könnte ideologische Verhärtungen von einseitigem Systemdenken verhindern.

Es gibt keine voraussetzungslose Analyse, und es gibt keine voraussetzungslose Höranalyse. Es reicht nicht, die Voraussetzungen im zu Analysierenden, also im Erkenntnisgegenstand zu bestimmen – die Voraussetzungen im Analysierenden, also in dem um Erkenntnis Bemühten müssen ebenso rekonstruiert werden, da sie erkenntnisleitend, intentional im umfassendsten Sinne sind. Ein naiver Strukturalismus – Betonung bitte auf naiv – verharret in seiner schlechten Abstraktion im Vorfeld von Erkenntnis.

Ich möchte, immer wieder und sehr eindringlich, warnen; warnen vor Systematiken, die der Illusion von Voraussetzungslosigkeit erliegen, die Geschichtlichkeiten mit all ihren immer auch semantischen Implikationen schlicht ausblenden, Systematiken, die aber auch dazu tendieren, das *principium individuationis* einem platonischen Begriffsrealismus zu opfern. Der mythologische Herr Prokrustes war wissenschaftstheoretisch ein sehr prinzipientreuer, und keine Wirklichkeit konnte ihn schrecken: er fing bekanntlich die vorbeikommenden Reisenden, legte sie auf seine Betten,

und wenn sie kleiner waren, wurden sie entsprechend gestreckt, und wenn sie größer waren, schlug er das störend Überhängende ab. So kann sich ein Weltbild ordnen. Peinlicherweise steckt ein Stück Prokrustes in uns allen, auch in mir. Darum: statt der Tendenz zum folternden Strecken und zum Abhacken im analytisch-interpretatorischen Geschäft nachzugeben, rate ich zum selbstverständlichen Offenlegen der eigenen Prämissen, auch zum offenen Bekennen von Unzulänglichkeiten dieser Prämissen. Wir haben es mit Kunst zu tun, und Kunst kann nie lückenlos »beweisbar« sein; aber wir können Annäherungen vielfältigster Art versuchen.

Analyse-Methoden und Analyse-Systeme, seien sie nun textanalytisch oder höranalytisch intendiert, sind unverzichtbar, und sie sollten dazu da sein, Musik adäquater zu verstehen. Sich verselbstständigende musiktheoretische Systeme aber tendieren dazu, wie Carl Dahlhaus immer wieder beklagt hat, Musik als Fallbeispiel für die eigene Stichhaltigkeit zu beschlagnahmen. Und was mit dem eigenen System nicht koinzidiert oder ihm gar zuwider läuft und es gefährdet, wird – im besten Falle – ignoriert und im schlechtesten Falle als »entartete Musik« bezeichnet – so bei Heinrich Schenker. Wenn Hellmut Federhofer noch in der jüngsten Ausgabe der *Musikforschung* schreibt und rühmt: »Schenker schuf ein in sich widerspruchsfreies System tonaler Harmonik«¹, dann ist das für mich ein sehr, sehr zweifelhaftes Kompliment.

Ich konstatiere Systemzwänge bei Ernő Lendvai, bei Richard Taruskin, bei Roman Vlad; jeder, der einmal etwas intensiver Strawinski oder Bartók analysiert hat, realisiert, dass er mit den genannten Systemen allenfalls kleine Teilgebiete einigermaßen plausibel erfassen kann. Mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit werden Theoretiker zu Alchimisten der Musiktheorie, die den jeweiligen Stein der Weisen gefunden zu haben vermeinen und nun auch selbst fest daran glauben. Der Stein der Weisen – arabisch *El Iksir*: immerhin ist es, wie wir aus der Geschichte wissen, möglich, auf der Suche nach *El Iksir* das Porzellan zu erfinden. Und so haben die Elixiere der Marken Riemann/Neoriemann und Schenker/Post-Schenker, Achsensystem, Goldener Schnitt, diatonischer Serialismus, *pitch-class set theory* etc. viel Porzellan hervorgebracht, das bis zum heutigen Tag gut verwendbar ist – wenn vernünftig damit umgegangen wird.

¹ Federhofer 2006, 249.

II Historizität und der Rumpelstilzchen-Effekt

Doch auch die Flucht in die scheinbar so abgesicherten Termini und Kategorien der Historizität kann zu ideologischer Verhärtung führen – etwa wenn sich ›Geschichtlichkeit‹ darin erschöpft, einfach die Etikettchen des Heinrich Christoph Koch unter ein Mozart-Streichquintett zu kleben. Ich meinerseits bin ja dankbar dafür, dass rhetorisches und interpunktisches Formdenken endlich adäquat gewürdigt werden, und Studierende ihrerseits sind in der Regel dankbar dafür, wenn wir Lehrenden ihnen die Etikettchen liefern, die sie prüfungsrelevant unter die Notentexte kleben können – entscheidend aber ist der verständige Umgang mit den historischen und den später entwickelten erkenntnisrelevanten Kategorien.

Ich konstatiere ein ausgesprochen Magisches Bewusstsein im Umgang mit den geschichtlich überlieferten Kategorien aus der Satzlehre, der musikalischen Rhetorik, der Figurenlehre, der Lehre von den Temperamenten und Affekten, der Melodie- und Formenlehre. Und ich nenne dieses Magische Bewusstsein gern den Rumpelstilzchen-Effekt: Gefahr benannt – Gefahr gebannt.

»Heißest du vielleicht – Kleinterzzykel mit vollständiger Bass-Chromatik und dreigliedrigem parallelismus membrorum der Oberstimmen-Akkordstruktur, bei der jede Stimme die Ganzton-Halbton-Skala ausprägt?« – »Hä?« – »Heißest du vielleicht – Voglerscher Tonkreis?« – »Hm.« (Kopfschütteln) – »Heißest du vielleicht – Teufelsmühle?« – »Das hat dir der Teufel gesagt!«, schrie da das Männlein bzw. das Phänomenlein, zerriss sich in zwei Teile und fuhr hinab in die Erde.

Gefahr benannt – Gefahr gebannt – wenig erkannt. Analyse erschöpft sich häufig darin, mit Markenzeichen wie ›Teufelsmühle‹, Grundabsatz, *beterolepsis*, *fonte*, *monte*, *ponte*, Quintzug, Funktionssymbolen, ›Periode‹ und ›Satz‹, ›entwickelnde Variation‹ (aber nur als Schlagwort) zu operieren, und das war's dann.

Das gilt auch für die Höranalyse: es ist gut möglich (und auch gar nicht sinnlos), ein frühes Haydn-Streichquartett oder einen recht komplexen Sinfoniesatz von C. Ph. E. Bach nach Matthesonschen und Kochschen interpunktischen Kategorien hören und definieren zu lassen. Es muss aber immer klar sein, dass damit nur ein kleiner Ausschnitt aus dem ästhetischen Gesamtgefüge annähernd erfasst ist; und wenn das höranalytische

Ergebnis ist »Paragaphus aus zween Perioden mit Punkten, einem Kolon, drei Semikola, einer Handvoll Kommata und einer Emphasis«, dann mag das richtig sein, aber ich weiß absolut nicht, wovon bei dieser Klangrede wirklich die Rede war.

Wichtig ist, die ungeheuerlichen Implikationen der geschichtlichen Präformierung jeglichen musikalischen »Materials« und jeglicher musikalischer »Verfahrensweisen« sich immer wieder drastisch klar zu machen – und dennoch nicht zu vergessen, dass häufig erst spätere Denk- und Analyse-Kategorien in der Lage waren, solche Zusammenhänge zu erkennen und zu verdeutlichen.

Ja, ich will wissen, in welchen Kategorien ein Johann Sebastian Bach gedacht, gefühlt, komponiert hat, ich möchte auch meinen Studierenden vermitteln, wie wichtig es ist, die (kantisch gesprochen) »Bedingungen der Möglichkeit der Entstehung« als hermeneutische Prämisse zu rekonstruieren. Aber ich werde nie die Rezeptionsgeschichte ausblenden können, nie die zahlreichen neuen Erkenntnisse, nie die spezifischen Hörweisen meiner Gegenwart, die sich ja den vielfältigsten und umwegigsten neuen Erfahrungen verdanken.

III Es hört doch jeder nur, was er versteht

Das alte Lied – das alte Leid: selbstverständlich hören wir alle in den Kategorien, die wir kennen, durch die wir präformiert sind.

»Es hört doch jeder nur, was er versteht« – die oft zitierte Goethe-Maxime bleibt wahr. Es hört doch jeder nur, was er versteht – das zeigt unerbittlich die Gefahr des bornierten, engen, dummen Hörens, wenn der vorhandene kategoriale Apparat des Rezipienten mangelhaft ausgeprägt ist. Und implizit steckt in der Reflexion Goethes die Aufforderung, den kategorialen Apparat, das potenzielle Verstehen zu schulen, zu erweitern, reicher zu machen, um ein reicheres Hören erst zu ermöglichen.

Gerade die Parameter der Musik, die in unserer rigoros auf die Schriftlichkeit fixierten Musikkultur oft sehr vernachlässigt werden, können durch die Gehörbildung und die Höranalyse eine neue, besser erneuerte Wertschätzung erfahren – doch all diese Qualitäten dessen, was im Bereich des Erlebens angesiedelt ist, dürfen nie gegen die kognitiven Möglichkeiten des Rezipierens ausgespielt werden (wie dies häufig von

Ideologen nicht nur in der Rock- und Popmusik getan wird). Das lebendig widersprüchliche Mit-, In- und auch Gegeneinander von Kognitivem und Emotivem sollte immer als Einheit erfahrbar sein.

Auch ein körperlicher Nachvollzug ist wichtig zumindest für Unmittelbarkeiten sinnlicher Erkenntnis: das gilt nicht nur für jede rhythmische Bewegung, speziell die tänzerische, sondern ebenso für körperlich-Gestisches, für Mimetisches. Nach-Singen und sogar Nach-Spielen auf einem Instrument ist für mich noch im Vorfeld kognitiver Aneignung angesiedelt, aber zugleich eine substanzielle Art von sinnlichem Erkennen. Wie weit verselbständigt sich unser musiktheoretisches Kategoriensystem von unserer sinnlichen musikalischen Anschauung und wird leer – und wann verselbständigt sich unsere sinnliche Anschauung von kategorialer Bestimmung und Reflexion und wird blind (bzw. taub)?

Nach diesen Paraphrasen und Weiterführungen einiger Gedanken aus meinem Vortrag *Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis*, gehalten auf dem ersten Kongress der GMTH in Dresden 2001,² nun daraus ein Zitat:

Ich höre oft die Forderung nach dem Primat sinnlicher Unmittelbarkeit. Jede Art von musikalischer Sinnlichkeit und Praxis baut auf irgendeiner Form von kategorialer Reflexion und Theorie auf, und wenn sie noch so unentwickelt oder auch unbewusst ist. Aufgabe des Theorieunterrichts und der mit ihm verbundenen Gehörbildung und Höranalyse muss es sein, die Selbstverständlichkeiten durchschaubar zu machen, mit denen man normalerweise an Musik herangeht. Unmittelbarkeit und Spontaneität von Gefühlen sind eine sehr schöne und auch wichtige Sache, aber sie genügen nicht. Man projiziert in das Gehörte seine eigenen gespeicherten und gebündelten Erfahrungen hinein, und das meist unhinterfragt. Man ist an seine Vor-Urteile gekettet, ohne es zu merken. Das hörende Subjekt ist zugleich informationsverarbeitend und informationsschaffend. Jede Hör-Analyse ist gleichzeitig auch eine bewusstseinsgeleitete, bisweilen sogar unbewusste Konstruktion ihres gehörten Gegenstandes. Diese Mechanik ist unvermeidbar, und man muss sie begreifen, um aktiv eingreifend mit ihr umgehen zu können.

Eine der ganz wesentlichen Aufgaben der Einheit von Analyse und Höranalyse ist es immer wieder, das Verhältnis der gehörten Musik zum dahinter liegenden Normengefüge deutlich zu machen. Das Wissen um die Normen ermöglicht erst das Wahrnehmen und das Erkennen von Norm-Überschreitungen oder sogar von Norm-Verletzungen. Jede Überschreitung, jede Verletzung ist ein ästhetisch überaus relevantes Ereignis

² Fladt 2004, 198f.

– wenn ich aber nicht weiß, dass ein Verstoß vorliegt und wogegen verstoßen wird, dann ist mir das Ereignis gleichgültig.

Eng damit verbunden ist eine Teildisziplin von Gehörbildung und Höranalyse, die mir bis jetzt arg vernachlässigt scheint. György Ligeti hat in seinem großartigen, bis heute grundlegenden Form-Vortrag (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X, 1966)³ eindringlich darauf verwiesen, wie normative Funktionen von Formteilen sich selbstverständlich auf die Binnenstruktur und auf die gestische Konstituierung solcher Formteile auswirken. Am Verhalten der Musik selbst, also am Verbund von satztechnischen, syntaktischen, modulatorischen, rhythmisch-motivischen, dynamischen Merkmalen, ist die Formfunktion erkennbar. ›Verhalten‹ der Musik ist eine aussagekräftige Metapher für die Einheit von strukturellen und gestischen Momenten.

Machen Sie das eigentlich barbarische Experiment, führen Sie, kommentarlos und aus dem Zusammenhang gerissen, eine Durchführung Beethovens vor – jeder, der auch nur annähernd mit solcher Musik vertraut ist, wird die spezifischen Merkmale und Prozesse identifizieren und beschreiben können (wenn die eine oder andere harmonische Pointierung nicht erkannt wird, ist das normal und absolut nicht wichtig). Kopfsätze frühklassischer und klassischer Symphonien lassen gern einen ersten charakteristischen Tutti-Lärm als Klangsignal ertönen: Achtung, Beginn des zergliedernden Entwicklungsteils, der in der Regel modulatorisch auf den Quintabsatz der Zieltonart gerichtet ist. Bei einem musikalischen Platoniker wie Anton Bruckner ist die ›Idee‹ des Seitensatzes, nämlich ›Gesangsszene‹ (häufig als Doppel-Gesang in der Schubert-Tradition) auch ohne die Kontexte des jeweiligen Satzes erfahrbar und erkennbar. Die affirmativen Tutti-Bestätigungs-Gesten in Schlussgruppen und besonders Coden können im späten 19. Jahrhundert zu apothetischen Klangfeldern ausgedehnt werden, ohne dass der geschichtlich überlieferte ursprüngliche Sinn damit zerstört würde.

Was ich hier auf die Sonatenhauptsatzform bezogen habe, lässt sich selbstverständlich ebenso an anderen Formtypen der Instrumentalmusik demonstrieren, und auch vokale Gattungen konstituieren spezifische normative Funktionen, etwa von Strophe und Refrain, Introduction, Arioso etc.

³ Ligeti 1966, 23–35.

Wenn ein solches normatives Bedeutungsgefüge konterkariert wird, dann ist dennoch in der Regel die Norm als negierte noch präsent. Und auch die sich oft so individuell-normenlos wöhnende und gerierende Musik des 20. und 21. Jahrhunderts lebt von und in der Dialektik von Erfüllen, Transzendieren und Negieren von Vorgegebenem. (Darüber aber jetzt nicht mehr, zumindest nicht an dieser Stelle.)

IV Das Erstaunen und die zweite Unmittelbarkeit

Jetzt quäle ich Sie wieder mit einer Kategorie aus der Philosophie, diesmal aus der antiken griechischen: es ist das Erstaunen, das sich-Verwundern, *thaumazein*, immer auch mit der Konnotation des Wunderbaren. Das Staunen des Hörerlebnisses, diese Unmittelbarkeit, die wirklich als ein spontan Unmittelbares erscheint – das ist eine Qualität, die in der notwendig distanzierten Textanalyse weitestgehend ausgeschaltet ist. Natürlich wissen wir, wie bereits festgestellt, dass grundsätzlich niemals eine Voraussetzungslosigkeit des ›Erlebnishörens‹ gegeben sein kann. Aber das reale Erleben von scheinbarer Voraussetzungslosigkeit, sozusagen wider besseres Wissen, das Erstaunen über eine Unmittelbarkeit, die sich bei kognitivem Überprüfen dann als ›zweite Unmittelbarkeit‹ im Sinne Hegels herausstellt, das gehört – für mich – zum Wunderbaren jeder Kunst.

Jetzt paraphrasiere ich wiederum meinen Dresdner Vortrag von 2001: ›Erlebnishören‹ ist in der Regel auf der Ebene der unmittelbaren sinnlichen Anschauung angesiedelt, wirkt aber dort immer auch auf eine spezifische Weise Erkenntnis stiftend: ich verstehe grundlegende Emotionen und Charaktere einer Musik aus meinem kulturellen und historischen näheren Umfeld, aber ich verstehe sie – später – adäquater, wenn ich mehr über sie weiß. Ich verstehe kognitiv abstrakte Strukturen, Korrespondenzen, Verläufe eines Musikstücks (aber ich verstehe auch sie später adäquater, wenn ich beispielsweise ihre historischen Voraussetzungen und damit verknüpft die semantischen Qualitäten im jeweiligen Werk rekonstruiert habe).

Vielleicht kann man eine Korrelation aufstellen: je fremder mir eine Musik ist (historisch oder stilistisch oder kulturell), desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass ich beim Rezipieren auf der Ebene des Erlebnishörens bleibe. Die Aufgabe von Theorie muss sein, für das adäquate

– also auch das adäquat hörende – Verstehen von Musik auch einen jeweils spezifischen, nicht dogmatisch fixierten Kategorienapparat bereitzustellen, und die Aufgabe des Theorielehrers und der Theorielehrerin muss es sein, das Bewahrenswerte aller bisherigen Theorie mit dem Ziel eines umfassenden analytisch-höranalytischen Verstehens von Musik zu vermitteln. (Dass ein solches Desiderat immer nur annähernd verwirklicht werden kann, versteht sich von selbst; diese Annäherungen aber sind unverzichtbar.)

Umfassendes Verstehen von Musik heißt: weg von der ersten, spontanen Unmittelbarkeit des Hörens (ohne dabei aber die Qualitäten sinnlicher Erkenntnis und sinnlichen Wissens auszuschalten) – hin zu dem, was mit Hegel als »zweite Unmittelbarkeit« bezeichnet werden könnte, also eine neue und reichere Unmittelbarkeit, die durch Wissen und Erkenntnis hindurchgegangen ist.

V Hör-Bildung

Hör-Analyse wird von Studierenden, die der deutschen Sprache nicht so mächtig sind – also durchaus auch deutschen –, immer gern »Gehör-Analyse« genannt: wir, die Lehrenden, überprüfen also in einem quasi medizinischen Verfahren die Gehöre. Auf dieser Ebene bewegt sich ja auch, genau genommen, oft die Gehör-Bildung. Ich möchte aber nur eher am Rande Gehöre ausbilden. Bilden möchte ich schon, und zwar Menschen, Individuen mit ganz unterschiedlichen Erfahrungen und Empfindungen, und in diesem Falle bevorzuge ich einen ganz altmodischen Bildungsbegriff.

Da ist z.B. von besonders erfreulichen Erfahrungen mit Schulmusik-Studierenden zu berichten, bei denen im Staatsexamen – demnächst Master – bei uns (immer noch) die Höranalyse auch in der Bewertung sehr hoch angesiedelt ist: die Studierenden sollen in der Lage sein, sich einem erklingenden unbekanntem Stück Musik im verbalen Diskurs anzunähern und Erkenntnisse zu formulieren. Das geschieht auf mehreren Ebenen, von der allgemeinen Bestimmung (Epoche, Gattung, stilistische Einordnung, vielleicht KomponistIn, welcher Satz, welcher Formteil) bis hin zur detaillierteren Erfassung von Strukturmerkmalen aller Parameter.

Dafür wird, vorbereitend, solide musikalische Bildung benötigt. Gerade Repertoire-Kenntnisse, an denen, weit verbreitet, eklatanter Mangel herrscht, können in einer kontinuierlichen höranalytischen Ausbildung wunderbar vermittelt werden. Das sollte alle musikalischen Genres, selbstverständlich auch der sogenannten ›U-Musik‹ betreffen. Und wir Lehrenden haben die einmalige Chance, dass diese Kenntnisse nicht abstrakt bleiben: aus Kenntnissen werden, wenn es gut geht, Er-Kenntnisse. Und auch diese Er-Kenntnisse bleiben nicht abstrakt – erlernbar und erfahrbare wird, wie mit Musik, aktiv eingreifend, rational wie emotional, umgegangen werden kann.

Es klingt großspurig, ist aber Resultat lang-, langjähriger Erfahrung: nahezu jede Musik aus jeder Epoche und allen Genres ist – mit fast jeder Gruppe – im Unterricht höranalytisch erfahr- und erfassbar. Und dass die in der Regel angstbesetzten (weil auf Prüfungsstress ausgerichteten) höranalytischen Übungen auch erheblichen Spaß machen können, davon berichten Studierende sehr häufig – allerdings erst nach den Prüfungen.

VI Nicht-angsterzeugende Höranalyse: Exemplarisches von C. Ph. E. Bach
 Von Arnold Schönberg stammt die Unterscheidung der Kategorien »wie es gemacht ist« und »was es ist«. Natürlich war ihm klar, dass beides nicht trennbar ist, doch er polemisierte gegen atomisierte Rezeptionsweisen des »wie es gemacht ist«, sowohl in der Analyse wie in der Höranalyse.

Ich möchte Ähnliches abschließend an einem Beispiel der Exposition des 1. Satzes der Orchestersinfonie in D-Dur Wq 183 von C. Ph. E. Bach verdeutlichen. Wenn ich diese Sinfonie höre, denke ich immer an die Geschichte vom Hegelianer, der in den Zoo geht und zum ersten Male eine Giraffe sieht, den Kopf schüttelt und sagt: Das kann nicht sein.

Das ist eine äußerst manieristische Musik; mit schroffen Kontrasten, mit Kontinuitätsbrüchen, mit Paradoxien; unmittelbarer Ausdruck und Konstruktivität durchdringen sich; geschichtlich fest verankerte Satztechniken und Klangtechniken erscheinen heftig verfremdet durch neue Kontexte.

Erster syntaktischer Ruhepunkt: Quintabsatz in der Tonikaregion. Bis dahin erstreckt sich der ›Hauptsatz‹, der ›Hauptgedanke‹, wie man im späteren 18. Jahrhundert sagte, also der Gedanke, dem alle anderen ›Sätze‹ als formulierte Gedanken neben- oder untergeordnet sind, oder der – in einem ›Zergliederungssatz‹ – entwickelt wird. Schon dieser Hauptsatz ist

verwirrend. Um die Planmäßigkeit der Verwirrung, dieser anscheinenden Unordnung, höranalytisch zu verstehen, reicht es völlig, zunächst einmal kompositorische Prinzipien zu benennen.

Eine angsterzeugende Höranalyse dringt jetzt darauf, sofort ins Detail zu gehen:

- sie fordert, die rhythmischen Komplikationen der insistierenden, sich synkopisch beschleunigenden Tonrepetitionen exakt zu benennen;
- sie möchte die implizite Harmonik der gebrochenen Dreiklänge erfassen lassen, die genauen Stationen der Klimax des Sequenzmodells;
- das frappierende (weil an dieser Position normwidrige) Einmünden ins Tutti, das die zuvor entfaltenen Gedanken dramatisch zuspitzt, bevor es sich in die beruhigende Normalität eines kadenzialen Prozesses auflöst, wird als Ein-Hörübung in die Harmonik von ›Teufelsmühle‹ und Oberstimmchromatik genutzt.

Ich gehe jetzt nicht näher auf den Hauptsatz ein, sondern widme mich der nächsten, an dieser formalen Position wiederum völlig unerwarteten Konstellation: ein Triosatz von Oboen und Fagott hat modulatorische Funktion, führt den Halbschluss der Oberquinttonart herbei.

Das Ohr (das ja eine Metapher für gespeichertes musikalisches Wissen ist) erwartet nun, weil es in der Regel immer noch in den Kategorien von Adolph Bernhard Marx und Erwin Ratz lebt, das kantable Seitenthema, besonders, weil Flöten und Streicher den Triosatz abgelöst und die Erwartung sanfter Süße geweckt haben.

Doch dann, gegen die inszenierte Hörerwartung, wieder ein Paradoxon aus der Ästhetik des Erhabenen: plötzliche Dunkelheit der Moll-Oberquinttonart mit der Geste des großen Faltenwurfs, rauschende barockisierende Quintfallsequenz. Endlich aber, wie schon im Hauptsatz, doch noch eine Normerfüllung: die Entfaltung der Dur-Oberquinttonart in mehreren Nebengedanken. Als sei die nächste Überraschung, die virtuose Tirata-Figur der in rasenden Skalen ausgeterzten Violinen, nicht genug, fügt das Originalgenie Philipp Emanuel noch eine unglaubliche Unisono-Figur an, die chaotisch scheint und mit kühnem Registersprung ins einsame zweigestrichene *a* der Violinen mündet, frappierender Abschluss der Exposition und zugleich Beginn der Durchführung – das Ohr hat den

Beginn der Sinfonie ja noch gespeichert und hört die Analogie, weiß aber, dass wir an dieser formalen Position in der Oberquinte sind.

Fazit: die genretypischen Normen der Exposition eines Kopfsatzes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden erfüllt, aber erscheinen verfremdet durch die extremen Manierismen einer anscheinenden Unordnung der Ästhetik des Erhabenen. Und jetzt möchte ich einen Verdacht äußern: C. Ph. E. Bachs Sinfonie klingt wie eine Umsetzung der für wahr befundenen Kategorien des Artikels »Symphonie« von Johann Abraham Peter Schulz in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von Sulzer. (Wenn Sie übrigens wissen wollen, wie differenziert der »Perioden«-Begriff im 18. Jahrhundert war, dann lesen Sie bitte zwar auch die entsprechenden musiktheoretischen Ausführungen z.B. bei Mattheson und Koch, primär jedoch sollten Sie den sprachtheoretischen Perioden-Artikel im Sulzer zur Kenntnis nehmen.)

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und des Erhabenen vorzüglich geschikt. [...] Die Allegros der besten Symphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Sazes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton [d.h. Tonart] zum anderen, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnemlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. [...] Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine Pindarische Ode in der Poesie ist: es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn.⁴

Literatur

- Federhofer, Hellmut (2006), »Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft« (= *Die Musikforschung* 59.3), Kassel u.a: Bärenreiter.
- Fladt, Hartmut (2004), »Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis«, in: Holtmeier, Ludwig/Michael Polth/Felix Diergarten (Hg.) (2004), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg: Wißner.
- Ligeti, György (1966), o.T., in: *Form in der Neuen Musik*, hg. von Ernst Thomas, (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* X), Mainz: Schott.
- Schulz, Johann Abraham Peter (1771/1774), »Symphonie«, in: Sulzer, Johann Georg (1771/1774), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig: Weidemann.

⁴ Schulz 1771/1774, Bd. 2, 1122.

Balz Trümpy

Der Kern liegt irgendwo dazwischen – Die Beziehung zwischen Struktur und Hörerfahrung in Weberns Spätwerk

Zur Zeit der Gipfelerklimmung war schlechtes Wetter: Regen, Nebel, aber es war trotzdem sehr schön. Ganz merkwürdig, das diffuse Licht am Gletscher [...]: in einer Entfernung von wenigen Schritten verschmolzen Schnee und Nebel vollständig in eine völlig gleiche Schicht. Man konnte gar nicht wahrnehmen, ob's aufwärts oder abwärts geht. [...] Aber wunderbar, man schwebte gleichsam im Raum.¹

In der zitierten Stelle aus dem Brief vom 29. Juli 1930 an die Freunde Hildegard Jone und Josef Humplik schlägt sich Weberns bekannte Begeisterung für die Natur und besonders für die Bergwelt nieder. Das geschilderte Naturerlebnis evoziert in ihm innere Bilder, die seine starke Neigung zum transzendenten Erleben von Raum und Zeit ausdrücken. An Alban Berg schreibt er: »Forschen, Beobachten in der realen Natur ist mir höchste Metaphysik, Theosophie.«²

Wie aus vielen seiner Äusserungen hervorgeht, sieht Webern in seiner Musik ein Abbild der ins Ideale erhobenen organischen Natur.³ Im Zusammenhang mit der Methode der Komposition mit zwölf Tönen bezieht er sich ausdrücklich auf Goethes Metamorphose der Pflanzen.⁴ Im Gegensatz dazu hebt Adorno bei den Werken ab op. 20 geradezu den »mechanischen Charakter« hervor.⁵

Die Mechanik der zwölfstimmigen Kompositionen Weberns ist nun allerdings genügend untersucht und beschrieben worden. In den meisten mir bekannten Fällen gehen die Analysen vom Gelesenen und nicht vom Gehörten oder innerlich vorgestellten Notentext aus. Im Lesetext sind ja die reihentechnischen Manipulationen und die vielfältige und bewundernswerte Kombinatorik leicht einsehbar. Auf diese beziehen sich denn auch meist die hermeneutischen Schlussfolgerungen der Autoren.⁶

¹ Polnauer 1959, 14.

² Eimert 1955, 23f.

³ Webern 1960, passim.

⁴ Ebd. 1960, 42f.

⁵ Adorno 1959, 176ff.

⁶ Ausnahmen bilden: Döhl 1976; Kelterborn 1981, 42ff.; ders. 1987, 71ff. Bei Döhl deutet vieles darauf hin, dass er von der Umsetzung des Gelesenen in eine Vorstellung und nicht von einem vorgestellten Klang ausgeht. Kelterborns Analysen lassen sich hingegen auch ohne Notentext nachvollziehen.

Nun ist keine musikalische Grammatik so schwierig hörend nachzuvollziehen wie die Reihentechnik, und auch in den Fällen, wo dies möglich ist, hat es mit dem Sinn der Musik zunächst nicht viel zu tun, worauf ja schon Schönberg hingewiesen hat.⁷ Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, dass in einem geglückten zwölftönigen Werk wie z.B. dem ersten Satz der *Sinfonie* op. 21 von Webern durchaus eine Beziehung zwischen der Struktur und der durch Hören erfassbaren musikalischen Aussage besteht. Allerdings ist es eine Beziehung höchst komplexer Natur, wie sie etwa zwischen einem Bild und seinem Abbild in einem Zerrspiegel besteht: Bei jeder Veränderung einer der beiden Komponenten verändert sich die andere in kausaler Abhängigkeit; die Kausalität bleibt aber weitgehend verborgen. Der Grund für diese nicht vermeidbare und, wie sich zeigen wird, letztlich sinngebende Verzerrung liegt darin, dass der menschliche Wahrnehmungsapparat nicht ganz deckungsgleich ist mit der geistigen Vorstellungsfähigkeit, denn er ist ja durch das Gehirn, die Nervenbahnen und die Wahrnehmungsorgane mit der materiellen Welt verbunden, während die geistige Vorstellungskraft nur über die Gehirnzellen die Materie berührt und so am Rande des Übergangs zum reinen Geist liegt. Das hat zur Folge, dass die Wahrnehmung eben als eine Art Zerrspiegel das geistig Vorgestellte in ein ihr adäquates Bild umsetzen muss. Gerade aus dieser Unfähigkeit und ihren Folgen entspringt aber im Falle der Musik der eigentliche Kern der Aussage! Es ist wie beim Marionettentheater: Die Bewegungen der Hände und der Fäden, welche die Figuren leiten, enthalten implizit die vom Spieler vorgestellte Gestik der Figuren. Die Wahrnehmung kann diese aber nicht aus ihnen eruieren, sondern sie erfasst als sinnvolle Aussage nur die resultierenden Bewegungen der Figuren.

Ein relativ einfaches Beispiel für die Beziehung zwischen geistiger Struktur und Wahrnehmung liegt vor im zweiten Satz von Weberns Variationen für Klavier op. 27 (Abb. 1). Die erste Hörerfahrung nimmt eine Folge von rhythmisch identischen Zweitonmotiven wahr, wobei einige aus zwei dreistimmigen Akkorden bestehen, andere wiederum mit Vorschlägen versehen sind. Einige Motive sind durch Pausen von der Länge

⁷ Stein 1958, 178f.

einer rhythmischen Einheit voneinandergetrennt, andere folgen einander unmittelbar; einmal beträgt die Pause zwei, ein weiteres Mal vier Einheiten.

Abb. 1: Anton Webern, *Variationen* für Klavier op 27, 2. Satz

Sehr schnell ♩ ca. 160
Comes

Dux

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17

18 19 20 21

Die Motive sind auf- oder abwärts gerichtet und unterscheiden sich durch verschiedene Artikulationen. Eine im eigentlichen Wortsinn zentrale Rolle spielt das Motiv, welches aus einer Tonrepetition besteht und immer auf der gleichen Tonhöhe (a^1) erklingt, während die anderen Gestalten auf verschiedenen Höhen – zum Teil auch als Krebs identischer Töne – erklingen. Bei genauem Hinhören wird klar, dass die Motive in den Oktavregistern so angeordnet sind, dass jeweils ein Element sich unterhalb, das andere oberhalb der Tonrepetition befindet. Hier drängt sich nun dem Webernkennner die Vermutung auf, dass eine symmetrische, auf zwei Dimensionen beschränkte Anordnung von im Raum fixierten Tonhöhen vorliegen könnte, was durch die Analyse denn auch bestätigt wird (Abb 2):

Abb. 2: Raumsymmetrie der Tonhöhen in Anton Weberns op. 27/2



Mit dieser Anordnung befinden wir uns genau an der Grenze zwischen einer gedanklich sinnvollen Struktur und der musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit. Ist die abstrakte Vorstellung der Ordnung einmal bewusst geworden, dann ist es dem Ohr durchaus möglich, die Raumsymmetrie intuitiv wahrzunehmen. Diese Wahrnehmung bleibt aber letztlich an eine abstrakt-ideelle Vorstellung gebunden, denn das Ohr ist ja primär darauf konditioniert, zeitliche Abläufe wahrzunehmen und nicht darauf, räumlich fixierte Tonhöhen zu orten und ihre Abstände zu »messen«. Die räumliche Hörwahrnehmung im Sinne des konkreten physikalischen Raumes ist auf Entfernung, nicht auf Tonhöhen konditioniert. Noch entscheidender ist, dass Webern die Töne symmetrisch im Sinne einer visuellen geometrischen Raumvorstellung anordnet. Tendenziell werden aber Tonhöhen, wenn man sie ins Räumliche überträgt, nicht in symmetrischen, sondern in von unten nach oben abnehmenden Abständen visualisiert. Dies hängt mit der übertragenen Vorstellung zusammen, dass die tiefen Töne durch ihre relative Schwere und Trägheit mehr Raum einnehmen als die leichteren hohen Töne: Daraus resultiert eine perspektivische Vorstellung des Tonraumes.

Hier muss vor einem Missverständnis gewarnt werden. Die in der Vorstellung angelegte perspektivische Disposition des Hörraumes findet ja unter anderem in der Teiltonreihe mit ihren nach oben sich verjüngenden Intervallen ein adäquates Bild, das sich unter anderem in der klassischen Satz- und Instrumentierungstechnik spiegelt. Das bedeutet nun aber nicht, dass Webern mit seiner geometrischen Symmetrie ein zwingendes Naturgesetz missachtet hat, denn das würde heissen, die Dur-Moll-Tonalität zum einzigen natürlichen Tonsystem zu deklarieren, weil in ihr die Grammatik sich mit der beschriebenen Hörvorstellung deckt. Es gibt auch frühere Epochen in der Musikgeschichte, die dieses Gesetz nicht berücksichtigen

und gerade daraus ein wesentliches Stilmerkmal ableiten. Denken wir nur an die Renaissance und ihre schwebende Klanglichkeit, die nicht zuletzt darauf zurückgeht, dass der Bass gleich behandelt wird wie der Sopran. Webern – der ja über einen Prolationskanon von Heinrich Isaac promoviert hat – geht es bei seiner inneren Vorstellung genau um ein solches Klangbild, und wir denken unwillkürlich an die eingangs zitierte Briefstelle. Webern will den geistigen Raum zum klingen bringen, nicht den körperlichen.⁸

Nun gibt es beim zweiten Satz von op. 27 eine entscheidende Diskrepanz zwischen der unmittelbaren Hörerfahrung und der musikalisch-syntaktischen Disposition: Die wahrgenommene Folge von Zweitonmotiven beruht auf einer reihentechnischen Anordnung, die nicht unmittelbar ins Ohr springt. Webern hat nämlich das Stück nach eigener Aussage als Kanon *perpetuus in motu contrario* im Abstand eines Achtels konzipiert. Anders ausgedrückt: Der jeweils erste Ton der Zweitonmotive ist der Dux, der zweite der Comes des Kanons. Analytisch lässt sich das mühelos verfolgen. Für das Ohr braucht es aber grosse Anstrengungen und Verrenkungen, um das Stück in dieser Weise zu hören! Es gibt mehrere Gründe dafür. Zunächst ist die Hoquetus-Technik zu nennen: Da abgesehen von Überlappungen, bei denen ein Ton zwei Reihen vertritt, nie zwei Töne des Dux und des Comes gleichzeitig erklingen, zieht das Ohr eine Linie von jedem Klangereignis zu dem ihm zeitlich folgenden, während die Töne der gedachten Stimmen alle voneinander getrennt erklingen (ausser wenn sie als Akkord oder als Vorschlag erscheinen). Was klanglich unmittelbar aufeinander folgt besteht immer aus einem Dux- und dem entsprechenden Comes-Ton. Zudem sind die unmittelbar aufeinander folgenden Töne oft durch Legatobogen oder durch Überschneidungen zu einer motivischen Sinneinheit zusammengefasst. Die grösste Erschwerung für die Wahrnehmung der gedachten Kanonstruktur besteht aber darin, dass im taktunabhängigen Ablauf der Zweitonmotive der Dux konsequent auf ein schweres, der Comes hingegen

⁸ Im Gegensatz dazu beziehen sich sowohl Schönberg als auch Webern bei der Darstellung der Reihentechnik als evolutionär bedingter Weiterentwicklung der Musik immer wieder auf die Teiltonreihe. Dies gehört zu den vielen Widersprüchen zwischen theoretischen Erklärungsversuchen und musikalischer Realität, die im Reihenprinzip stecken und die ihre Wurzel eben in der Diskrepanz zwischen geistiger Vorstellung und Wahrnehmungsvermögen haben (vgl. auch Anm. 13).

auf ein leichtes Achtel fällt⁹, was bedeutet, dass der Comes als Stimme im konventionellen Sinn nahezu eine musikalische Karikatur des Dux ist; man muss sich nur einmal einen »normalen« Kanon auf diese Weise vorstellen, um die innere Absurdität der Situation zu begreifen!

Es scheint also, dass Webern alles Mögliche unternommen hat, um seinen Kanon nicht als solchen erkenntlich zu machen. Dass er dies allerdings nicht im negativen Sinn getan hat, sondern in der Absicht, eine vielschichtige Struktur verschiedener sich gegenseitig entsprechender und widersprechender Anordnungen zu erzeugen, macht die Sache erst spannend! Die kanonische Disposition ist ja in keinem Moment von der Hörerfahrung zu trennen. Es ist darüber hinaus bei wirklich komplexer und mehrdimensionaler Musik wahrscheinlich immer so, dass der Inhalt eines Werkes sich nicht Eins zu Eins mit der kompositorischen Vorstellung und ihrem Prozedere decken kann: Der Empfänger verändert das gesendete Material immer, und zwar zum Vorteil des Materials und als unabdingbare Ergänzung, die zur Entstehung eines Sinngehalts führt. Wenn man von den analytischen Äusserungen zu anderen seiner Werke ausgeht, hat Webern den zweiten Satz von op. 27 tatsächlich »nur« als Kanon verstanden, denn für ihn ist eine Stimme als musikalische Sinnträgerin immer identisch mit der Reihe.¹⁰ Erst unsere Unfähigkeit, dies hörend nachzuvollziehen, macht aber das Stück zu dem kleinen Juwel, das es ist.

Verläuft beim zweiten Satz von op. 27 das Hörerlebnis parallel zur Struktur, so sind die Verhältnisse im ersten Satz der *Sinfonie* op. 21 weitaus komplizierter. Wiederum handelt es sich nach Weberns eigener Aussage explizit um einen Kanon¹¹, und zwar um einen Doppelkanon in Umkehrung. Die

⁹ Die Taktordnung bildet bei Webern ein zusätzliches Beziehungsnetz, das sich der von ihr unabhängigen internen Betonung der Motive überordnet. Dadurch entsteht eine komplexe Betonungsstruktur auf mehreren Ebenen: Jede Einzelstimme folgt sowohl ihrer internen Motivbetonung als auch der externen Taktordnung, wobei auch die Stimmen nicht parallel angeordnet sind. Das Resultat ist ein Schwebezustand, der die vielschichtige räumliche Ordnung der Harmonik in der Zeitdimension abbildet.

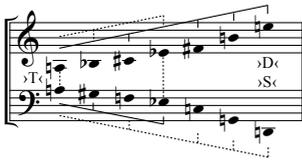
¹⁰ Vgl. Weberns Analyse seines Streichquartetts op. 28 in: Moldenhauer 1979, 751 ff.

¹¹ Implizit sind ab op. 21 die meisten Werke Weberns auf irgendeine Weise kanonisch angelegt. Von einem Kanon im eigentlichen Sinne kann man nur dann sprechen, wenn das Dux-Comes-Verhältnis sich über ein ganzes Stück – oder bei einem Kanon im doppelten Kontrapunkt über seine Hälfte – erstreckt. Die implizit kanonischen Strukturen bei Webern umfassen aber jeweils nur einzelne Teile der Werke. Von einem freieren imitatorischen Verfahren unterscheiden sie sich aber wiederum dadurch, dass die kanonische Struktur eben ganz durchgeführt wird.

Rahmenteile des nach dem Prinzip eines Sonatenhauptsatzes aufgebauten Stückes weisen wiederum eine symmetrische Fixierung der Tonhöhen auf. Die gegenüber dem zweiten Satz von op. 27 gesteigerte Komplexität der Beziehung zwischen der abstrakten kompositorischen Vorstellung und der Hörerfahrung beruht nun einerseits darauf, dass gleichzeitig zwei rhythmisch verschieden gestaltete Kanons ablaufen, andererseits aber auch auf der Tatsache, dass, abgesehen von der strukturell begründeten Ausnahme des *es*, für jeden Tonwert nur ein Oktavregister festgelegt ist. Diese Disposition stellt sich der Möglichkeit, einen Kanonablauf wahrzunehmen, diametral entgegen: Der Zeitablauf wird durch den Raum neutralisiert und quasi eingefroren.

Die Raumordnung besteht im ersten Teil von op. 21/1 aus zwei vom höchsten und tiefsten Ton ausgehenden und ineinander verschränkten Quartendreihen, die sich um das *a* gruppieren und zum *es* resp. *es*¹ führen:¹²

Abb. 3: Raumsymmetrie der Tonhöhen in Anton Weberns op. 21/1, Exposition



Die Raumordnung ist bei op. 21 also ein primärer musikalischer Faktor, während sie bei op. 27 eine sekundäre Folge des gespiegelten Kanons ist. Damit ist keine Aussage über Weberns Vorgehen beim Kompositionsprozess gemacht; »primär« und »sekundär« sind nur gemeint in Bezug auf die Immanenz der kompositorischen Faktoren; im Kompositionsprozess selbst verschmelzen Voraussetzung und Folge oft auf sehr komplizierte, ja fast chaotische Weise.

Die starke Präsenz der Raumordnung verleiht der Exposition des ersten Satzes von op. 21 ein vieldeutiges und schwebendes Klangbild, bei dem die horizontale und die vertikale Wahrnehmung auf irritierende Weise ständig miteinander in Konflikt geraten. Wiederum ist es unmöglich, die kanonische Struktur ganz wahrzunehmen. Das Ohr reagiert eher auf Bezüge, die der diagonalen Kreuzung entspringen.

¹² Es ist sicher ganz im Sinne von Weberns Bemühungen, einen Bezug zwischen Reihentechnik und Tradition zu schaffen, wenn wir die Mittelachse *a* mit dem Funktionsbegriff der Tonika und die Rahmentöne *es*¹ und *D* mit der Dominante und der Subdominante assoziieren.

14 *mp* *gedämpft* *mp* *offen* *p* *p* *calando tempo* *p* *calando tempo* *dim.* *f* *f*

15 16 17 18 19

pizz. *arco* *p* *mp* *p* *p* *pizz.* *arco* *p* *pizz.* *arco* *p* *Dämpfer auf* *f*

20 21 22 23a 24a 25a

p *dim.* *pp* *rit.* *1.* *tempo* *p* *p* *dim.* *p* *dim.* *p* *p* *pp* *Solo pizz.* *arco* *dim.* *Alle* *Solo pizz.* *arco am Steg* *Alle* *Dämpfer ab*

m. Dpf. pizz. *p* *pp* *dim.* *pp* *dim.* *pp* *dim.* *pp* *dim.* *pp*

Der erste Kanon steht in der Exposition (Takte 1–25a) im Vordergrund. Er verläuft im Dux vom zweiten Horn über die Klarinette zum Cello und dann über die Klarinette wieder zurück zum zweiten Horn. Der Comes ist in analoger Weise gleich auf die Instrumente verteilt, aber von der Instrumentallage her reziprok, nämlich erstes Horn, Bassklarinette, Bratsche und entsprechend zurück zum ersten Horn.

Als Folge der gebrochenen Führung der Kanonstimmen und der reziproken Lagenanordnung der Instrumente hört das Ohr, welches die Vorstellung einer Stimme primär mit einem Register assoziiert, mehrere vage, aus der Verknüpfung der kurzen Motive sich ergebende und sich vielfältig spaltende Linien, die es sozusagen nach Bedarf aus den Kanonstimmen zu Sinnerinheiten zusammenstellt. Die führende Stimme könnte etwa folgendermaßen verlaufen:

Abb. 5: Diagonale Hauptstimme in Anton Weberns op. 21/1, Exposition

The musical score shows a sequence of notes and rests across two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The notes are: 1 (Dux), 2, 3, 4 (Comes), 5 (Dux), 6, 7, 8 (Comes), 9, 10 (Dux), 11 (Comes). The notes are: 1 (Dux), 2, 3, 4 (Comes), 5 (Dux), 6, 7, 8 (Comes), 9, 10 (Dux), 11 (Comes).

Das Resultat dieser Verknüpfung von Motiven zu Sinneinheiten ist nun, im Unterschied zu op. 27, nicht mehr eine parallele Übersetzung der Struktur in ein adäquates Hörbild, sondern ergibt sich quasi zufällig aus den Interaktionen zwischen den verschiedenen strukturellen Ebenen, so dass man – je nach Gesichtspunkt – von ›imaginären Kanons‹ oder von ›imaginären Hörstimmen‹ sprechen kann.¹³

Wenn man sich beim Hören auf zwei oder drei der fixierten Tonhöhen konzentriert, kommt gegenüber der Sukzession der Ereignisse die in

¹³ Hier stellt sich wiederum die Frage, ob diese imaginären Stimmen von Webern als solche konzipiert wurden. Ich glaube nicht, dass das der Fall ist, nicht zuletzt deshalb, weil sie ja nicht genau zu verorten sind. Ausserdem führt jeder in sich stimmige schöpferische Vorgang dazu, dass Resultate entstehen, die der Komponist nicht vorhersehen kann. Dass dies bei der seriellen Technik in besonders hohem Maße der Fall ist, wird oft gegen sie ins Feld geführt. Das ist aber nur dann stichhaltig, wenn der Komponist keine klare musikalische Vorstellung hat und nicht über das Handwerk verfügt, um diese adäquat umzusetzen. Gerade Weberns Spätwerk ab op. 20 zeigt den verborgenen Zusammenhang zwischen bewusster kompositorischer Arbeit und Eigengesetzlichkeit des Werkes besonders schön.

Abbildung 3 aufgezeigte Raumordnung zum Tragen. Das schafft ein Netz von mehrdimensionalen Beziehungen, welches der Wahrnehmung der beiden Kanons ebenfalls entgegenwirkt. Die ursprünglich flächige Raumordnung erhält hier ihre dritte Dimension. Insbesondere der obere Quartett-Akkord $f^{\sharp 1}-b^{\flat 1}-e^{\sharp 1}$ prägt sich dem Ohr deutlich ein und erzeugt eine statische Harmonik, die manchmal stärker, manchmal schwächer präsent ist. Diese Disposition entspricht einem Theaterstück, in dem während der Haupthandlung im Hintergrund noch eine weitere Szene spielt, nur dass hier die Schauspieler – also die Töne – an beiden Handlungen gleichzeitig teilnehmen und dabei die Haupthandlung, die der Kanonstruktur entspricht, geradezu übertönen:

Abb. 6: Klangfarbenfolge in Anton Weberns op. 21/1, Exposition

The image shows a musical score in treble clef with 25 measures. The notes are grouped into chords, and each chord is labeled with the instruments playing it. The labels are as follows:

- Measures 1-2: Hr. II Hr. II
- Measure 3: Va. Hr. I
- Measure 4: Hr. I
- Measures 5-6: Hr. I Vc.
- Measure 7: Kl. Va.
- Measure 8: Kl.
- Measure 9: Hr. I
- Measure 10: Hr. I
- Measure 11: Va. Hr. I
- Measure 12: Hr. I
- Measure 13: Va. Hrf.
- Measure 14: V. I Hr. I
- Measure 15: Va. Kl.
- Measure 16: Hr. I
- Measure 17: Kl.
- Measure 18: Hr. I
- Measure 19: Va. Hr. I
- Measure 20: Hr. I Hr. II
- Measure 21: Va.
- Measure 22: Vc. Va. Hr. I
- Measure 23: Vc.
- Measure 24: Vc.
- Measure 25: Hr. I

Bei der Vorstellung, dass sich solche Hintergrundszenen zwischen »zölf nur aufeinander bezogenen Akteuren« gleichzeitig abspielen, kann einem schon fast schwindlig werden! Die Wahrnehmung bevorzugt nun aber die Töne mit der niedrigsten akustischen Hörschwelle, die hier mit den höchsten Tönen des harmonischen Raumes zusammenfallen. Damit unterläuft sie wiederum die gedankliche Ordnung, welche die tiefen und die hohen Register in ein Sinngleichgewicht bringt. Besonders das $e^{\sharp 1}$ – dem in der symmetrischen Konstruktion das D entspricht, welches für die Wahrnehmung aber wegen seiner Lage im Schatten bleibt – sticht als höchster Ton beim Hören immer wieder aus dem Klanggewebe heraus, wie ein besonders heller Fixstern, der, von geheimnisvoller Hand berührt, in den verschiedenartigsten Farben und Schattierungen aufleuchtet, um dann wieder im Dunkel des Klangraumes zu verschwinden. Das auslösende Moment

für das Aufleuchten ist jeweils eine der vier Kanonstimmen, und so ergibt sich eine weitere Hördimension, die darin besteht, dass jeder Ton in unregelmässiger, aber doch auf eine verborgene Ordnung zurückgehender Weise für kürzere oder längere Zeit von den vier Stimmen berührt wird und dadurch jedes Mal eine ganz andere Funktion bekommt. Man kann sagen, dass das e^{II} bei seinem Erklingen nie der gleiche Ton ist, ganz im Sinne der mysteriösen Aussage Heraklits, dass man nicht zweimal in den gleichen Fluss steigen kann:

Abb. 7: Klangfarben des Tones e^{II} in Anton Weberns op. 21/1, Exposition

T. 6 Kl.	T. 8 Hrf.	T. 11 Va.	T. 13 Hrf.	T. 14 V. I	T. 15 Va.	T. 15 Kl.	T. 19 Va.	T. 22 Va.	T. 22 Hrf.
-------------	--------------	--------------	---------------	---------------	--------------	--------------	--------------	--------------	---------------

Dux 1 Dux 2 Comes 1 Comes 2 Dux 2 Comes 2 Dux 2 Dux 2 Dux 2 Comes 2

Ausgehend von Erfahrungen mit Berufsmusikern und Laien kann ich festhalten, dass das spontane Hörerlebnis und die emotionalen Bilder, die bei dieser Musik entstehen, mit der beschriebenen Raumordnung in einem intuitiven Zusammenhang stehen, auch wenn die Konstruktion dem Hörer nicht bekannt ist. Aber auch für den Kenner, der sich das Werk analytisch angeeignet hat, liegt der Reiz eben darin, dass es unmöglich ist, alle Schichten und Dimensionen hörend zu erfassen, und dass daraus ein sehr komplexer Wahrnehmungsvorgang entsteht. Es ist wie bei den Figuren, deren Aussenkontur eine komplementäre Figur darstellt: Wahrnehmend erfassen kann man jeweils nur eine Figur; die andere ist aber in der geistigen Vorstellung immer präsent:

Abb. 8: Komplementäre Doppeldeutigkeit



Ein ähnlich komplizierter Prozess spielt sich beim ersten Satz von op. 21 auch auf der rhythmischen Ebene ab. Wir können – zumindest der Spur nach – die rhythmische Gestaltung der einzelnen Motive wahrnehmen. Viel deutlicher drängt sich aber der Wahrnehmung die diagonale rhythmische

sche Summe aller eintretenden Klangereignisse auf: Von Takt eins bis zehn besteht sie aus dem immer gleichen Rhythmus kurz-lang-kurz in Vierteln. Erst bei Takt 11 ist eine rhythmische Abwandlung der Viertelbewegung zu hören¹⁴, und bei Takt 15 wechselt der Ablauf zu vier regelmäßigen Vierteln, um am Ende der Exposition als Rückleitung zur Wiederholung in den sykopierten Rhythmus des Beginns zurückzufallen.

Diese rhythmische Abfolge von Vierteln bildet im Zeitablauf eine zusätzliche Dimension, da ihre scheinbar einstimmige Oberfläche die Projektion eines Netzes von vier Stimmen darstellt. Das leicht wiegende und ruhige Fortschreiten dieses ›Summenrhythmus‹ trägt sehr viel zum Charakter des ersten Teils dieses Satzes bei. Es entspricht der schwebenden Klanglichkeit der Harmonik und unterstützt sie. Dadurch entsteht der Eindruck eines in sich ruhenden, im regelmässigen Puls der Ewigkeit atmenden Organismus.

Beim Beginn der Durchführung ändern sich das Klangbild und der musikalische Ausdruck: Mit dem Einsatz des Klarinettenmotivs in Takt 25b tritt die Musik aus ihrer verschleierte Distanziertheit heraus. Sie wird wärmer, intensiver, konkreter, sinnlicher. Wir befinden uns nicht mehr im unendlichen Kosmos, sondern in der Sphäre des Menschlichen.

Auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung sind es zwei musikalische Ereignisse, die diesen Eindruck hervorrufen: Zunächst wird in Takt 26 mit dem ausdrucksvollen Höhepunktton g^{\parallel} der bisherige Tonraum erstmals nach oben überschritten. Das erzeugt eine enorme Steigerung

¹⁴ Diese Stelle kann als Seitensatz gelten. Dies nicht nur insofern, als hier die übergeordnete rhythmische Struktur verändert wird, sondern auch bezüglich der Tonhöhe: Das lange e^{\parallel} in der Bratsche (T. 11) bildet zum Eröffnungston a^{\parallel} die ›Dominante‹. Wie aus Abb. 7 hervorgeht, ist von Takt 11 bis 15 ein gehäuftes Vorkommen dieses ›Dominanttones‹ zu beobachten. Mit dem Hauptsatz verbindet sich ausser dem Anfangston a der Sextsprung und die Tonwiederholung fs^{\perp}/fs^{\perp} in Takt zwei. – Generell muss aber festgestellt werden, dass die formalen Funktionen, wie Webern und Schönberg sie in den Analysen ihrer Werke beschreiben, sehr oft aufgesetzt und plakativ wirken: Sie sind selten aus dem musikalischen Gehalt eruiert. Dies mag vom Wunsch kommen, die ›horizontale‹ Formgebung, die sich gemäß Schönberg eben hauptsächlich in den Formen der Klassik äussert, in das Gefüge der primär vertikal-polyphon konzipierten Kompositionen einzubeziehen. Ganz allgemein sind sowohl Schönberg als auch Webern schlechte ›Selbstanalytiker‹, da bei ihnen oft der Wunsch Vater des Gedankens ist. (Vgl. etwa Schönbergs Analyse seiner Kammermusik op. 9, in: Vojtěch 1976, 440ff.).

Abb. 9: Anton Webern, Sinfonie op. 21, T. 24b–44

(II.)

tempo

KCl 24b 25b **Dux 1** 26 27 **Comes 1** 28 29 30

Bkl *pp*

Hr. I *m. Dpf.*

Hr. II *pp*

Hrf *pp*

V. I *m. Dpf.*

V. II *pp*

Va *Solo m. Dpf.*

Vc *arco am Steg.....*
dim. *p* *Alle (m. Dpf.)* **Dux 2** *pp* *Alle (m. Dpf.)* **Comes 2** *pp*

31 32 33 34 35 36 37

pp *pp* *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp*

pp *pppp* *pp*

pp *dim.* *pp*

am Steg..... *Solo*

ppp

Ausdrucksenergie. Auch in rhythmischer Hinsicht ist der energetische Vorgang gesteigert, denn an Stelle des bisherigen regelmäßigen Viertelpulses tritt eine lange Note, die von zwei Achteln gefolgt wird.

Die Achtel, aus denen das g^{II} herausspringt, wirken wie das Losschnellen eines Pfeils aus der Spannung des langen Tones. Gleichzeitig verlagert sich die Wahrnehmung der rhythmischen Gesamttextur vom bisherigen ›Summenrhythmus‹ auf die konkreten motivischen Einzelaktionen, da das Dreitonmotiv insgesamt viermal als identische Gestalt erklingt: zwei mal in der Klarinette und je einmal im Cello und in der Bratsche. Der Eindruck einer Konkretisierung des Ausdrucks spiegelt sich genau darin, dass nun auch die Kanonstruktur konkret und direkt wahrnehmbar wird, denn die vier Motive entsprechen den vier Kanonstimmen. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die linear-zeitliche Disposition der Stimmen ist auch eine Folge davon, dass die Fixierung der Töne in den Oktavregistern aufgehoben wird, was wiederum bewirkt, dass der Kanon als solcher deutlicher wahrgenommen wird, obwohl die Stimmen immer noch in gebrochener Weise durch die Instrumente geführt werden. Das zeigt sich

etwa darin, dass die Klarinette den Comes zu ihrem eigenen Dux spielt: Die Identität einer Stimme fällt also nicht mit einem ausführenden Instrument zusammen, wie dies für die landläufige Vorstellung eines Kanons vorausgesetzt wird.

Der innere Zusammenhang zwischen der raumbetonten Disposition durch die Technik der fixierten Tonhöhen und dem spärlich-vergeistigten Ausdruck in der Exposition von op. 21 erstaunt nicht. Schon immer haben Raumvorstellungen in der Musik, wie sie etwa im Krebskanon zum Tragen kommen, eine Transzendierung des emotionalen Ausdrucks bewirkt. In Weberns Spätwerk verlagert sich das Verhältnis eindeutig in Richtung der Vergeistigung, denn die emotionale Steigerung, die wir in der Durchführung des ersten Satzes von op. 21 erleben, entfaltet sich ja immer noch im Rahmen eines höchst differenzierten kanonischen Gebildes! Umso berührender wirkt die beschriebene Wendung zum menschlichen Ausdruck beim Beginn der Durchführung, und folgerichtig tritt hier der Raum mit seiner Tendenz zur Abstraktion gegenüber der Zeit mit ihrem »Erlebnisharakter« zurück. Das steht in unmittelbarem Zusammenhang damit, dass Webern in der Durchführung nicht wie in der Exposition mit dem Mittel des *canon perpetuus* auf die Ewigkeit verweist, sondern einen »Zeitpfeil« komponiert. Allerdings ist auch hier eine starke Tendenz zur Transzendierung vorhanden, denn die Durchführung ist ein Krebskanon. Da sie kurz ist, lässt sich der Beginn des Krebses gut wahrnehmen. Er fällt auf die Mitte der Durchführung (Takt 34f.), die gleichzeitig die Mitte des ganzen Satzes ist, wo die Musik für einen Moment den Atem anhält. Wie in den Variationen des zweiten Satzes von op. 21, die in sich und im Gesamt Ablauf symmetrisch um eine Mitte angeordnet sind, bezeichnet Webern diesen magischen Moment mit Fermaten. Aber auch das durch den Krebs bedingte Wiedererklingen der vier ausdrucksvollen Dreitonmotive ab Takt 25 b am Ende der Durchführung ist deutlich hörbar, wobei die Harmonik der Klarinettenstimme wiederum durch ihre Lage im oberen Bereich des Klangraumes eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung dieses Bezuges spielt.

Es erstaunt nicht, dass die Reprise, deren Beginn in der Viola bei Takt 42 stark verschleiert ist und die vor allem durch die Tonwiederholung des *fi*¹

identifiziert werden kann, strukturell wiederum so gestaltet ist wie die Exposition. Ausdrucksmässig ist sie in ihrer zerklüfteten und impulsiven Weise aber näher an der Durchführung, erfüllt also die Forderung nach einer veränderten Reprise. Als Gegenkraft zur generellen Tendenz zu Symmetriebildungen bei Webern sind die Tonhöhen hier in einer hohen Lage fixiert, was wiederum zu einer weiteren Ausdruckssteigerung gegenüber der Exposition und der Durchführung führt.

Weberns Spätwerk bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Raum und Zeit. Die Tendenz zur Verräumlichung und damit zur Vergeistigung ist gegenüber den Werken vor op. 20 stärker geworden. Beim ersten Satz der Sinfonie op. 21 ist wahrscheinlich in diesem Sinne der höchste Grad von Subtilität erreicht. In Briefen und Vorträgen weist Webern immer wieder darauf hin, dass es ihm in seinen Werken mit Hilfe der Reihentechnik gelungen sei, die musikalischen Dimensionen der Horizontale und der Vertikale in einer höheren Einheit zusammenzuführen.¹⁵ Natürlich steht hinter diesem musikalischen Ideal die Forderung Schönbergs nach der »Einheit der Wahrnehmung des musikalischen Raumes«.¹⁶ Schönberg selbst hat dieses Ideal in seinen zwölftönigen Werken allerdings nie wirklich erreicht, und Webern seinerseits denkt bei seinen diesbezüglichen Äußerungen hauptsächlich an handwerkliche Aspekte, wie an etwa die polyphone und die homophone Darstellungsweise und die mit ihnen verbundenen Formgestaltungen der Fuge respektive des klassischen Sonatensatzes. Im eigentlichen platonischen Sinne hat er aber die Idee einer Durchdringung von Raum und Zeit in einer viel umfassenderen und tieferen Weise verwirklicht, als es ihm wahrscheinlich selbst bewusst war.¹⁷ Als »Sender« der Aussage kann er wahrscheinlich gar nicht alle Implikationen der Botschaft, die er übermittelt, im Bewusstsein haben, denn das würde den schöpferischen Prozess enorm erschweren oder sogar verunmöglichen. Wie bereits mehrfach gesagt, entspringen Gehalt und Aussage seiner Musik gerade der Unfähigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparates, die abstrakt-geistigen Vorgänge, die zur Entstehung des Kunstwerkes

¹⁵ So z.B. im Briefwechsel mit Eduard Steuermann, in: Metzger/Riehn 1983, 44f.; vgl. auch Webern 1960, passim.

¹⁶ Vojtěch 1976, 81.

¹⁷ Webern, 1960. passim.

beitragen, Eins zu Eins zu erfassen.¹⁸ Mit anderen Worten: Weberns Musik ist ein kreatives Paradoxon. In ihrer zerbrechlichen Balance der Kräfte lebt sie vom Spannungsfeld zwischen geistiger Vorstellung und intuitiver Wahrnehmung.

So steht Webern in einer vollendeten Mitte zwischen dem Expressionismus der frei atonikalen Musik und dem technologisch orientierten Konstruktivismus seiner Nachfolger. Man wird ihm nur dann gerecht, wenn man ihn im Sinne eines von ihm zitierten Goethe-Wortes als »das Gefäß [ansieht], in das gegossen ist, was die allgemeine Natur ausdrücken will.«¹⁹

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1959), *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Döhl, Friedhelm (1976), *Webern*, München/Salzburg: Katzbichler.
- Eimert, Herbert (Hg.) (1955), *Die Reihe* Bd. 2, Wien: Universal.
- Kelterborn, Rudolf (1981), *Zum Beispiel Mozart*, Kassel/Basel: Bärenreiter.
- (1988), *Musik im Brennpunkt*, Kassel/Basel: Bärenreiter.
- Metzger, Heinz-Klaus/Rainer Riehn (Hg.) (1983), *Anton Webern I (= Musik-Konzepte Sonderband)*, München: text+kritik.
- Moldenhauer, Hans/Rosaleen Moldenhauer (1979), *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf, London: Gollancz.
- Polnauer, Josef (Hg.) (1959), *Anton Webern: Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Wien: Universal.
- Stein, Erwin (Hg.) (1958), *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, Mainz: Schott.
- Vojtěch, Ivan (Hg.) (1976), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, (= Arnold Schönberg Gesammelte Schriften 1)* Nördlingen: Fischer.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal.

¹⁸ Selbstverständlich gilt dies, wie bereits erwähnt, in mehr oder weniger ausgeprägter Weise für alle komplexe Musik, insbesondere für kontrapunktische Formen wie Kanon oder Fuge. Trotzdem nimmt gerade im 20. Jahrhundert bei vielen Komponisten die Tendenz zu, musikalische Hörtäuschungen und – illusionen zu erzeugen. In einem ganz anderen Sinn als bei Webern ist etwa an die durch interne kanonische Stimmführung erzeugten bewegten Klangkonglomerate Ligetis zu denken, bei denen eine eigentliche Entropie der Wahrnehmung stattfindet.

¹⁹ Webern 1960, 11.

TEIL IV

FRANZ LISZT
UND
MAX REGER

Florian Edler

Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs

Neubearbeitungen von Kompositionen Johann Sebastian Bachs haben sowohl Franz Liszt als auch Max Reger veröffentlicht. Nur in einem einzigen Fall liegt eine Parallelbearbeitung vor. Das Orgelwerk *Präludium und Fuge* e-Moll BWV 548, wurde von beiden Komponisten für Klavier zu zwei Händen arrangiert (vgl. die Übersicht in Abb. 12). Diese Transkriptionen, die mit einem Abstand von 43 Jahren erschienen, bieten auch bei flüchtiger Betrachtung ein überaus unterschiedliches Erscheinungsbild. Liszts Übertragung erinnert an eine moderne Bach-Urtextausgabe, die Regers ähnelt einem spätromantischen Virtuosenstück. Die folgenden Überlegungen gelten den jeweiligen Motivationen und Intentionen, die sich mit diesen Bearbeitungskonzepten verbinden. Darüber hinaus zeigen sich Kontinuitäten der Transkriptionspraxis und damit Bezüge zwischen diesen beiden Komponisten, die durch ihre Vorliebe für Bach Leipzig, aber auch Thüringen und Weimar verbunden waren.

Liszts 1851/52 publizierte Bearbeitungen von sechs Orgel-Präludien und -Fugen Bachs (BWV 543 bis 548) beurteilte der junge Reger abschätzig als eine »Copistenarbeit«.¹ Das Diktum steht am Beginn einer negativen, zwischen Ratlosigkeit und Geringschätzung schwankenden Rezeption dieser Liszt-Bearbeitungen, die bis heute fortwirkt. Thomas Kabisch geht bei einer Untersuchung über Transkriptionen Liszts von dessen Aussage aus, eine Bearbeitung müsse nicht nur das Original präzise wiedergeben, sondern auch als selbstständiges Klavierstück wirken.² Diese Forderung erfüllt unter Liszts Übertragungen von Orgelwerken Bachs allein die zu einem späteren Zeitpunkt – 1863 – erschienene Transkription der *Fantasie und Fuge* g-Moll BWV 542, mit der sich Kabisch beschäftigt, nicht aber der Zyklus von 1852. Ähnlich vermisst Michael Heinemann bei den sechs Orgelpräludien ein Durchschimmern der »Individualität des Bearbeiters«. Auch hält er Liszts Arbeitsaufwand bei den Bearbeitungen für gering. So gesehen, erscheint Liszts Äußerung, er habe sich »zehn Jahre lang« mit diesen Übertragungen geplagt, kaum nachvollziehbar, wirken die »Elogien,

¹ M. Reger: Brief an F. Busoni, 11. Mai 1895, in: Popp 2000, 238.

² Kabisch 1987, 477.

die Siegfried Wilhelm Dehn im Vorwort der Druckausgabe anstimmte, übertrieben.³

Um die Jahrhundertmitte war der Berliner Musikgelehrte Dehn, der Liszt zur Publikation dieser Transkriptionen anregte und somit gewiss persönlich am Erfolg des Projekts interessiert war, nicht der einzige Zeitgenosse, der sich lobend über die Übertragungen äußerte. Adolf Bernhard Marx, Dehns Kontrahent im Streit um die »alte Musiklehre«, empfahl Liszts Bearbeitungen (neben Originalwerken Bachs und Händels für Klavier) mit pädagogischer Intention: als geeignete Ergänzung einer eigenen Auswahl von Klavier- und transkribierten Orgelwerken Bachs, mit der er beabsichtigte, »Sinnigkeit und Tiefe des alten Meisters den Jüngern zu erschliessen.«⁴ Und Carl Czerny ermunterte seinen einstigen Schüler Liszt, weitere Bach-Transkriptionen folgen zu lassen, damit »die geistreichsten Compositionen S. Bach's uns näher gebracht würden.«⁵ Harold C. Schonberg bezeugte in seiner 1963 erschienenen Monographie *Die großen Pianisten* die bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts anhaltende Präsenz der Übertragungen im Konzertbetrieb. »Heute haben viele jüngere Pianisten etwa von der Bach-Liszt-Transkription des Präludiums und der Fuge in a-Moll oder von Bach-Taussigs Toccata und Fuge in d-Moll nicht einmal gehört; noch vor einer Generation begann jeder zweite Klavierabend damit.«⁶

Liszts Transkriptionen dienten ebenso dem Vortrag im Konzert wie dem häuslichen Studium am Klavier. Auf beiden Wegen wurden die Orgelwerke einem größeren Publikum, um mit Czerny zu reden, näher gebracht. Wenn Michael Heinemann gegen diese »Popularisierungsthese« einwendet,

³ Heinemann 1995, 77f.; ders. 1999, 130f.; vgl. Dehn 1997, 42. Bei Ramann 1887, 157, bezieht sich die Rede von »ungeheuerlichen Schwierigkeiten« nicht auf die Version der Druckfassung, sondern auf die technische Perfektion beim Lisztschen Vortrag der Präludien in a-Moll und e-Moll, wie sie in der Rezension der *AmZ* – vgl. das bei Anm. 8 nachgewiesene Zitat – beschrieben wird.

⁴ Marx 1853, IV; vgl. Kabisch 1987, 478.

⁵ C. Czerny: Brief an F. Liszt, 15. September 1852, in: La Mara 1895, 242.

⁶ Schonberg 1963/65, 377. An der Ablösung der Bach-Arrangements Liszts, Taussigs und Busonis im Konzertrepertoire durch originale Klavierwerke sieht der Autor den um 1920 hervortretenden »Bach-Pianisten« Harold Samuel beteiligt. Die Bearbeitungen seien aber noch bis in die 1940er Jahre regelmäßig gespielt worden. Vgl. auch Lorenzen 1982, 61.

die Kenntnis der Orgelwerke Bachs sei im mittleren 19. Jahrhundert bereits durchaus verbreitet gewesen⁷, berücksichtigt er nicht die außerordentliche Bedeutung des Klaviers in der zeitgenössischen Musikkultur. Nicht wenige Rezipienten werden als Besucher von Klavierabenden Bachs Orgelwerke allein in Form von Transkriptionen kennen gelernt haben. Überdies war das Klavier das einzige Medium, mit dem sich Orchester- und Opernmusik im privaten Wohnbereich reproduzieren ließ. Seit Liszts Vorstoß, eben mit der Publikation der sechs Präludien und Fugen Bachs, zählte auch anspruchsvolle Orgelmusik zu den Gegenständen von Klavierarrangements.

Mag aus heutiger Sicht die möglichst getreue Übertragung von Werken mit Pedal auf nur zwei Manuale wenig originell erscheinen, so handelte es sich doch um eine Novität, bei der das Gelingen der Übertragung an sich Be- und Verwunderung hervorrief. Die Irritation hierüber dokumentiert eine Kritik jenes Konzerts am 5. Januar 1842 in der Berliner Singakademie, wo Liszt die e-Moll-Komposition BWV 548 erstmals öffentlich vortrug.

Eine Fuge mit Pedal spielte Liszt, und zwar die beiden Manualstimmen meistens mit der rechten Hand, die dritte Pedalstimme mit der linken Hand, ohne Gebrauch eines wirklichen Pedals, mit einer Sauberkeit und Klarheit, die nichts zu wünschen übrig, nur die immense Fähigkeit des Spielers in noch höherem Grade bewundern liess.⁸

Weder die Annahme, der gesamte Manualpart sei weitgehend von der rechten Hand ausgeführt worden, noch die, die Klarheit des Vortrags resultiere aus dem völligen Verzicht auf den Pedalgebrauch, dürfte den Tatsachen entsprochen haben.

Zu relativieren wäre die erwähnte Auffassung Heinemanns, Liszt habe sich die Transkriptions-Arbeit eher leicht gemacht, indem er lediglich in sein Exemplar der beim Verlag Tobias Haslinger erschienenen Druckausgabe von Orgelwerken Bachs Anweisungen für den Kopisten eingetragen habe. László Vikárius zufolge dokumentiert diese heute in Weimar aufbewahrte Quelle nur ein Frühstadium der Arbeit. Wie aus einem Brief Liszts an Joachim Raff hervorgeht, sollte dieser – wahrscheinlich auf der Grundlage der erhaltenen Druckausgabe und der darin enthaltenen

⁷ Heinemann 1995, 75f.

⁸ Anonymus 1842, Sp. 145.

Anweisungen – ein handschriftliches Arbeitsexemplar erstellen.⁹ In diesem von Raff vorbereiteten, nicht erhaltenen Manuskript wird Liszt manche Änderung vorgenommen haben. Denn der Erstdruck stimmt keineswegs vollständig mit dem Text der Haslinger-Ausgabe überein. Er berichtigt vielmehr dessen Abweichungen von der handschriftlichen Überlieferung der Kompositionen Bachs und entspricht im Falle des e-Moll-Werks BWV 548 weitgehend der Version der *Neuen Bach-Ausgabe*. Liszt hat sich offensichtlich auch quellenkritisch mit Bachs Werken beschäftigt.¹⁰

Angesichts des Bemühens um Objektivität, wie es sich mit der Intention einer möglichst genauen Übertragung des bachschen Tonsatzes auf ein anderes Instrument zeigt, erstaunt umso mehr die autographe Eintragung »Passionsmusik« am Ende der e-Moll-Fuge in der Haslinger-Ausgabe. Sie verrät eine besondere persönliche Beziehung zu diesem Werk, aber auch ein Bewusstsein für die semantische Konnotation von Trauer und Leid, die sich sowohl mit der Tonart e-Moll als auch mit dem dem Fugenthema (Abb. 5) zugrunde liegenden chromatischen Lamento-Bass verbindet. Auf eine andere Komposition Bachs über dieses Modell, den zweiten Satz der Kantate zum Sonntag Jubilate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, beziehen sich drei spätere Werke Liszts. Bei zwei von diesen, den 1862 und 1863 entstandenen Klavier- und Orgelvariationen, verweist der Komponist mit dem *Crucifixus* aus Bachs h-Moll-Messe auf eine weitere Anregung und zugleich auf eine zusätzliche Assoziation des Lamento-Basses mit dem Thema »Passion«.¹¹

Bei der Übertragung der Präludien und Fugen ging es Liszt offenbar nicht darum, den Orgelklang auf dem Klavier zu imitieren. Vielmehr erzielte er mit der getreuen Wiedergabe des originalen Tonsatzes pianistische Transparenz. So setzt Liszt bei der h-Moll-Kadenz im Präludium (Abb. 1) die tiefen, auf der Orgel in der Regel durch ein 16'-Register verstärkten Basstöne *G* und *Fis* in der höheren (kleinen) Oktavlage. Dadurch wird die Stelle leichter ausführbar und gewinnt einen klavierspezifischen Klangcharakter.

⁹ Vikárius 1997, XV, Anm. 16.

¹⁰ Vgl. ebd., XIVff.

¹¹ Das *Crucifixus* ist bekanntlich eine Neubearbeitung des Kantatensatzes; vgl. Redepenning 1992, 101.

Abb. 1: Präludium, T. 50f.

In Abb. 2 behält Liszt die originale Oktavlage der tiefen (Tenor-)Mittelstimme bei. Da diese von der linken Hand ausgeführt wird, wäre eine 16²-Oktavierung des Basses nicht möglich.¹² Zum Vergleich: Reger, der sich, anders als Liszt, um die Nachahmung des Orgelklangs bemüht, legt mehr Wert auf die Oktavierung des Basses als auf die Beibehaltung der Mittelstimmenlage.

Abb. 2: Präludium, T. 27f.

Auch in Abb. 3 behält Liszt streng die originale Lage der Mittelstimmen bei. Weite Griffe nimmt er in Kauf und arrangiert sie mit der Arpeggierung klaviergerecht.¹³

Abb. 3: Präludium, T. 69ff., Liszt

¹² Vgl. auch Liszt, Präludium, T. 101. Weil die originale Lage der Mittelstimme beibehalten wird, unterschreitet diese den Pedalbass. Bach setzt die Verwendung eines 16²-Registers im Pedal voraus. Mit Oktavierungen hebt Liszt bedeutsame Stellen innerhalb der ritornellförmigen Anlage dieses Präludiums hervor: T. 16f. (Vorbereitung des Ritornell-Abschlusses), T. 33 (Ritornell 2), T. 86 (Ritornell 3), T. 134 (Korrespondenz mit dem Beginn/Schlusswirkung).

¹³ Vgl. eine weitere Stelle mit weiten Griffen: T. 48f.

Liszts Verzicht auf Vortragsbezeichnungen – weder zur Dynamik noch zur Phrasierung oder Artikulation finden sich Angaben¹⁴ – entspricht seiner Intention, der Mitwelt Meisterwerke einer früheren Zeit authentisch und objektiv zu vermitteln. Aus der Sicht des jüngeren Liszt war Bachs Kunst vollkommen nicht nur im kompositionstechnischen, sondern besonders auch im sittlichen Verständnis und repräsentierte daher eine der zeitgenössischen Musik grundlegend entgegengesetzte Sphäre. Aus der Distanz ehrte der Avantgardekomponist einen Standpunkt der Vergangenheit, den er zwar als durch die moderne Kunst »überwunden« und als nicht aktualisierbar betrachtete, dem er gleichwohl ein höchstes Niveau attestierte und damit den Anspruch auf dauerhafte Geltung und praktische Pflege. Überdies stellte Liszt durch seine Beschäftigung mit Bach die Vielseitigkeit seines Künstlertums unter Beweis und brachte damit nicht zuletzt kritische Stimmen zum Schweigen, die ihm eine einseitig subjektivistische Spielweise und Effekthascherei zum Vorwurf machten. Hätte er Bachs Kompositionen zu Bravourstücken umgestaltet, wäre von Seiten einer entrüsteten Kritik das Verdikt der Äußerlichkeit über diesen Virtuosen verhängt worden.

1863, also bereits nach der Weimarer Zeit und in deutlichem Abstand von den Virtuosenjahren, deutete sich mit Liszts Arrangement von *Präludium und Fuge* g-Moll BWV 542, der Übergang zu einer freieren Form der Bearbeitung von Orgelwerken Bachs mit technisch anspruchsvollen Zusätzen und Akkordfüllungen an.¹⁵ Weiterentwickelt wurde das Bearbeitungskonzept durch bedeutende Pianisten der zweiten Jahrhunderthälfte, unter denen Liszts Schüler Karl Tausig und Eugène d'Albert besonders zu nennen sind. An diese Praxis knüpfte der junge Reger, der Liszt als Klavierkomponisten außerordentlich schätzte, mit seinen zwischen 1895 und 1904 jeweils separat publizierten Bearbeitungen von vier Orgel-Präludien und -Fugen Bachs für Klavier zu zwei Händen an. Auch er verfolgte ein

¹⁴ Dagegen ist Haslingers Ausgabe, die Liszt als Arbeitsexemplar verwendete, mit zahlreichen Angaben zur Dynamik, Phrasierung und Artikulation versehen.

¹⁵ Vgl. Heinemann 1995, 78f. Zusammenfassend und unter Berücksichtigung des biographischen Kontexts skizziert Heinemann 1999 Liszts Übergang von der um Authentizität bemühten Bach-Bearbeitung zu einer eigenständigen »Neu-Interpretation« als einen Prozess der »kompositorischen Emanzipation« von Bach.

pädagogisches Anliegen. Brieflich äußerte er sich über die Schwierigkeit, »die heutige, mit Thannhäuser & Tristan geschwängerte Jugend« zu einem »richtigen Verständnis von Bach« zu bringen.¹⁶ Dies ließ sich seiner Ansicht nach nicht über eine »akademische« Vortragsweise erreichen, wie sie Liszt bei der Übertragung der sechs Orgelpräludien verfolgte, sondern durch die Anpassung an den modernen Zeitgeschmack.

Regers ausschließlich für den Vortrag durch Konzertpianisten bestimmte Transkriptionen stellen technische Anforderungen, die nur von Ausnahme-Könnern zu meistern zu sind. Problematisch gestaltete sich der Absatz und entsprechend gespannt das Verhältnis zu dem Londoner Verlag Augener. Deutlich werden diese Zusammenhänge unter anderem in einem Brief, in dem Reger – mit der Hoffnung »auf einen kleinen Absatz dieser Sachen für Augener« – den aus Weiden stammenden und in Washington wirkenden Pianisten Anton Gloetzner bat, fortgeschrittenen Schülern die Transkriptionen zu empfehlen.¹⁷ Ferner setzte er darauf, dass sich die namhaften Pianisten, denen er die Arrangements widmete, der Stücke annahmen. Die Transkription des e-Moll-Werks ist dem Liszt-Schüler Frederic Lamond gewidmet, den Reger auf dem Titelblatt offenbar demonstrativ als »seinen Freund« bezeichnete. Die *Toccata und Fuge* d-Moll widmete er Ferruccio Busoni, der sich im gleichen Zeitraum mit ähnlichen Arbeiten befasste und zum Teil dieselben Bach-Werke wie Reger arrangierte. Busoni, den Reger zunächst nur via Briefverkehr kannte, bat er explizit, seine Transkriptionen zu spielen und darüber dem Augener-Verlag »einige ›lobende‹ Zeilen« zu schreiben.¹⁸ Anhand der Tatsache dass Reger, wenn er sich anerkannten Größen des Musiklebens wie Busoni oder Richard Strauss¹⁹ erstmals vorstellte, keineswegs Originalkompositionen, sondern Bach-Transkriptionen sandte, wird deutlich, in welchem Maße er diese Bearbeitungen als eigenständige Leistungen betrachtete, zeigt sich die eigentümliche Identifikation mit Bach und dessen Schaffen.²⁰

¹⁶ M. Reger: Brief an F. Busoni, 11. Mai 1895, in: Popp 2000, 238.

¹⁷ Ders.: Brief an A. Gloetzner, 27. August 1895, in: Popp 2000, 248.

¹⁸ Ders.: Brief an F. Busoni, 17. Juli 1895, in: Popp 2000, 243.

¹⁹ Zur Übersendung von Transkriptionen an Strauss und zu dessen positiver Reaktion vgl. Popp 2000, 256.

²⁰ Psychologische und andere Hintergründe der Bach-Bearbeitungen Regers stellt Lorenzen 1982, 27–86, eingehend dar.

Reger arbeitete an der Transkription des e-Moll-Werks während seiner Zeit in Wiesbaden im April 1895.²¹ Im September dieses Jahres folgte Hugo Riemann einem Ruf an die Leipziger Universität, während Reger dessen Theorieunterricht in Wiesbaden übernahm. Damit endete nach fünf Jahren die permanente räumliche Nähe von Lehrer und Schüler. Gerade bei dem Arrangement von *Präludium und Fuge* e-Moll wird erkennbar, dass sich Reger bereits vor Riemanns Weggang von dessen Einfluss zu lösen begann. Denn weitgehend fehlen hier Angaben zur Phrasierung im Sinne der Markierung von Sinneinheiten.²² Umso sorgfältiger bezeichnet ist die Artikulation. Dabei verzichtet Reger auf die besonderen von Riemann eingeführten Zeichen wie Bogenkreuzungen, agogische Akzente oder gar punktierte Taktstriche, und der Staccato-Keil bzw. spitze Punkt findet sich nur vereinzelt in der Fuge (T. 84–88, 105f.; Abb. 4, 9). Da dort Bögen fehlen, wäre aus Riemanns Sicht dieses zweite Staccato-Zeichen neben dem Punkt unnötig.²³ Dass es Reger um dynamische Differenzierungen beim Staccato-Spiel geht, zeigt der folgende Fall, wo beide Vortragsbezeichnungen unmittelbar einander folgen.

Abb. 4: Fuge, T. 106–109, Reger

energisches Staccato *leichtes Staccato*

ff *ff*

Markierung des Themas | Marcato

Akzentuierung eines Einzeltones

<i>Vortragszeichen Riemanns</i>	<i>Regers Bezeichnungspraxis</i>
staccato	staccato
non legato	staccato

²¹ Vgl. M. Reger: Brief an F. Busoni, 20. April 1895, in: Popp 2000, 236.

²² Die Bögen in der Fuge bezeichnen sämtlich eine Legato-Artikulation. Im Präludium sind lediglich zu Beginn (T. 6–8) drei Bögen als Phrasierungsangaben zu verstehen.

²³ Riemann 1884, 31. Zu Riemanns Vortragsbezeichnungen vgl. Lorenzen 1982, 92ff.

Den im anschließenden Takt 108 vorherrschenden dynamischen Akzent, der bei Riemann der Markierung wichtiger Einzeltöne im Sinne eines *Sforzato* dient, verwendet Reger in mehrfacher Funktion: bei der dynamischen Akzentuierung von Einzeltönen, der Bezeichnung einer *Marcato*-Artikulation sowie der Hervorhebung motivischer und sogar kompletter thematischer Strukturen. Offenbar ist sich Reger seiner nicht immer eindeutigen Bezeichnungsweise bewusst und teilt daher mitunter zusätzlich die Artikulationsart in verbaler Form mit.

Regers Angaben zur Dynamik und Artikulation bieten gewissermaßen Ersatz für die fehlende Phrasierungsbezeichnung. So hebt er zu Beginn der Fuge mit einer übergeordneten Entwicklung vom *Crescendo* zum *Decrescendo* den Zusammenhang des Themas hervor und gestaltet, durchaus im Sinne Riemanns, einen dynamischen Bogen. Das Profil des Auftakts zu Beginn schärft Reger sowohl mit Mitteln der Dynamik als auch der Artikulation. Auf diese Weise wird die motivische Korrespondenz von Thema und Kontrasubjekt sinnfällig. Riemann würde jedoch beim Auftakt den Übergang von der leichten zur schweren Zeit als *Crescendo* darstellen und nicht, wie Reger, als *Decrescendo*.²⁴

Abb. 5: Fuge, Beginn, Reger

The image shows a musical score for the beginning of a fugue. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction *una corda*. The melody is marked as *Motiv a*. The bottom staff is also in treble clef and shows a counter-melody labeled *Kontrasubjekt*. This counter-melody features three accents marked with the letter 'a'.

²⁴ Die *Crescendo*-Bildung richtet Riemann grundsätzlich so ein, dass der Taktschwerpunkt betont ist. Auftaktige Motive sind daher generell »abbetont«, enden mit dem stärksten Ton (Riemann 1884, 12f.). Dennoch ließe sich Regers besondere Gewichtung des Auftaktes erstens dadurch rechtfertigen, dass sich der fallenden Tonhöhe »gewöhnlich [...] das *diminuendo* [...] zugesellt« (10f.), zweitens aufgrund der Möglichkeit, Motivanfänge zu akzentuieren und dadurch die Gliederung zu verdeutlichen (20). Die Bezeichnung müsste dann aber lauten:



Mit der permanenten Veränderung der Lautstärke ist die Gestaltung dieses Themas repräsentativ für das gesamte Arrangement sowie für eine signifikante Eigenart der Musik Regers: die »überaus genaue Bezeichnung der Notentexte mit Ausführungsanweisungen jeder nur denkbaren Art«, wodurch sich der Komponist im »ständigen Dialog mit den Ausführenden« zu befinden scheint.²⁵

Auch mit rhythmischen Modifikationen erreicht Reger eine Betonung auftaktiger Strukturen im weitesten Sinne. Im fünften Takt des Präludiums (Abb. 6) kommt mit den Achternachschlägen ein gleichsam synkopisches Moment ins Spiel, das mit der Überbindung zum Folgetakt echte Synkopen nach sich zieht. Diese Stimme ist zwar durch ihre Herkunft aus der linken Hand des bachschen Orgelsatzes gerechtfertigt, ihren ursprünglichen Charakter aber entstellt die Pause auf der dritten Zählzeit, aus der sich mit den Nachschlägen bzw. Synkopen neue rhythmische Aspekte ergeben.

Abb. 6: Präludium, T. 5f.

The image shows a musical score for two parts: 'Bach' and 'Reger'. Both parts are in 3/4 time and G major. The 'Bach' part consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part also consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part includes dynamic markings 'mf' and 'cresc.'.

Auf andere Weise erzeugt Reger ab Takt 24 entwicklungs-dynamische Spannungen mit Hilfe von Synkopen. Die bereits durch Bachs (und entsprechend Liszts) Hervorhebung der Mittelstimme aufgebrochene latente Mehrstimmigkeit der barocken Spielfigur transformiert Reger in eine tatsächliche.

Abb. 7a: Präludium, T. 24f., Liszt

The image shows a musical score for two parts: 'Bach' and 'Reger'. Both parts are in 3/4 time and G major. The 'Bach' part consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part also consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part includes dynamic markings 'mf' and 'cresc.'.

²⁵ Cadenbach 1991, 188.

Abb.7b: Präludium, T. 24f., Reger

Bei den grandiosen Orgelpunkten (z.B. T. 65ff., Abb. 8) wirkt die Crescendo-Struktur dadurch umso zwingender, dass das unvermeidliche Wiederanschlagen des Basstons auf unbetonter Zählzeit erfolgt.

Abb. 8a: Präludium, T. 65ff., Liszt

Abb. 8b: Präludium, T. 65ff., Reger

Diese Stelle dokumentiert eindrucksvoll Regers Bemühen um einen orgelähnlichen, majestätischen Klavierklang. Bachs Orgelpedal übersetzt er konsequent mit einem oktavierten Klavierbass. Im Präludium ist das zu 100%, in der Fuge zu 96% der Fall. Zum Vergleich: Liszt oktaviert den Klavierbass im Präludium lediglich bei 11%, in der Fuge bei 14% der ursprünglichen Pedalpartie.

Ein Pendant zu dem von Prinzipalen und Mixturen geprägten Klang eines Hauptwerk-Plenums erreicht Reger auf dem Klavier durch die vollstimmige Ausfüllung von Akkorden sowie die Einbeziehung höherer Lagen. Dabei beschränkt er sich in der Regel auf Oktavierungen, verändert aber, im Unterschied übrigens zu Busoni²⁶, nicht die Substanz des Tonsatzes.

Anders als beim Präludium lässt sich bei Regers Version der Fuge nur eingeschränkt von einer Nachahmung des Orgelklangs reden. Die bereits vorgestellte Interpretation des Themas (Abb. 5) ist ganz auf die Darstellung am Klavier zugeschnitten. Insbesondere mit einer etüdenartigen, in raschem Tempo »fortissimo« und »staccato« auszuführenden Oktavenpassage, die von nachschlagenden Bass-Oktaven energisch begleitet wird und über einem Orgelpunkt-Tremolo von Kontra- und Subkontra-*A* kulminiert (Abb. 9), entfernt sich die Transkription merklich vom ursprünglichen stilistischen Kontext des Werkes. Bleibt die kontrapunktische Struktur des Originals auch vollständig erhalten, so bestimmt doch weniger der spätbarocke Tonsatz als vielmehr die »moderne« Klanglichkeit den Gesamteindruck.

Abb. 9: Fuge, T. 84ff., Reger

²⁶ Zu substantziellen Eingriffen in den Notentext bei Busonis Bach-Übertragungen vgl. Lorenzen 1982, 114–118.

Bei der aus Sechzehntel- (Oberstimme) und Viertelskalen (Bass) konstruierten Quintanstiegsequenz ab Takt 112 variiert Reger die bachsche Vorlage substanziell. Den Umfang der Skalen in der rechten Hand erweitert er, indem er diese beschleunigt, jeweils um eine Oktave. Bezieht Bachs (bei Liszt unveränderte) Tonleiter ihre Spannung aus der zum Ende hin zunehmenden Häufung von Dissonanzen (Abb. 10a), so ersetzt Reger diese kontrapunktische Struktur durch einen glissando-ähnlichen Effekt, wobei sich konsonante Zusammenklänge ergeben (Abb. 10b). Wird das Thema (vgl. Abb. 5) in fließendem Tempo »alla breve« ausgeführt – Reger schreibt »Allegro (non tanto)« vor –, geraten Passagen wie die in Abb. 9 und 10b zu atemberaubenden Show-Einlagen.

Abb. 10a: Fuge, T. 112f., Liszt

Abb. 10b: Fuge, T. 112f., Reger

Aus der Perspektive um 1900 gesehen, hatten beide hier vorgestellten Bearbeitungen problematische Seiten: die Liszts, weil sie zeitgenössischen Klangidealen nicht entsprach; die Regers wegen der selbst für Konzertpianisten heiklen technischen Anforderungen. Der Pianist, Arrangeur, Komponist und Publizist August Stradal (1860–1930), während der letzten Lebensjahre Liszts dessen Schüler, Sekretär und »Famulus Stradalu«, zugleich ein Verehrer Regers²⁷, zog daraus offensichtlich Konsequenzen. Neben vielen anderen Bach-Bearbeitungen publizierte er um 1904 eine eigene Transkription des e-Moll-Werks, die zwischen beiden Extremen vermittelt. Im Präludium folgt er zunächst mit einer dem Original weitgehend entsprechenden Übertragung dem Vorbild Liszts, gestaltet sodann zwei Episoden (T. 51–69; T. 90–94) und den Schlussabschnitt (ab T. 111) im Sinne spätromantischer Klavierstilistik: mit Oktavierungen in beiden Händen und unter Einbeziehung extremer Lagen (vgl. die Abb. 8 und 11a). Intendiert ist eine dynamische, auf das Ende hin gerichtete Gesamtwirkung. In der Fuge überwiegt – mit Ausnahme der Zwischenspielepisoden (T. 124ff.) und des Schlussabschnitts (T. 210ff.) – die exakte Übertragung à la Liszt. Wo dieser weite Lagen zu engen zusammenfasst, wählt Stradal meist die Originallagen (Abb. 11b). Dagegen ist die Stelle ab Takt 112, an der Stradals Notentext der Bach-Vorlage entspricht, gegenüber der Version des Lehrers sogar noch erleichtert (vgl. Abb. 10 und 11c). Während dynamische Angaben einerseits gehäuft auftreten, andererseits über weite Strecken fehlen, finden sich Phrasierungsbögen durchgehend. Angesichts des in der Fuge vorherrschenden Legatos überrascht bei einer Quintfallsequenz gegen Ende die – an Reger erinnernde – Staccato-Bezeichnung der oktavierten Achtelbewegung im Bass (T. 212–215). Die aus heutiger Sicht stilwidrigen kurzen Vorschläge im Kontrasubjekt (z.B. in T. 8) entsprechen vermutlich Liszts Auffassung.²⁸ Im Vergleich mit Stradals in mancher Hinsicht uneinheitlicher Transkription wird bei den so unterschiedlichen Bearbeitungen des jungen Liszt und des jungen Reger die Homogenität der jeweiligen Konzeption deutlich: ein wesentliches Kriterium für die Gelungenheit eines Arrangements.

²⁷ Vgl. Stradal 1934, 39.

²⁸ Vgl. Vikárius 1997, XIX.

Abb. 11a: Präludium, T. 65ff., Stradal

Abb. 11b: Fuge, T. 159f.

Stradal (Bach)

Liszt

Reger

Abb. 11c: Fuge, T. 112f., Stradal²⁹

²⁹ In Stradals Transkription fehlt bei der letzten Viertelnote der linken Hand in T. 112 offenkundig irrtümlich das Vorzeichen.

Tab. 1: Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs für Klavier

Frans Liszt	Max Reger
<i>Sechs Präludien und Fugen</i> (1851/52)	<i>Toccata und Fuge</i> d-Moll BWV 565 (1895) Ferruccio Busoni gewidmet
– a-Moll BWV 543	<i>Präludium und Fuge</i> e-Moll BWV 548 (1895) Frederic Lamond gewidmet
– C-Dur BWV 545	<i>Präludium und Fuge</i> D-Dur BWV 532 (1896) Alexander Siloti gewidmet
– c-Moll BWV 546	<i>Präludium und Fuge</i> Es-Dur BWV 552 (1904) Waldemar Lütschg gewidmet
– C-Dur BWV 547	
– e-Moll BWV 548	
– h-Moll BWV 544	
<i>Fantasie und Fuge</i> g-Moll BWV 542 (1863/1872)	Für Klavier zu vier Händen (ab 1896): BWV 532, 565, 572, 541, 453, 542, 566, 548, 552, 582.

Literatur

- Anonymus (1842), »Nachrichten«, in: *AmZ* 44 (1842), Sp. 143–146.
- Cadenbach, Rainer (1991), *Max Reger und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dehn, Siegfried Wilhelm (1997), *Vorrede*, in: *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 22, Transkriptionen VII, Budapest: Editio Musica, 42f.
- Heinemann, Michael (1995), *Die Bach-Rezeption Franz Liszts* (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 1), Sinzig: Studio.
- (1999), »Bach: Liszt«, in: Heinemann, Michael/Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.) *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, Laaber: Laaber, 127–162.
- Kabisch, Thomas (1987), »Zur Bach-Rezeption Franz Liszts«, in: *Kongressbericht Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter, 477–484.
- La Mara (Hg.) (1895), *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lorenzen, Johannes (1982), *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf B. (o.J.), *Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen*, [...] London/Berlin [1853].
- Popp, Susanne (Hg.) (2000), *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900* (= *SMRI* 15), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ramann, Lina (1887), *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Zweiter Band. Erste Abtheilung. Die Jahre 1841 bis 1847*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Redepenning, Dorothea (1992), »Franz Liszts Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach«, in: *Studia Musicologica* 34, 97–123.
- Riemann, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik* [...], Leipzig: Kistner.
- Schonberg, Harold C. (1963/65), *Die großen Pianisten*, Bern/München: List.
- Stradal, Hildegard (1934), *August Stradals Lebensbild*, Bern/Leipzig: Haupt.
- Vikárius, László (Hg.) (1997), *Vorwort* zu: *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 22, Transkriptionen VII, Budapest: Editio Musica, XIII–XXI.

Bernhard Haas

Beobachtungen am Anfang von Max Regers »Symphonischer Phantasie« op. 57

Der vorliegende Text versteht sich gleichzeitig als ein Beitrag zur Erhellung von Max Regers Kompositionsweise und als Einführung in die Musiktheorie des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon, dessen Theorie in besonderer Weise einen Zugang zur Musik Regers ermöglicht. Schon seit langem, spätestens seit Heinrich Schenkers Polemiken gegen Berlioz, Wagner, Reger und andere, ist klar, dass die Tonalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anders funktioniert als die der Wiener Klassik (vgl. einen Ausdruck wie *chromatic tonality*). Seit einigen Jahren reagiert die angelsächsische Musiktheorie mit Hilfe der *neo-riemannian theory* auf diese Eigentümlichkeiten¹, indem sie die Musik dieser Zeit auffaßt im Sinn von Transformationen von Klängen (z. B. von Dreiklängen) in andere Klänge und diese Transformationen systematisch beschreibt.² Dabei gelangt sie zu Begriffsbildungen, die zum Teil ähnlich in der ungarischen Musiktheorie (z. B. Bárdos 1984, Gárdonyi 1978, Lendvai 1953) seit gut 50 Jahren diskutiert werden. Albert Simons Musiktheorie, die ausweislich unveröffentlichter Analysen spätestens in den achtziger Jahren fertig vorlag, wurde erst 2004 durch eine knappe zusammenfassende Darstellung der Öffentlichkeit zugänglich.³ Wie Bárdos, Lendvai und Gárdonyi analysiert Simon die Musik des späten 19. Jahrhunderts (Liszt, Wagner, Franck, Bruckner) mit derselben Begrifflichkeit wie die Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Bartók, Schönberg, Varèse).⁴ Während die *neo-riemannian theory* tendenziell beschreibt, wie Tonkonfigurationen (*pitch-class sets*) ineinander überführt werden können, betrachtet Simon ähnliche Tonkonfigurationen vorgängig als Teile übergeordneter Tonfelder, die den Einzelklängen oder -figuren erst ihren Sinn und Charakter verleihen. Es geht hier vor allem darum, hörbare und durch klangliche

¹ Die *neo-riemannian theory* leitet sich von David Lewins *transformational theory* her (vgl. Lewin 1987), siehe Cohn 1998, 170.

² Vgl. dazu den Artikel von Jan Philipp Sprick im vorliegenden Band.

³ Haas 2004.

⁴ Vgl. dazu die Erkenntnis bei Polth 2008, dass demnach der Übergang zur Atonalität ab ca. 1910 nicht die ganz große »musikalische Revolution« bedeutet, als die er oft dargestellt wird.

Wiedergabe suggerierbare Wirkungen technisch zu beschreiben, oder – mit den Worten Heinz Holligers – Simons Analysen wollen »den Interpreten [...] zwingen, sich ganz in das darzustellende Werk hineinzudenken.«⁵

Die *Symphonische Phantasie* op. 57 gilt als eines der modernsten Werke Regers. Im Jahr ihrer Entstehung, 1901, markierte sie die fortgeschrittenste Position in Hinblick auf die Entstehung der Atonalität, das Aufgeben einer von der Viertaktigkeit ausgehenden Metrik etc. Die Dissonanz am Anfang des Werks, die nach Heinz Wunderlich »heute noch – mehr als 80 Jahre nach ihrer Entstehung [...] – unvorbereitete Zuhörer erschreckt zusammenfahren lässt«⁶, wurde viel gedeutet. Eine frühe Deutung stammt von Hermann Keller, einem Schüler Regers. Er spricht von der »entsetzliche[n] Dissonanz des Anfangs: [Notenbeispiel] (so einfach sie theoretisch ist: zwei chromatische Vorhalte zum verminderten Sept-Akkord)«.⁷

Abb. 1: Anfangs-Dissonanz



Keller empfindet demnach einen Gegensatz zwischen seiner theoretischen Deutung und der klanglichen Wirklichkeit. Ähnlich äußert Reinhold Brinkmann 1974 über den Anfangs-Akkord der Symphonischen Phantasie, er werde »sofort linear in einen Kleinterzklang über dem [...] liegenbleibenden Ton Cis »aufgelöst«⁸ – auch ihm scheint also der Ausdruck »Auflösung« (den er in Anführungszeichen setzt) nicht recht angemessen. Von einer Theorie ist zu verlangen, dass sie *Wirkungen* erklärt; hier aber ist die Wirkung offenbar sehr verschieden von der Erklärung.

Christoph Wunsch schlägt eine andere Interpretation dieses Akkordes vor. Er weist darauf hin⁹, dass er ein Ausschnitt aus dem von Ernő Lendvai »Alpha-Akkord« benannten Klang ist.¹⁰

⁵ Zitiert nach Haas 2004, 7.

⁶ Wunderlich 1988, 66.

⁷ Keller 1920, 259.

⁸ Brinkmann 1974, 92.

⁹ Wunsch 2004, 142, Fußnote 3.

¹⁰ Vgl. Lendvai 1995, 27f.

Abb. 2: Alpha-Akkord



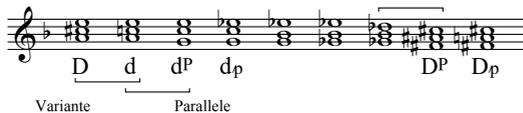
Wünsch zufolge ist demnach dieser Akkord selbst als solcher gemeint, er ist nicht auf einen anderen Akkord (z. B. auf einen verminderten Sept-Akkord) zurückzuführen. Zu Wünsch's Deutung passen die Äußerungen Wunderlichs und Kellers über den Ausdruck des Klangs. – In der ersten Viertel des ersten Taktes realisiert sich überdies eine Tonleiter, die von Messiaen als »zweiter Modus« bezeichnet wird.¹¹

Abb. 3: Messiaens zweiter Modus



Der zweite Modus von Messiaen und der Alpha-Akkord bestehen aus denselben Tönen. Von Simon stammt die Beobachtung, dass derselbe Tonvorrat entsteht, wenn man den Maximalumfang einer Funktion nach traditioneller Terminologie (also Tonika, Dominante oder Subdominante) bestimmt: In einem d-Moll-Stück besteht die Dominante maximal aus A-Dur (D), a-Moll (d), C-Dur (dP), c-Moll (dp), fis-Moll (DP), Fis-Dur (DP). Diese Akkorde enthalten in ihrer Summe dieselben Töne wie Messiaens zweiter Modus. Simon spricht hier von einer *Funktion*. Aus seiner Sicht gehören auch die Klänge Es-Dur und es-(dis-)Moll, die traditionell innerhalb von d-Moll nicht als dominantisch verstanden würden, zur Dominante, denn mit den nun gegebenen acht Dreiklängen sind alle innerhalb dieses Tonvorrats (= dieser Funktion) möglichen Dreiklänge definiert.¹²

Abb. 4: Dreiklänge des Tonvorrats



Der erste Akkord von Regers *Symphonischer Phantasie* wäre demnach eine Dominante. Auf der zweiten Viertel steht eine siebentönige Tonika (wenn d-Moll Tonika ist, sind auch F-Dur, f-Moll, D-Dur, h-Moll etc. Tonika).

¹¹ In der russischen Musiktheorie wird er »Rimski-Korsakow-Modus« genannt.

¹² Vgl. dazu Cohns P- und R-Operationen (1997).

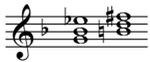
Abb. 5: Siebentönige Tonika



Analog beginnt Takt 2 mit Tonika; sein zweites Viertel ist subdominantisch.

Bislang wurde der Anfang als Abfolge verschiedener Funktionen beschrieben, es wurde aber nicht gesagt, was diese Funktionen verbindet. Der größte Gegensatz innerhalb des ersten Taktes besteht zwischen dem gehaltenen Anfangs-Akkord (der durch die Verdopplungen zehnstimmig ist) und der einstimmigen Linie auf der zweiten Viertel von Takt 1; diese beiden sind als Gegensätze aufeinander bezogen.

Abb. 6: Konstrukt Ib



Ohne die einstimmige Linie würde der Akkord seine Wirkung verlieren und umgekehrt. Besonders das *fa*¹¹ der einstimmigen Linie bekommt einen eigentümlichen Schmelz, wenn man es als Wiederholung des Spitzentons des ersten Akkordes wahrnimmt. Technisch gesehen ergeben die Töne der beiden Klänge zusammen ein regelmäßig gebautes Tonfeld.¹³

Abb. 7: Konstrukt Ib



Man bemerkt das Alternieren von kleiner Terz und Halbtonschritt. Albert Simon nennt dieses Tonfeld *Konstrukt*. Ein Konstrukt kann – wie hier – aus zwei Dreiklängen bestehen¹⁴, aber ebenso linear ausgeführt werden¹⁵, es kann aus nebeneinander stehenden Klängen bestehen oder größere Zeiträume umfassen (etwa im Sinn von Heinrich Schenkers ›Fernhören‹).

¹³ Zur Wahrnehmbarkeit dieser Beziehung des Anfangs-Akkordes zur einstimmigen Linie trägt es bei, wenn der Spieler das Tenuto des ersten Akkordes als kleine Fermate ausführt, wie Wunderlich die möglicherweise auf Reger selbst zurückgehende Spielpraxis Karl Straubes überliefert (Wunderlich 1988, 66).

¹⁴ Vgl. dazu z. B. Cohn 2004.

¹⁵ Vgl. dazu Haas 2004, z. B. Seite 30 (ein Beispiel aus Regers *Symphonischer Phantasie*).

Im vorliegenden Fall wird die Auffassung des Konstrukts dadurch erleichtert, dass dem ersten Akkord, Es-Dur, ein *fis* beigegeben ist, und dadurch, dass die einstimmige h-Moll-Brechung nach *g* Takt 1 Mitte geführt wird. *fis* gehört nicht zu Es-Dur, *g* nicht zu h-moll, aber diese hinzugefügten Töne deuten die Dreiklänge in Hinsicht auf das Konstrukt. Des weiteren entspricht der Oktavierung des ersten Klanges ($g-b-es^1 - g^1-b^1-es^1$) die h-Moll-Brechung, die zwei Oktavlagen berührt (zuerst $fis^1-d^1-b^1$ und dann fis^1-d^1-b). Das Konstrukt $d-es-fis-g-b-b$ (oder enharmonisch anders notiert) nennt Simon Ib.

Die zu Beginn gegebenen Funktionen erweisen sich jetzt als im vom Konstrukt gegebenen Raum situiert. Für den größeren Zusammenhang ist das Es-Dur/h-Moll (Ib) maßgeblich; Es-Dur wird aber zur vollständigen Dominante (mit der Tonleiter *his-cis-dis-e-fis-g-a-b*) aufgefüllt, h-Moll wird durch F-Dur/f-Moll zu einer siebentönigen Tonika ergänzt. Diese Ergänzung der Dreiklänge im Detail zu (fast) vollständigen Funktionen erinnert an die melodische Diminutionstechnik der älteren Komponisten, die mittels Durchgängen, Diminutionen von mancherlei Art ihren Satz geschmeidig machen.

Takt 2 beginnt wie Takt 1, aber einen Ton höher. Folglich ergibt sich auch dort ein Konstrukt (Abb. 8). Dieses (von Albert Simon Ia genannt) ergibt zusammen mit dem anderen Konstrukt (Ib) ein Zwölftonfeld, das erste des Stücks (Abb. 9).

Abb. 8: Konstrukt Ia



Abb. 9: Zwölftonfeld



Es handelt sich demnach in den Takten 1 und 2 nicht um irgendeine »Sequenztechnik«, sondern um eine Weise, systematisch ein Zwölftonfeld zu konstruieren.

Was erbringt in diesem Zusammenhang die zweite Hälfte von Takt 1? Der Schluss von Konstrukt Ib (h-Moll, T. 1, 2. ♩) ist Tonika, der Anfang von Konstrukt Ia (F-Dur, T. 2) ebenfalls. Die zweite Hälfte von Takt 1 verbindet diese Klänge in folgender Weise:

Abb. 10: Zwei Skizzen der ersten Takte

The image contains two musical sketches. The left sketch shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line is labeled 'Durchgang' and 'Tonika'. The right sketch shows a similar structure but with chord symbols 'D', 'T', 'T', 'S', 'D', 'T' above the staff. The bass line is labeled 'Konstrukt Ib', 'Konstrukt Ia', and '3'. Below the bass line, there are labels 'Ib (fehlt d)' and 'Ia (fehlt e)'.

Das fünftönige Konstrukt Ib (5.+6. ♩ T. 1) ist eine untergeordnete Wiederholung des Konstrukts Ib vom Anfang. (Weil es untergeordnet ist, ist es nur fünftönig, *d* fehlt.) Die Folge h-Moll (= ces-Moll, T. 1, 2. ♩) – Ces-Dur (6. ♩) – as-Moll (8. ♩)¹⁶ – F-Dur (T. 2, Anfang) kann man als systematische Darstellung der Tonika begreifen: Mit den ersten drei Akkorden wird das Bildungsprinzip der Funktion (Variante – Parallele) gegeben und mit dem letzten Akkord treten auf einen Schlag die drei verbleibenden Töne ein. Diese (ein F-Dur-Klang) sind – als Anfang des Konstrukts Ia – das entscheidende Ereignis im Übergang von der 2. Hälfte von Takt 1 zu Takt 2. Aus diesem Grund wird eine Vorwegnahme dieser Töne vermieden. Wenn am Ende des vorletzten Beispiels der F-Dur-Klang eintritt, bleiben die Töne *es* und *as* des vorletzten Klanges liegen: so ergibt sich der erste Akkord von Takt 2. Dieser erscheint nun als das Resultat eines handwerklich definierbaren Prozesses. Es spricht alles dafür, dass der erste Akkord des Werks insgesamt, für den eine analoge handwerkliche Ableitung nicht möglich ist, eine Analogiebildung zum ersten Akkord des zweiten Taktes ist. Das heißt: Es-Dur am Anfang ist Bestandteil des Konstruktes Ib und insofern nicht von F-Dur anfangs Takt 2 ableitbar; die Hinzufügung zum ersten Akkord von *fis*^{II} in der Oberstimme und *Cis* im Bass aber ist als Analogie zu *as*^{II} und *Es* im Akkord anfangs Takt 2 zu verstehen.

Es ist des weiteren zu sehen, wie sich bis zum Beginn des dritten Taktes eine (authentische) Folge D -T- S -D realisiert. Der Verlauf der Oberstimme im Groben (durch Achtelbalken hervorgehoben) erweist sich als systematisch: *es*^{II}-*fis*^{II}-*es*^{II}-*as*^{II}, *f*^{II}-*gis*^{II}-*f*^{II}-*b*^{II}, *c*^{III}. Man bemerkt zugleich, dass beide Takte je

¹⁶ Der Kleinterzklänge auf der 7. ♩ von T. 1 verbindet Ces-Dur mit as-Moll: *f* des Basses ist (der Tonika zugehöriger) Durchgangston zwischen *ges* und *es*, *d*^{II} der Oberstimme reagiert darauf. (Sehr häufig dienen Kleinterzklänge bei Reger der Verbindung von Dreiklängen.) Reger sagt, dass »[...] unvermutete Akkordfolgen [...] einer Erklärung durch Zwischenharmonien [...]« bedürfen (Grabner 1961, 7).

auf ihren letzten Klang hinsteuern und dass diese beiden Klänge (je die letzten ♪ der T. 1 und 2) einander nicht analog sind. Auf der letzten Achtel von Takt 2 müsste nach der Analogie ein b-Moll-Quartsext-Akkord stehen.

Abb. 11: Skizze der Takte 1 bis 4

Im Sinne Albert Simons kann man das dort stehende Ges-Dur zusammen mit dem as-Moll am Ende des 1. Taktes als ein *Hexaton*, sechs Töne aus einer lückenlosen Quintenreihe¹⁷, auffassen.¹⁸ Das heißt: gerade die Nicht-Analogie schafft die Zusammengehörigkeit der beiden Klänge. Tatsächlich kann man in jenem Ges-Dur einen besonders »saftigen« Klang vernehmen. Das as-Moll andererseits ist überbestimmt: es dient einerseits der Verbindung von h-Moll (Tonika) aus Ib (T. 1, 2. ♪) mit F-Dur (auch Tonika) aus Ia (T. 2, Anfang) und außerdem unterhält es noch eine Fernbeziehung zu Ges-Dur am Ende des 2. Taktes.

Mit dem f-Moll-Klang zu Beginn von Takt 3 öffnet sich gleichsam ein neuer Raum. Dieser Klang schließt sich mit as-Moll und Ges-Dur zu einem *Oktoton* zusammen, das heißt, das *Hexaton ces bis b* (= as-Moll und Ges-Dur) öffnet sich zu einem *Oktoton ces bis c*. »*Oktoton*« bezeichnet bei Albert Simon (analog zu *Penta-*, *Hexa-*, *Heptaton* etc.) eine ununterbrochene Quintenreihe aus acht Tönen. Zugleich ist der f-Moll-Klang der Anfang eines weiteren Tonfeldes, eines *Heptatons as bis d*, das den dritten Takt dominiert. Da dieses aus den Klängen f-Moll, c-Moll, g-Moll besteht, suggeriert es eine c-Moll-Tonart.¹⁹ Der f-Moll-Klang zu Beginn von Takt 3

¹⁷ Eine Quinten- und/oder Quartendreieckreihe – es geht zunächst nur um *pitch-classes*.

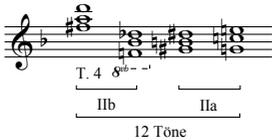
¹⁸ Es handelt sich um die Töne *ces-ges-des-as-es-b* (die Töne des as-Moll- und Ges-Dur-Dreiklangs zusammengenommen). Terminologisch schreibt man »*Hexaton ces bis b*«; d.h. man gibt je den quintenmäßig tiefsten und den höchsten Ton an, um das Quintenfeld zu definieren.

¹⁹ Tatsächlich erweist sich diese Tonart an späteren Stellen der Komposition als wichtig; auf der 4. ♪ von T. 11 beginnt etwas wie ein Hauptsatz in c-Moll; ähnliches wiederholt sich in den T. 23 und 24. Die Tonart c-Moll macht hier der Grundtonart d-Moll Konkurrenz.

steht demnach janusköpfig zwischen dem atonalen *Oktoton* der ersten beiden Takte und dem c-Moll-*Heptaton* des dritten Taktes.

Das zweite Zwölftonfeld der *Symphonischen Phantasie* befindet sich in Takt 4. Es besteht aus D-Dur/b-Moll (T. 4, 1. und 4. ♯; = Konstrukt IIb) und gis-Moll/C-Dur (T. 4, 10. und 12. ♯; = Konstrukt IIa).

Abb. 12: Zweites Zwölftonfeld



Die meisten anderen Klänge in Takt 4 führen dieselben zwei Konstrukte aus: Ges-Dur (5. ♯), fis-Moll (8. ♯), B-Dur (9. ♯) gehören zu IIb; e-Moll (6. ♯), As-Dur (7. ♯) zu IIa; der Kleinterzklang der elften Sechzehntel vermittelt zwischen gis-Moll und C-Dur und hebt so diese beiden Klänge gegenüber e-Moll/As-Dur (6./7. ♯) hervor. Obwohl das Konstruktpaar Ib/Ia vom Anfang und das Paar IIb/IIa von Takt 4 jeweils alle zwölf Töne enthalten, so sind sie doch voneinander verschieden. Jedes Konstrukt enthält drei Quinten (bzw. Quarten), jedes Konstruktpaar sechs, und erst alle vier Konstrukte zusammen enthalten alle zwölf Quinten. Z. B. Konstrukt Ib vom Anfang enthält im Es-Dur-Akkord die Quinte (Quarte) *es-b*, aber weder die (angrenzende) Quinte *as-es* noch die (ebenfalls angrenzende) Quinte *b-f*. Die Quinte *as-es* aber ist in IIa (gis-Moll T. 4, 10. ♯), *b-f* in IIb (b-Moll T. 4, 4. ♯) enthalten, den Konstrukten IIa und IIb fehlt hingegen die Quinte (Quarte) *es-b* etc. Albert Simon spricht daher beim Vorhandensein aller vier Konstrukte von *2 mal 12 Tönen*.

Bei den beiden genannten Zwölftonfeldern ist es allerdings offen, ob die Behauptung sinnvoll ist, sie seien aufeinander bezogen. Dies liegt daran, dass nicht klar ist, welche Rolle das *Oktoton ces bis c* (T. 1–3) und das *Heptaton as bis d* (T. 3) im Verhältnis zu den beiden Zwölftonfeldern spielen. Es ist aber immerhin die Perspektive geöffnet, nicht nur nach dem detaillierten Zusammenhang der *Symphonischen Phantasie* zu fragen, sondern auch den übergeordneten (großräumigen) Zusammenhang des ganzen Stücks zu untersuchen.

Abb. 13: Max Reger, Symphonische Phantasie und Fuge op. 57, T. 1 ff.

Vivacissimo ed agitato assai e molto espressivo

The image shows a page of a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes a grand staff with a right-hand part (I. Man.) and a left-hand part (+ C.I.). The second system includes a grand staff with a right-hand part (+ C.II.) and a left-hand part (+ C.II.). The third system includes a grand staff with a right-hand part (Org. Pl.) and a left-hand part (- C.I.). The fourth system includes a grand staff with a right-hand part and a left-hand part. The score is marked with various dynamics and performance instructions.

I. Man.
fff *sempre crescendo*
 (+ C.I.) (+ C.III.)

+ C.II.
pü fff (+ C.II.) *sempre crescendo*
 (+ C.II.)

(sehr kurz)
(quasi Prestissimo assai)
(crescendo) **Org. Pl.** *ff* *sempre e sempre crescendo*
I. Man. (- C.II, III.) *ff*
 (- C.I.)

pü ff e sempre poco a poco crescendo

Literatur

- Bárdos, Lajos (1984), *Selected Writings on Music*, Budapest: Editio Musica.
- Brinkmann, Reinhold (1974), »Max Reger und die neue Musik«, in: Röhring, Klaus (Hg.), *Max Reger 1873-1973. Ein Symposium*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Cohn, Richard (1997), »Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords and Their ›Tonnetz‹ Representations«, in: *JMTb* 41.
- (1998), »Introduction to Neo-Riemannian Theory [...]«, in: *JMTb* 42.
- (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *JAMS* 57.2.
- Gárdonyi, Zoltán (1978), »Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken«, in: Hamburger, Klara (Hg.), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest: Kiadó.
- Grabner, Hermann (1961), *Regers Harmonik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Keller, Hermann (1920), »Reger und die Orgel« (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*), hg. von Richard Würz, H. 4, München: Halbreiter.
- Lendvai, Ernő (1953), »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks«, in: Szabolcsi, Bence (Hg.) (1957), *Béla Bartók: Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest, Lizenzausgabe Kassel u.a.: Bärenreiter 1972.
- (1995), *Symmetrien in der Musik*. [...], übers. von Siglind Bruhn, Wien: Universal.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- Polth, Michael (2008), »Tonalität der Tonfelder«, in: *ZGMTH* 3/1, 167–178.
- Wünsch, Christoph (2004), »Phantasie und Fuge über B-A-C-H für Orgel op. 46 von Max Reger [...]«, in: Schmalzriedt, Siegfried/Jürgen Schaarwächter (Hg.), *Reger-Studien 7, Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart: Carus.
- Wunderlich, Heinz (1988), »Karl Straubes Vortragsbezeichnungen in der Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57«, in: Busch, Hermann J. (Hg.), *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*, Kassel: Merseburger.

Jan Philipp Sprick

Reger, Riemann und die neo-riemannian theory

Max Regers schwieriges Verhältnis zu seinem Lehrer Hugo Riemann ist in der Literatur vielfach aufgegriffen worden und die Quelle für vielfältige anekdotische Erzählungen. Auf inhaltlicher Ebene geht es jedoch in erster Linie um die Frage nach einem Zusammenhang von Riemanns Theorie und Regers Musik. Dabei wird Riemanns Theorie meist auf die Funktionstheorie reduziert, die jedoch der Faktur der Regerschen Musik nur eingeschränkt gerecht zu werden vermag. In diesem Beitrag möchte ich mit der *neo-riemannian theory* eine andere Rezeptionslinie von Riemanns Theorie in den Blick nehmen und fragen, inwiefern hinter dieser neueren Entwicklung der Theoriegeschichte unter Umständen theoretische Verfahren stehen, deren Anwendung auf Regers Musik bessere Ergebnisse versprechen als die Funktionstheorie. Meine Überlegungen verstehen sich dabei in erster Linie als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie und der musikalischen Analyse.

I

Max Reger beginnt im April 1890 sein Studium bei Hugo Riemann am Konservatorium von Sondershausen und setzt es kurze Zeit später in Wiesbaden fort, nachdem Riemann an das dortige Konservatorium berufen worden war. In dieser Zeit wird Reger zunächst wie ein Sohn im Haushalt der Riemanns aufgenommen. Doch beginnt bereits Ende 1892 die Abnabelung des Schülers Reger vom Lehrer Riemann. Ein Grund für das sich zunehmend verschlechternde Verhältnis zwischen beiden war, dass Reger beispielsweise für Unterrichtszwecke die *Harmonielehre* Ernst Friedrich Richters verwendete und damit ein Lehrbuch, das Riemann seinerseits strikt ablehnte. Riemann beschreibt seinen Unmut in einem Brief an Adalbert Lindner vom 25. Juli 1896: Reger habe zu seinem Geburtstag einen ziemlich ungeschickten Versuch unternommen, sich mit ihm auszusöhnen. »Zum Unglück«, so Riemann, »berichtete mir gleichzeitig ein anderer früherer Schüler, daß Reger jetzt wieder Theorie nach Richter lehrt, was ich nicht glaubte aber leider durch Regers eigene Hand mit mir schwachen

Gründen bestätigt erhielt. Bitte teilen Sie das Regers Eltern mit, damit sie wissen, weshalb unsere Entfremdung sich nur verstärkt hat.«¹

Einige Jahre später, Ende 1903, erscheint mit den *Beiträgen zur Modulationslehre* Regers einzige genuin musiktheoretische Schrift.² Auf die vielfältige Kritik an seinem Buch reagierte Reger unter anderem in seinem Aufsatz *Mebr Licht!*³. Er geht in dieser Replik jedoch nicht nur auf die Richtigstellung einzelner Irrtümer ein, sondern beschäftigt sich auch mit der Frage der Abhängigkeit seiner Musik von Hugo Riemanns musiktheoretischem Denken. Rainer Cadenbach ist der Auffassung, dass Reger dadurch, dass er in diesem Zusammenhang einige seiner Modulationsbeispiele im Rahmen Riemannscher Termini und Denkweisen gegen den Vorwurf der Irregularität, ja des satztechnischen Fehlers verteidigt habe, »eigentlich Riemannsche Denkschemata« übernehme und damit dem Bild der Entfremdung zwischen beiden widerspricht.⁴ Ein Höhepunkt der kritischen Auseinandersetzung beider Musiker ist Riemanns scharfe Kritik an Reger in der 7. Auflage seines Musik-Lexikons aus dem Jahr 1909.⁵ Riemann wirft Reger dort – in einer für einen eigentlich neutralen Lexikon-Artikel erstaunlichen Deutlichkeit – vor, dass er »bewußt die letzten harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten« in einer Weise häufe, welche dem Hörer das Miterleben zur Unmöglichkeit mache.⁶ Die Liste des Konfliktpotenzials ließe sich endlos verlängern. Doch welche Rückschlüsse lässt dieses komplexe Lehrer – Schüler-Verhältnis nun auf die analytische Auseinandersetzung mit Regers Musik zu? Betrachtet man die Geschichte der Analyse von Regers Musik, so fällt auf, dass die meisten deutschsprachigen Analysen wie selbstverständlich von dem Paradigma der Funktionstheorie ausgehen. Diese Tendenz geht vor allem auf Hermann Grabner zurück, der seit 1910 Regers Schüler war und bereits im Jahr 1920 das Buch *Regers Harmonik* publizierte. In diesem Buch stellt Grabner unter anderem die bekannten fünf Tonalitätsgesetze Regers vor und postuliert ein klares Abhängigkeitsverhältnis zwischen Regers

¹ Zitiert nach Popp 2000, 284.

² Reger 1903.

³ Reger 1904.

⁴ Cadenbach 1990, 288.

⁵ Riemann 1909, 1151.

⁶ Vgl. zu dem Zerwürfnis zwischen Riemann und Reger auch Bittmann 2000, 291f.

Harmonik und Riemanns Musiktheorie.⁷ Eine ungebrochene Rezeption dieser Auffassung zeigt sich später beispielsweise bei Martin Möller, der in seinen *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers* auf Riemann eingeht und konstatiert, dass die »Folie für die Analysen [...] die Musiktheorie Riemanns« sei. Dies habe neben methodischen Gründen auch biographische, da »Reger Riemanns Schüler war.«⁸ Zwar setzt Möller nach eigenen Worten seine analytischen Überlegungen bei der Stimmführung an und ist der Auffassung, dass man auch andere Kompositionslehren zum Verständnis der Regerschen Harmonik heranziehen müsse.

Gerd Sievers war einer der ersten, der diesen engen Bezug der Regerschen Musik auf die Riemannsche Funktionstheorie radikal in Frage stellte und für eine stärker linear orientierte Sichtweise plädierte.⁹ Sievers geht davon aus, dass die »emanzipierte Linie« eine zentrale Rolle in Regers Harmonik spielt, kann aber kein wirklich überzeugendes eigenes Analyse-system anbieten. Er zeigt allerdings deutlich, dass die einfachen Akkord-Funktionsanalysen von Grabner nur sehr wenig über Regers Musik aussagen und eines ihrer wichtigsten Strukturmerkmale ignorieren.¹⁰

In eine ähnliche Richtung wie Sievers gehen die Überlegungen des US-amerikanischen Theoretikers Daniel Harrison. Er entwickelt in seiner Dissertation *A Theory of Harmonic and Motivic Structure for the Music of Max Reger* und im Anschluss daran in seinem Buch *Harmonic Function in Chromatic Music* eine Reformulierung der Riemannschen Funktionstheorie.¹¹ In Harrisons Theorie sind nicht die Dreiklänge Träger harmonischer Funktionen, sondern einzelne Töne. Diese sind entweder tonikalisch, subdominantisch oder dominantisch gefärbt. Auf diese Weise kann Harrison auch komplexe Akkordbildungen in ihre funktionalen Komponenten aufschlüsseln.

⁷ Das bekannteste, aber mit Sicherheit auch umstrittenste der fünf Tonalitätsgesetze ist das vierte mit der Feststellung, dass auf jeden Akkord »jeder Akkord gebracht werden« könne (Grabner 1920, 7).

⁸ Möller 1984, 7.

⁹ Vgl. Sievers 1967. Sievers' Dissertation stammt aus dem Jahr 1949, wurde allerdings erst 1967 publiziert.

¹⁰ Carl Dahlhaus geht in seiner Rezension der 2. Auflage von Grabners Buch aus dem Jahr 1961 auf Sievers' Studie ein, wenn er schreibt, dass Grabner »trotz der Einwände Gerd Sievers'« an der These festhalte, dass »Regers Harmonik streng auf Riemanns Lehre« beruhe. – Vgl. Dahlhaus 2006, 150.

¹¹ Vgl. Harrison 1986 und 1994.

II

Die *neo-riemannian theory* (NRT) hat ein ganz anderes Verständnis von Funktionalität als die bisher vorgestellten Ansätze. Sie kombiniert die *pitch-class set theory* mit Konzeptionen harmonischer Verwandtschaft aus der deutschen Musiktheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine grundlegende Annahme der NRT ist, dass harmonische Akkordbeziehungen in chromatischer Musik direkt und nicht wie in der Stufen- oder Funktionstheorie durch tonale Zentren vermittelt sind. Ursprünglich hat sich die NRT als systematisch-spekulative Theorie aus David Lewins *transformational-theory*¹² entwickelt, spielt aber in letzter Zeit eine zunehmend wichtige Rolle bei der Analyse.

Es gibt eine Reihe von immer wieder formulierten Kritikpunkten an der NRT, insbesondere die fehlende Aussagekraft des komplexen Analyseverfahrens für größere musikalische Zusammenhänge. Diese Einwände ähneln der Kritik, die Carl Dahlhaus an den für die NRT zentralen Tonnetzen äußerte, die nicht das »geringste über sinnvolle oder sinnlose Akkordprogressionen« aussagen. Der von Dahlhaus in diesem Zusammenhang fälschlicherweise Reger zugeschriebene Satz, dass jeder Akkord jedem anderen Folgen könne, gesteht in Dahlhaus' Sichtweise eine Konsequenz aus einer an Tonnetzen orientierten Konzeption der Harmonielehre unmittelbar ein: Eine Konsequenz, die – so Dahlhaus – »ein Komponist als Emanzipation von lästigen Zwängen empfinden mag, die aber einen Theoretiker der wissenschaftlichen Verlegenheit aussetzt, eine Hypothese akzeptieren zu sollen, die darum, weil sie alles umfaßt, nichts mehr erklärt.«¹³

Dass Riemann als Namenspatron für die NRT fungiert, geht also nicht auf das funktionstheoretische Paradigma zurück, sondern in erster Linie auf Riemanns, in seiner *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (1880) entwickelte, System der *Schritte* und *Wechsel*, sowie das Tonnetz beziehungsweise die Verwandtschaftstabelle aus den *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* (1914/15). Gerade dieser späte Text von Riemann akzentuiert die wichtige Rolle der Musikpsychologie in seinem theoretischen Denken. Die Verwandtschaftstabelle, die vor Riemann bereits im 18. Jahrhundert bei Leonhard Euler und im 19. Jahrhundert bei Arthur von Oettingen

¹² Vgl. Lewin 1987.

¹³ Dahlhaus 1984, 27.

erwähnt wurde, benutzt Riemann zunächst nur dafür, akustische Verhältnisse darzustellen. Gegen Ende seines Lebens sah er in diesen Verhältnissen jedoch nicht mehr nur akustische Phänome, sondern betont immer stärker die psychologischen Grundlagen, die seiner komplexen und ideosynkratischen theoretischen Harmonielehre eigentlich von Beginn an zu Grunde lagen.¹⁴ An diese Riemann-Tradition schließt die NRT an, indem sie ihr besonderes Augenmerk auf die Transformationen einzelner Akkorde legt. Bei diesen Transformationen bleiben Töne entweder liegen oder sie verändern sich in Halb- oder Ganztonschritten. Dieses Prinzip führt damit automatisch zu dem so genannten *parsimonious-voice-leading*. Dieses auf der »Sparsamkeit der Stimmführung« beruhende Prinzip konstruiert Funktionalität nicht über den Bezug zu einer gemeinsamen Tonika, sondern über Prinzipien der Stimmführung.¹⁵

III

Worin besteht jetzt die Verbindung dieser theoretischen Überlegungen zur Musik Max Regers? Von Reger sind nur wenige systematische Äußerungen zu musiktheoretischen Problemen überliefert, so dass man den Eindruck gewinnen kann, dass dessen wenige Äußerungen über Musiktheorie eigentlich immer eine gewisse Distanz seines Schaffens gegenüber jeglicher Lehre zum Ausdruck bringen.

Ein aussagekräftiges Beispiel für eine solche Äußerung ist ein Brief, den Reger am 15. März 1903 an Otto Leßmann, den Herausgeber der *Allgemeinen Musikzeitung* schrieb. Dieser Brief wurde 17 Jahre später als Faksimile im 1. Heft der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht, das am 1. Februar 1920 in Berlin erschienen ist. Die Zeitschrift wurde von Hermann Scherchen gegründet und herausgegeben und fungierte zunächst als Organ der Neuen Musikgesellschaft. Ständige Mitarbeiter der Zeitschrift waren unter

¹⁴ Vgl. zu der Bedeutung der Verwandtschaftstabelle in Riemanns Musiktheorie Mooney 1996. Mooney betont in der Arbeit die unterschätzte Rolle der Musikpsychologie in Riemanns Musiktheorie. Nach der Auffassung Mooneys versuchte Riemann seine harmonische Theorie zunächst akustisch und psychologisch zu begründen. Nachdem sich diese Begründungszusammenhänge für Riemann als inadäquat herausgestellt haben, versuchte er später die tonalen Verhältnisse in erster Linie psychologisch zu konstruieren.

¹⁵ Für die Überführung des Riemannschen Tönnetzes in den Kontext der NRT vgl. vor allem Hyer 1995. Eine gute Einführung in die NRT bietet Cohn 1998. Cohn 1996 thematisiert systematische Aspekte der NRT und Cohn 1999 ist als konkreter Versuch zu sehen, die Theorie analytisch nutzbar zu machen.

anderem Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg und Hugo Leichtentritt – allesamt Repräsentanten der musikalischen Moderne.¹⁶ Der Gedanke liegt also nahe, dass Reger mit der Publikation dieses Faksimiles für die ›Neue Musik‹ vereinnahmt werden sollte. Reger schreibt in seinem Brief:

Meine Anschauungen betr. Harmonie, Tonalität sind andere, als gewöhnlich in Büchern zu lesen steht – da ich immer mehr einen schreienden Widerspruch zwischen Theorie und Praxis erkenne! [...] selbst die harmonisch kompliziertesten Stellen bei Wagner, Strauss etc. erschienen mir als total klar und einfach, weil ich mit anderen Begriffen an solche Sachen herantrete! So z.B. suche ich vergeblich nach einem Lehrbuch der Modulationslehre, das wirklich auf der Höhe unserer Errungenschaften stünde! So absurd es klingen mag: b moll ist unendlich nahe z. B. mit D-Dur verwandt: ja, das b moll – D dur z. B.



erscheint mir ebenso »schlußkräftig« als A dur – D dur; und wenn es wirklich Dominantschluß sein soll, ist diese obige Stelle sogar folgendermaßen



dominantisch darzustellen möglich, indem b b cis eis nichts weiter ist als a cis eis g b (also Dominantnonenakkord in D dur mit kleiner None und übermäßiger Quinte (eis) mit Auslassung des a; selbst das g kann man dazu spielen, und es bleibt doch alles ganz einfach!¹⁷

Zwei Dinge in diesem kurzen Textausschnitt sind bemerkenswert: Erstens entspricht die von Reger angesprochene Verbindung b-Moll – D-Dur der *PLP-operation* und damit einer der wichtigsten Progressionen der NRT. Bei dieser *PLP-operation* (*parallel, leading-tone exchange, parallel*) wird b-Moll durch eine *P-transformation* zu B-Dur.¹⁸

Der Leittonwechsel (*L-transformation*) macht aus dem B-Dur-Klang einen d-Moll-Klang, der sich dann wiederum durch eine *P-transformation* nach D-Dur wendet. Man könnte diese dreischrittige Transformation

¹⁶ Neben der Beilage des Reger-Briefes im 1. Heft erschienen im ersten Jahrgang noch Abbildungen von Eduard Erdmann, Gustav Mahler, Ferruccio Busoni und Musikbeilagen unter anderem von Paul Hindemith, Hermann Scherchen und Stefan Wolpe.

¹⁷ Zitiert nach Hasse 1921a, 88.

¹⁸ Hier geht es natürlich um einen anderen Begriff von ›Parallele‹ als in der Funktionstheorie. Der englische Terminus ›Parallek (P)‹ rekurriert auf den Riemannschen Terminus ›Variantex‹. ›Leading-tone exchange‹ ist der englische Terminus für ›Leittonwechselklang‹.

auch mit der *H-relation* in einem Schritt überbücken. Bei dieser Verbindung wird ein Akkord – hier b-Moll – vollchromatisch in seinen *hexatonic pole* D-Dur transformiert.¹⁹

Zweitens beklagt Reger in der Textpassage das Fehlen einer adäquaten Modulationslehre, obwohl er doch bei seiner im selben Jahr wie der Brief erschienenen *Modulationslehre* explizit auf die in dem Brief für seine Argumentation verwendete Enharmonik verzichtet. Reger betont in der Vorbemerkung seiner *Modulationslehre* nachdrücklich, dass er »jedwede Enharmonik [...] in den Modulationsbeispielen absichtlich vermieden habe, um den Studierenden speziell auf die musikalische *Logik* aufmerksam zu machen.«²⁰ Der strenge Bezug auf die Riemannsche Theorie zeigt sich außerdem darin, dass er fast alle Modulationsbeispiele »durch Umdeutung von Tonika, Unter- und Oberdominante zu neuer Tonika, resp. Unter- und Oberdominante, also in sozusagen cadenzmäßiger Form« angibt, um auch dadurch »dem Schüler das Grundprinzip der Modulation aufs Verständlichste klarzulegen.«²¹ Im Vergleich zu dieser systemimmanenten Argumentation in der *Modulationslehre* zeigt Regers briefliche Äußerung in *Melos* einen eher intuitiven Zugang zu musiktheoretischen Problemen. Der spätere *Melos*-Herausgeber Fritz Fridolin Windisch spricht in seinem Artikel »Reger's Verhältnis zur Tonalität« davon, dass die »Kniffeleien und vergeblichen Anstrengungen der Theoretiker, Reger auf irgend eine Weise in das tonale Schema zu zwingen, [...] am einwandfreiesten [zeigen], wie weit der schon über dieses System hinausgewachsen ist.«²²

Ähnlich wie Windisch plädiert auch Regers Schüler Karl Hasse im Jahr 1921 für eine differenzierte Betrachtung der Regerschen Harmonik und formuliert gewissermaßen im Vorgriff zentrale Aspekte des *parsimonious voice-leading* in einer mit der NRT nahezu wörtlich übereinstimmenden Terminologie: »Einen chromatisch veränderten Ton bezieht man im Sinne seines Stammtones – als logisch empfindet man eine chromatische Veränderung, wenn sie dazu führt, ein melodisches Verhältnis enger zu gestalten, Schritte zu verkleinern, Leittonverhältnisse herbeizuführen. Diese

¹⁹ Vgl. zu strukturellen und semantischen Aspekten dieser Akkordverbindung Cohn 2004. Diese Verbindung spielt auch eine zentrale Rolle in der Tonfeldtheorie Albert Simons (vgl. dazu Haas 2004).

²⁰ Reger 1903, 1.

²¹ Ebd.

²² Windisch 1920, 84.

Chromatik dient dazu, Verbindungen, die harmonisch-logisch nicht leicht verstanden werden, auf melodischem Wege verständlicher zu machen. [...] schrittweise Stimmführung, zumal wenn die Schritte Halbtöne sind, gibt neben liegenbleibenden Tönen der Harmonik eine schmiegsamere Haltung, eine leichtere Belegbarkeit und Verständlichkeit.«²³

IV

Carl Dahlhaus hat die beiden unterschiedlichen Traditionslinien der Riemannschen Theorie einmal gegenübergestellt und konnte sich nicht wirklich entscheiden, was Riemanns Harmoniesystem nun eigentlich ausmache: Geht es um die Differenzierung und die Erweiterung des Kadenzmodells oder um ein »Netz von Tonbeziehungen«²⁴ Aus einer deutschen Perspektive mutet es paradox an, dass die NRT gerade letzteren Aspekt aus Riemanns Theorie – stellvertretend für die Arbeiten anderer deutscher Theoretiker des späten 19. Jahrhunderts – aufgegriffen hat und daraus eine Theorie entwickelte, die sich unter dem Label »Riemann« mit linear determinierten und chromatischen Akkordprogressionen beschäftigt. In diesem Sinne akzentuiert die NRT einen Aspekt, der für die Analyse von Regers Musik eine zentrale Rolle zu spielen scheint. Siegfried Mauser beobachtet in Regers Musik einen vom Instrument – insbesondere von der Orgel her – gedachten Zusammenhang zwischen Chromatik und Haptik. Für diese Musik, deren Dichte im Ablauf oft – wie Mauser sagt – die »Illusion eines gleitenden Klangbandes zu erzeugen trachtet«²⁵ kann die NRT, bei aller Skepsis gegenüber allzu strengem Systemdenken, fruchtbare Perspektiven für die Analyse von Regers Musik bieten.

Literatur

Bittmann, Antonius (2000), »Aspekte der Wagner-Rezeption Max Regers«, in: Becker, Alexander u.a. (Hg.) (2000), *Musikalische Moderne und Tradition*, (= SMRI 13, *Reger-Studien 6*), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Cadenbach, Rainer (1990), *Max Reger und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Cohn, Richard (1996), »Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions«, in: *Music Analysis* 15, Chichester: Wiley, 9–40.

²³ Vgl. Hasse 1921 b, 5.

²⁴ Vgl. Dahlhaus 1984, 26f.

²⁵ Mauser 2004.

- (1998), »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective«, in: *JMTb* 42, 167–180.
- (1999), »As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert«, in: *Nineteenth-Century Music* 22/3, Berkeley: University of California Press.
- (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *JAMS* 57/2, 285–323.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2006), »Rezension von Hermann Grabner: Regers Harmonik, 2. Aufl. Wiesbaden 1961«, in: *Rezensionen* (= *CDGS*, Bd. 9) hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber, 150–152.
- Grabner, Hermann (1920), *Regers Harmonik*, Leipzig: C. F. W. Siegel.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Harrison, Daniel (1986), *A Theory of Harmonic and Motivic Structure for Music of Max Reger*, Phil. Diss., New Haven: Yale University Press.
- (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago: University of Chicago.
- Hasse, Karl (1921 a), *Max Reger*, Leipzig: C. F. W. Siegel.
- (1921 b), »Modulation oder Tonalitätserweiterung«, in: *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft*, H. 1, Stuttgart: Engelhorn.
- Hyer, Brian (1995), »Reimag(in)ing Riemann«, in: *JMTb* 39, 101–138.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- Mauser, Siegfried (2004), »Chromatik und Haptik. Ein Essayistischer Epilog«, in: Schmalzriedt, Siegfried / Jürgen Schaarwächter (Hg.), *Festschrift für Susanne Popp*, (= *SMRI* 17, *Reger Studien* 7) Stuttgart: Carus, 689–691.
- Möller, Martin (1984), *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mooney, Michael Kevin (1996), *The ›Table of Relations‹ and Music Psychology in Hugo Riemann's Harmonic Theory*, Phil. Diss., Columbia University.
- Popp, Susanne (Hg.) (2000), *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900*. (= *SMRI* 15) Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Reger, Max (1903), *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger.
- 1904, »Mehr Licht!«, in: *NZfM* 71/14, 274f.
- Riemann, Hugo (1880), *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1909), Artikel »Max Reger«, in: *Musiklexikon*, 7. Aufl. Leipzig: M. Hesse.
- (1914/15), *Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen*, in: *JbP* 1, 26.
- Sievers, Gerd (1967), *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Windisch, Fritz Fridolin (1920), »Regers Verhältnis zur Tonalität«, in: *Melos* 1/4.

TEIL V

FREIE BEITRÄGE

Martin Erhardt

Wie historisch kann ›Historische Improvisation‹ sein? – Vier Stichproben aus Basso-ostinato-Stücken als Inspirationsquellen

*Wenn man zu überzeugen vermag, macht das Dargebotene einen authentischen Eindruck.
Wenn man sich bemüht, authentisch zu sein, wird man nie überzeugen.*
Gustav Leonhardt¹

Im Musikleben der Renaissance und des Barock spielte Improvisation eine große Rolle. Beispielsweise schrieb Quantz:

Fast niemand der [...] die Musik zu erlernen sich befließiget, begnügt sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein; sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkürliche Auszierungen zu machen antreibt.²

Insbesondere die Wechselwirkung zwischen Komposition und Improvisation stellte für den Reichtum des Repertoires des 16. bis 18. Jahrhunderts eine Inspirationsquelle andersgleichem dar, denn die beiden Begriffe wurden keineswegs als Gegensatzpaar verstanden.³ Manche Werke, so zum Beispiel die Recercadas von Diego Ortiz, scheinen aufgeschriebene Improvisationen zu sein, Stücke, die ein versierter Musiker ohne weiteres aus dem Stegreif improvisieren konnte. Komponisten interpretierten oft ihre eigenen Werke, was extemporierte Abwandlungen zur Folge hatte. Auch eine Trennung von Musik analysierenden und Musik komponierenden Personen war relativ wenig ausgeprägt. Nicht zuletzt war das Spielen von Tanzmusik, wo Improvisation und spontane Interaktion an besonders zentraler Stelle stehen, für die meisten Instrumentalisten insbesondere des 16. Jahrhunderts ein wichtiger Aspekt ihres Musikerlebens.

Wenn wir uns nun aus heutiger Sicht dieser Art der Musizierpraxis nähern wollen, versuchen wir einer Tradition wieder neues Leben einzuhauchen, die in Zeiten vor der Erfindung des Mikrophons lebendig war.

¹ Leonhardt 1977, 16.

² Quantz 1752, 118.

³ Vgl. hierzu: Erig 1979, 9ff.

Der Begriff *Historische Improvisation* scheint vor diesem Hintergrund eine *contradictio in adiecto* zu sein, meint doch *Improvisation* etwas im Moment Entstehendes und *historisch* das Aufgreifen von früher Entstandenem. Mit anderen Worten: Für keine Improvisation im Stil vergangener Epochen kann Authentizität gewährleistet sein. Trotz aller Bemühungen um größtmögliche Stiltreue kommt doch bei jeder Improvisation die gesamte musikalische Erfahrung und das persönliche Temperament des Musikers des 21. Jahrhunderts zum Tragen – denn gerade das macht schließlich auch den spontanen und flüchtigen Charakter der Improvisation aus.

Was Improvisation im 21. Jahrhundert jedoch erreichen kann, welche Möglichkeiten es gibt, alten Kompositionen die Patenschaft für neue Improvisationen zukommen zu lassen, und inwieweit wir uns damit durch schriftlich Überliefertes Spekulationen über die mündliche Musikpraxis dieser Zeit erlauben dürfen, soll Inhalt des Folgenden sein.

Es würde selbstverständlich den Rahmen sprengen, sämtliche Formen der Improvisationspraxis in Renaissance und Barock abzuhandeln. Daher möchte ich mich nur dem Umgang mit Ostinatobassmodellen in Kammermusikformationen widmen, und aus der Fülle an überlieferten Kompositionen, denen ostinate Bässe zugrunde liegen, vier Beispiele auswählen. Die mannigfachen Möglichkeiten der improvisatorischen Interaktion in Ensembles könnten in der heutigen Aufführungspraxis sicherlich zu einem noch höheren Grade ausgeschöpft werden.

Diego Ortiz: *Recercada quinta*, aus: *Trattado de Glosas* (1553)

Das erste Beispiel ist im Gegensatz zu den übrigen explizit als Anleitung zur Improvisation gedacht. Der spanische Gambenvirtuose Diego Ortiz ließ 1553 in Rom sein *Trattado de Glosas sobre Clausulas* drucken. Es stellt für uns heute eine der wichtigsten Quellen zur Improvisationspraxis im 16. Jahrhundert dar. Zu Beginn des systematisch-didaktisch aufgebauten Traktats sind zu einfachen Tonfortschreitungen und zu vielen verschiedenen Klauselvarianten zahlreiche Diminutionsmöglichkeiten aufgelistet, vergleichbar mit den Diminutions-Traktaten von Ganassi (1535), dalla Casa (1584), Bassano (1585 und 1591), Rognoni (1620) u. a. Im zweiten Teil gibt er eigene Beispiele, quasi »aufgeschriebene Improvisationen« in

verschiedenen Formen: Solorecercadas, Recercadas über einen Cantus firmus, Recercadas über Chansons oder Madrigale und Recercadas über Ostinatobässe.

Letztere bezeichnet er als *Tenores* und verweist auf deren italienische Herkunft. Laut Ortiz soll Improvisation über einen Ostinatobass ähnlichen Gesetzen wie das Diskantieren über einen Cantus firmus gehorchen. Diese neun *Recercadas sobre Tenores* sind virtuose Gamenstücke, auszuführen über einem vierstimmigen Cembalosatz. Sollte das Cembalo fehlen, sei es auch ausreichend, nur über dem Bassus zu spielen.⁴ Es finden die Bassmodelle *Passamezzo antico*, *Passamezzo moderno*, *Romanesca*, *La Gamba* und *Ruggiero* Verwendung. (Die Namen werden jedoch nicht explizit genannt.) Ortiz geht dabei mit dem didaktischen Plan vor, die technischen und musikalischen Anforderungen von der ersten bis zur achten Recercada stetig zu steigern.⁵

Es stellt sich nun die Frage, wie diese aufgeschriebenen Beispiele trotz des Gegensatzes von Notation und Improvisation spontanes Spiel lehren können. Oder mit anderen Worten: Kann der Leser anhand der notierten Musik Rückschlüsse darauf ziehen, wie Diego Ortiz beim Improvisieren gedacht hat?

Abb. 1: Diego Ortiz, *Recercada quinta* über den *Passamezzo antico*, T. 1–12

⁴ Ortiz 1553, 47.

⁵ Erig 1986, 96f.

Viele Musiker glauben, beim Improvisieren zu wenig Ideenreichtum zu besitzen. Erfahrungsgemäß leidet jedoch eine Improvisation meistens an zu vielen verschiedenen Ideen. Man sieht sich gerne dem Druck ausgesetzt, ständig etwas Neues erfinden zu müssen. Die Folge ist oft eine gewisse Unstrukturiertheit und Unübersichtlichkeit. Viel besser als eine hohe Ideenquantität ist jedoch die qualitative Verwertung von möglichst wenigen Ideen. Die Fortführung einer Idee überzeugt mehr als die Aneinanderreihung diverser Ideen. Je kleiner die Veränderungen, umso mehr wird der Zuhörer sensibilisiert. Das Beispiel von Diego Ortiz stellt regelrecht ein Plädoyer für Sequenzierungen bzw. das Wiederholen kleiner Bausteine dar.

Warum aber greift Ortiz ausgerechnet in Takt 8 wieder auf das Anfangsmotiv zurück, warum nicht einen Takt früher oder später oder gar nicht? Offenbar hört er den Spannungsverlauf des Bassmodells entsprechend, so dass er auf organische Weise darauf kommt. (Mit dem *d* im Bass schließt sich der Kreis des Ostinatos.) Aus dem musikalischen Erlebnis heraus kommt die Inspiration.

Die Recercadas verstehen sich als schriftlich fixierte Beispiele für improvisiertes musikantisches Gambenspiel, wie es zu seiner Zeit üblich war, die, wenngleich völlig frei von Satzfehlern, es in ihrer Komplexität nicht mit polyphoner Musik aufnehmen können und sollen.

Vor allem aber ist aus dem Notenbeispiel ersichtlich, dass diese Musik nur dann die Zuhörer in ihren Bann zu schlagen vermag, wenn sie von ihrer spontanen Frische nichts verliert und den Gestus des Improvisatorischen atmet. Improvisation lebt davon, dass der Spieler bei vollem Bewusstsein seine eigenen Empfindungen und Ideen des Momentes an die Zuhörer »verkauft«.

Henry Purcell: *Lamento* der Dido, aus: *Dido & Aeneas* (1689)

Das *Lamento* der Dido aus Henry Purcells Oper *Dido & Aeneas* stellt das wohl bekannteste Stück über den chromatisch absteigenden Tetrachord dar. Dieses Bassmodell schien für Purcell das geeignetste Mittel zu sein, um Didos Verzweiflung und Gram barocker Affektenlehre gemäß darzustellen.

Abb. 2: Henry Purcell, *Dido & Aeneas, Lamento der Dido*, T. 6–11

Drei Streicher in tiefer Lage ergeben zusammen mit der Sopranstimme und dem Bass einen fünfstimmigen, kontrapunktischen Satz. Eine enorme Häufung von Dissonanzen fällt auf, wobei besonders bemerkenswert ist, dass allein in obigem kurzen Ausschnitt an fünf Stellen (siehe eingekreiste Noten) gleichzeitig mit dem dissonierenden Vorhalt in einer anderen Stimme bereits seine Auflösung erklingt, hier allerdings nie in derselben Oktave.⁶ Das Erklingen von Vorhalt in einer Oberstimme und Auflösung zur gleichen Zeit in einer anderen Stimme ist aber in der Satzlehre des barocken Kontrapunkts nur als 9–8 -Vorhalt über einem Grund-Akkord üblich. Die fünf Fälle lassen sich wie folgt beschreiben:

- a) 4–3 -Vorhalt (verminderte Quarte!), vorbereitet, bei gleichzeitiger 3 in der Viola. Es erklingen fünf verschiedene Töne in den fünf Stimmen!
- b) 7–6 -Vorhalt, vorbereitet, bei gleichzeitiger 6 in der Sopranstimme.
- c) #2–3 -»*anticipatio notae & accentus*«⁷ (übermäßige Sekunde!) bei gleichzeitiger 3 in der Viola.
- d) 9–8 -Vorhalt, vorbereitet, über Grund-Akkord.
- e) 6–5 -Vorhalt, unvorbereitet, über dem 4–3 -Vorhalt der Viola bei gleichzeitiger 5 in der Violine II.

Ursache für alle fünf Fälle ist die Sopranstimme; um es auf den Punkt zu bringen, könnte man sogar sagen, dass die Sopranstimme zwar eine

⁶ In derselben Oktavlage tritt dieser Fall in Takt 20 zwischen den Violinen I und II auf.

⁷ Bernhard 1660, 148.

stringente Melodielinie über dem Bass singt, jedoch ohne Rücksicht auf die Streicher zu nehmen. Bedingt durch Affekt und musikalischen Geschmack (*gout*), stellt sie eine selbstbewusste Abweichung vom ›Normalen‹ dar.⁸

Diese Komplikationen könnten auch bei einer Improvisation auftreten, bei der die Bezifferung des Basses nicht genau festgelegt bzw. abgesprochen wurde. Nun unterliegt Purcells Komposition natürlich einem wohldurchdachten Kalkül. Die Qualität des performativen Ergebnisses leidet jedoch keineswegs unter dem Gestus des Improvisatorischen; im Moment des Erklings ist die Empfindung des Affektgehaltes bei der Improvisation mindestens genauso intensiv, wenn sie nämlich spontan und bewusst vom Interpreten direkt kommt.

Ein konkretes Beispiel möge verdeutlichen, in welcher Weise die kompositorische Faktur von Purcells *Lamento* der Dido ›Pate‹ für eine Improvisation sein kann: Das zur Verfügung stehende Instrumentarium bestehe aus beliebig vielen Bassinstrumenten (Violoncello, Violone, Fagott usw.), zwei bis drei Violinen/Violas und einer weiteren Melodiestimme (Flöte, Oboe, Stimme usw.). Zunächst gilt es, einen Bass zu erfinden, der dem Charakter der Vorlage zwar nahestehen soll, aber dennoch Raum für eigene Ideen bietet. Dazu ändern wir den von der I. zur V. Stufe chromatisch absteigenden Tetrachord um in den aufsteigenden, verbunden mit einer metrischen Verschiebung in der Kadenz. Die Fünftaktigkeit des Ostinatos bleibt bestehen. Die Transposition von g-Moll nach a-Moll sorgt zusätzlich für neue Ideen:

Abb. 3: Beispiel eines eigenen Basses



Bei der Erfindung der Streicherstimmen bietet das Prinzip des Kanons die Möglichkeit, das Stück tatsächlich im Moment des Erklings entstehen zu lassen. Dabei wird vom beginnenden Spieler große Übersicht und Erfindungsgabe, von den folgenden Spielern ein gutes Gehör und

⁸ Auch auf der dritten Zählzeit von Takt 2 ist *b*¹ in der Sopranstimme (und nicht *a* in der Viola) die ausdrucksstarke und damit selbstbewusst emanzipierte Note. Melodische Stringenz zum *c*^{II} hin erlaubt dies.

Gedächtnis verlangt. Das sehr langsame Tempo und die Überschaubarkeit der Ostinatolänge machen dies hier möglich. Die erste Phrase (A) über dem Bass könnte folgendermaßen klingen:

Abb. 4: Beispielmelodie A



Während nun beim darauf folgenden Durchlauf des Ostinatos der 2. Spieler diese Phrase nachspielt, erfindet Spieler 1 die nächste Melodielinie (B):

Abb. 5: Beispielmelodie B



Als dritte Melodielinie (C) böte sich z.B. folgendes an:

Abb. 6: Beispielmelodie C



Die Verteilung der drei Phrasen A, B und C auf die drei Violinen/Violas kann nun auf verschiedene Arten geschehen. Hier zwei Möglichkeiten:

Ostinato	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6
Violine 1	A	B	C	A	B	A	B	C	C	C	C _(st)
Violine 2		A	B	C	A		A	A	A _(st)	A _(st)	A _(st)
Violine 3			A	B	C			B	B	B _(st)	B _(st)

Die links dargestellte Variante entspricht dem gewöhnlichen Kanon. Sie ist im vorliegenden Fall allerdings anspruchsvoll umzusetzen, weil jeder Spieler bei jeder Phrase auf den Mitspieler hören muss, dem er als nächstes nachspielen soll. Die rechts dargestellte Variante ist daher einfacher umzusetzen, da jeder Spieler »seine« Phrase erhält, die er dann nur noch wiederholt. Die Oktavierungsvorschläge können für weitere Abwechslung sorgen.

Nach einigen Ostinatodurchläufen kann nun noch die Haupt-Melodiestimme hinzutreten. Hier zwei Vorschläge. (Wie bei Dido können diese

natürlich wiederholt werden. Man muss nicht ständig unter dem Zwang stehen, etwas Neues erfinden zu müssen.)

Abb. 7: Zwei Beispiele für eine Hauptmelodie über demselben Bass



Natürlich passiert es jetzt sehr schnell, dass sich Vorhalte und gleichzeitig deren Auflösungen, vor allem aber auch Parallelen zwischen einer Violinstimme und der Hauptmelodie ergeben. Dies bewusst zu vermeiden ist in der Improvisation nur dann möglich, wenn der Spieler der Hauptmelodie den Streicherphrasen solange zuhört, bis er sie auswendig kennt. Bevor er dann mit seiner Melodie beginnt, ist er sich bewusst, welche Klauseln schon vergeben sind und welche er noch verwenden kann. – Eine Vorgehensweise, die allerhöchste Anforderungen an den Spieler stellt und nur mit sehr viel Erfahrung als Stegreifleistung erfolgreich realisierbar ist.

Sieht man den Streichersatz jedoch als ausgesetzten Generalbass-Satz an, so könnte man entgegen der komponierten Vorlage Purcells auch Parallelen mit der Hauptmelodie/Concertat-Stimme zulassen. Bei einer Ausführung nur mit Harmonieinstrument und Melodieinstrument ist dies ja selbstverständlich. Aber dass das Bilden von Vorhalten gleichzeitig mit deren Auflösungen aus Gründen des Affektes und Geschmackes nicht vermieden werden muss, zeigt uns Didos *Lamento*.

Es finden hier also zwei verschiedene Arten der Improvisation statt: Zum einen das Erfinden eines Kontrapunktes, zum anderen ein solistischer, von Satzregeln emanzipierter Beitrag. Letzterer kann nur dann improvisiert werden, wenn man sich der Abweichungen vom »Normalen« bewusst ist! Die Intensität des musikalischen Erlebnisses wird durch die Improvisation gesteigert. Um noch einen Schritt weiter zu gehen: Mittels der Improvisation können wir heute versuchen nachzuspüren, wie Purcell Didos *Lamento* komponierte. Dies verändert unseren Blickwinkel auf seine Komposition: Sie wird für uns aktuell.

Claudio Monteverdi: *Zefiro torna* aus: *Scherzi musicali* (1632)

Zefiro torna stellt die Verknüpfung der traditionellen, bereits etwas überkommenen Form des Madrigals mit einer aktuellen musikalischen Modeerscheinung, dem Ciacconabass dar.

Abb. 8: Claudio Monteverdi, *Zefiro torna*, T. 41–49

Es handelt sich um ein sehr spritziges, ausgelassenes, von Ideenreichtum sprühendes Madrigal. Viele einzelne Worte werden textausdeutend und mitunter durchaus plakativ an ein bestimmtes Motiv geknüpft. Im Notenbeispiel sind dies *fa danzar* mit einer sprunghaften Dreiklangsbrechung und *al bel suon* mit einer Art melodischen Seufzerfigur. Während die Dreiklangsbrechung stets als G-Dur-Dreiklang vorkommt, tritt die Seufzerfigur entweder auf Grund-, Terz- oder Quintton beginnend auf, in folgender Tabelle mit *suon 1*, *suon 3* bzw. *suon 5* bezeichnet:

Takt	41	42	43	44	45	46	47	48
Tenor 1	<i>danzar</i>		<i>suon 5</i>		<i>suon 3</i>	<i>danzar</i>	<i>suon 3</i>	Klausel
Tenor 2		<i>suon 1</i>		<i>danzar</i>	<i>suon 5</i>		<i>suon 1</i>	Klausel
Bc.	1	2	1	2	1	2	1	2

Der dramaturgische Verlauf dieses Abschnittes lässt sogar (oder gerade?) eine höchst offen zu hörende Oktavparallele in Takt 41 zu.

Beide Motive erklingen sowohl über dem 1. als auch über dem 2. Teil des Bassostinatos und erscheinen dadurch in unterschiedlichem Licht: Der 1. Teil schließt mit den Stufen V–VI (Trugschluss), der 2. Teil mit V–I (Kadenz). Die Bezeichnung *Trugschluss* bezieht sich in melodischer Hinsicht bekannterweise nur auf die gegenüber V–I veränderte Bassführung; Diskant- (*suon 1*), Tenor- (*suon 3*) und Terzaltklausei (*suon 5* und *danzar*) sind davon unberührt. Kanonische Imitationen im Abstand eines halben Ostinatodurchlaufs sind daher überhaupt sehr häufig, bisweilen auch über lange Strecken konsequent durchgeführt, wie z.B. in den Takten 73–86 auf den Text *raddopian l'armonia* (die Dynamikbezeichnungen sind original):

Abb. 9: Claudio Monteverdi, *Zefiro torna*, T. 73–81

The musical score consists of three systems of staves. Each system has three staves: a vocal line (Soprano), a vocal line (Alto), and a basso continuo line. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'ra - dop - pian l'ar - mo - nia'. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). At measure 79, the word 'pian' is written above the vocal lines. The basso continuo line provides a steady bass line with some rhythmic variation.

Die Motive können sich, wie im Notenbeispiel ab Takt 78, als Mittel für eine dramaturgische Klimax auch überlappen, z.B. in parallelen Terzen.

Für einen konsequenten Kanon würde dies bedeuten, dass der zweite Spieler dem ersten noch weiter zuhören muss, während er selbst schon mit der Imitation begonnen hat.⁹

Dergestaltete Motive über dem Ciacconabass spontan zu erfinden und zu imitieren, ist aufgrund ihrer Kürze erfahrungsgemäß gar nicht besonders anspruchsvoll, klingt frisch und macht Spielern wie Zuhörern Spaß. Überhaupt ist gerade beim Ciacconabass aus Gründen der Abwechslung eine wirkungsvolle Improvisation mit zwei Oberstimmen leichter als mit nur einer.

Der Erfahrung des Autors zufolge ist es für einen Musiker schwer, über den Ciacconabass zu improvisieren, ohne aufgeschriebene Kompositionen darüber zu kennen. Schnell verfällt man auf einige wenige Stereotypen; man hat das Gefühl, das Bassmuster erschöpfe sich relativ schnell und gebe nicht so viele Ideen für Oberstimmen her. Das bewusste Spielen und Studieren von Kompositionen dient aber erfahrungsgemäß vortrefflich als Quelle der Inspiration, ohne dabei gleich nur noch komponierte Zitate zu improvisieren.

Wir wissen nicht, wie viel Zeit des Tüftelns Claudio Monteverdi zum Komponieren dieses Stückes benötigte, aber der Charakter des Werkes darf doch als ein Indiz für das Vorhandensein einer spontanen Musizierpraxis in seinem Umfeld gewertet werden.

Antonio Bertali: *Chiacona* (1665)

Antonio Bertali, geboren 1605 in Verona, war von 1624 bis zu seinem Tod 1669 angestellter Musiker des Habsburger Hofes in Wien, dessen Kapellmeister er 1649 wurde. Die *Chiacona* für Violine und Basso continuo darf als ein Paradebeispiel der von Italien ausgehenden Evolution des Virtuositentums auf der Violine gelten:

Das Stück steht fast durchgängig in C-Dur, abgesehen von einigen kurzen Episoden in a-Moll. Die rasanten Tonartenwechsel im Notenbeispiel stellen darin eine einmalige Besonderheit dar. Mit jedem Durchlauf

⁹ Das Improvisieren von Canones ist auch im 18. Jahrhundert gängige Praxis. So widmet Quantz (1752) ein ganzes Kapitel (S. 151–164) dem Improvisieren von ein- und zweistimmigen Kadenzen, auch mit didaktisch höchst wertvollen Tipps zum Improvisieren eines Canons im Quart- oder Quintabstand.

des Ostinatos »rutscht« der Grundton um eine Terz nach unten, so dass sich die Tonartenfolge (C)-a-F-d-B-g-Es-C ergibt. Die Faktur der Oberstimme bringt in fast jedem Ostinatodurchlauf ein neues, stark kontrastierendes Motiv.

Abb. 10: Antonio Bertali, *Chiaccona* per Violino solo, T. 59–66

Andere Beispiele für modulierende Ciacconabässe lassen sich u. a. in Tarquinio Merulas *Aria di Ciaccona »Su la cetra amorosa«*¹⁰ und in Andrea

¹⁰ Merula, Tarquinio (1633), *Madrigali et altre musiche concertate Libro Secondo*, Venezia.

Falconieros *L'Eroica, Ciaccona*¹¹ finden. Sie können dazu inspirieren, auch in einer improvisierten Ciaccona Möglichkeiten zu finden, Modulationen einzubauen, um für mehr Abwechslung zu sorgen. Dazu zwei Beispiele:

1. Damit die Tonartwechsel regelmäßig wiederkehren und damit für die Interpreten vorhersehbar sind, kann die Ostinatolänge vervielfacht werden, z.B. folgendermaßen:

Abb. 11: Beispiel für konkrete Tonartwechsel



2. Um eine frei modulierende Ciaccona zu improvisieren, ist es nötig, dass die Spieler vorher einige zusätzliche Absprachen treffen. Wird beispielsweise C-Dur als Ausgangstonart verwendet, so könnten die anderen möglichen Tonarten d, e, F, G, a und evtl. B sein. Als »Schnittstelle« zwischen zwei Tonarten bietet sich folgendes an:

Abb. 12: Beispiel für ein allgemeines Modulationsschema

alte Tonart			neue Tonart	
I	V	VI	IV	V

Nun könnte ein (Melodie- oder Bass-) Spieler die Leitung übernehmen und in beliebigem zeitlichem Abstand durch Zeichen anzeigen, wann die Tonart gewechselt werden soll. Dies könnten z.B. Fingerzeige sein (3 Finger nach oben für C → F, 2 Finger nach unten für F → d).

Musiker, die darin geübt sind, können eigenen Erfahrungen zufolge tatsächlich auf diese Weise überzeugende Musikstücke liefern. Inwieweit diese Methode authentisch ist, lässt sich hier nicht beantworten – aber das soll vielleicht auch nicht die entscheidende Frage sein.

Fazit

Wenn man also nicht »authentisch historisch« improvisieren kann, so doch unter Umständen »überzeugend historisch«. Improvisation kann und soll keinen Anspruch auf Authentizität erheben, denn alle Musik ist

¹¹ Falconiero, Andrea (1650) *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie* [...], Napoli.

flüchtig und nur in der Gegenwart immanent. Extemporierte Musik mit allen ihren Spannungsverhältnissen kann eine besondere Aktualität und Unmittelbarkeit erreichen, wie sie sonst nur der Komponist im Moment der Erfindung empfindet. Improvisation kann und soll somit zum Verständnis der Musikpraxis, Musiktheorie und Stilgeschichte in Renaissance und Barock beitragen. Historische Improvisation heute soll nicht nur Selbstzweck sein, sondern kann auch dem impliziten Begreifen urmelodischer, satztechnischer Phänomene etc. dienen. – Geben wir Carl Philipp Emanuel Bach das letzte Wort: »Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewissheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, [...]«¹²

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin, 7. Aufl. 1992 Reprint Leipzig/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Bernhard, Christoph (ca. 1660), *Tractatus compositionis augmentatus*, Hamburg.
- Boquet, Pascale/Gérard Rebours (2006), *50 Standards Renaissance & Baroque. Avec Variantes, Exemples & Conseils pour Jouer & Improviser sur tous Instruments*, Courlay: J. M. Fuzeau.
- Christensen, Jesper Boje (1997), *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Erhardt, Martin (2011), *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Magdeburg: Walhall.
- Erig, Richard/Veronica Gutmann (Hg.) (1979), *Pratica Musicale 1: Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich: Amadeus.
- (1986), »Gedanken zum Element des Improvisierens in Musik der Renaissance«, in: Reidemeister, Peter (Hg.), *Bildung und Ausbildung in alter Musik* (= B**Jb**M 10), Wintertur: Amadeus 1987.
- Ferand, Ernst (1938), *Die Improvisation in der Musik*, Zürich: Rhein.
- Maute, Matthias (2005), *Blockflöte und Improvisation*, Leipzig/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Leonhardt, Gustav (1977), CD-Booklet SEON SB2K 62946, in: *J. S. Bach, Die Brandenburgischen Konzerte, Brüggen · Kuyjken · Bylsma · Leonhardt*.
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de Glosas sobre Clausulas [...]*, Rom: Valerio & Luis Dorico, Reprint Firenze: S.P.E.S. 1984.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988.
- Reidemeister, Peter (Hg.) (1983), *Improvisation in der Musik des Mittelalters und der Renaissance* (= B**Jb**M 7), Wintertur: Amadeus.

¹² Bach 1762, 326.

Volker Helbing

Netzwerk, Teleologie und Diskontinuität Zum vierten Satz aus Ligetis Klavierkonzert

Der vierte Satz von Ligetis Klavierkonzert überrascht durch eine Komplexität, die sich im Detail durch ein Gewebe aus einander ähnlichen und doch immer wieder anderen Motivfragmenten auszeichnet, und im formalen Ablauf durch ein Nebeneinander von vorantreibender Impulsivität und Diskontinuität. Was aber für den Hörer von eigenwilligem, skurrilem Reiz ist, erweist sich für den Analysierenden als Problem; denn, abgesehen von einigen elementaren ›Voreinstellungen‹, gibt es in diesem Satz nichts, das sich über einen längeren Zeitraum fassen ließe – keine Periodizität, keine Entwicklung, die nicht binnen kurzem durchbrochen würde.

In seinem Einführungstext¹ beschwört Ligeti fast ausschließlich visuelle Vorstellungen: die Vorstellung eines Kaleidoskops, das mit einer begrenzten Anzahl von Figuren und deren augmentierten und diminuierten Varianten stets neue Kombinationen erzeugt; die Vorstellung eines »riesigen, zusammenhängenden Netzes«, das auf Selbstähnlichkeit beruht; und die Vorstellung eines rotierenden Ablaufs, der gegen Ende mehr und mehr die Form eines Strudels annimmt. Es sind vor allem zwei hier angesprochene Aspekte, denen ich in der folgenden Analyse nachgehen werde:

1. Kaleidoskop und Netz – beides Konstanten im Schaffen Ligetis – betonen letztlich nur unterschiedliche Aspekte *eines* Sachverhalts: nämlich der Konstitution des Satzes aus einer Fülle einander ähnlicher Motivbruchstücke, die sich erst aus der Überschau zu einem wie auch immer gearteten ›Bild‹ zusammenfügen, während sie aus der Nähe betrachtet beziehungslos und diskontinuierlich bleiben. Gemeinsames Anliegen beider Metaphern ist ein nichtlineares Verständnis von musikalischer Zeit, ist eine Utopie von »Musik als gefrorene[t] Zeit, [...] als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist.«² So nachvollziehbar aber der Gedanke ist/scheint, dass eine Folge einfacher strukturierter, disparater

¹ Ligeti 2007, 299.

² Ligeti 2007, 300. Der Schlussabsatz, dem das Zitat entnommen ist, gilt Ligetis gesamtem Œuvre und schließt mit dem Bekenntnis, das »Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens« sei sein »hauptsächliches kompositorisches Vorhaben«.

Motivbruchstücke eher als zusammengehöriges Muster zu begreifen ist denn als syntaktisches Gebilde, eher als Bild denn als Form in der Zeit, so wenig will es gerade beim Hören dieses Satzes gelingen, den Aspekt der Zeit zu verdrängen; denn die Idee des Strudels zielt (in der musikalischen Umsetzung) auf eine Struktur, in der das Verstreichen von Zeit durchaus wesentlich ist, ja geradezu danach verlangt, »inszeniert« zu werden, und Ligeti wäre der letzte, der auf eine solche Möglichkeit verzichtet. Die Frage wäre also: wie ist die Struktur dieses Netzes beschaffen, und welche Konsequenzen hat das für die Konzeption von musikalischer Zeit?

2. Der Gedanke der Selbstähnlichkeit basiert auf grafischen Abbildungen von Fraktalen, die Ligeti erstmals 1983 zu Gesicht bekam. In der fraktalen Geometrie versteht man darunter eine Ähnlichkeit zwischen Makrostruktur und Mikrostruktur, wie sie etwa bei grafischen Darstellungen einer Mandelbrotmenge gegeben ist: die Tatsache also, dass etwa der Schwanz des sogenannten »Seepferdchens« seinerseits aus lauter verkleinerten Seepferdchen besteht, die einander ähneln, ohne genau gleich zu sein.³ Ligeti, dem die Problematik der Übertragung einer solchen nicht nur visuellen, sondern überdies mathematisch fundierten Struktur in Musik bewusst ist, betont denn auch, dass *seiner* Selbstähnlichkeit kein mathematisches Kalkül zugrunde liege; nahezu synonym spricht er von einem Prinzip des »immer Anderen, und doch gleichen«; aber damit wären wir fast bei einem ästhetischen Allgemeinplatz.

Die folgenden analytischen Anmerkungen beschränken sich – nach einer knappen Darstellung der »Voreinstellungen« – auf einen kurzen Ausschnitt vom Beginn des Satzes, in der Hoffnung – Stichwort »Selbstähnlichkeit« –, in der Mikrostruktur einige für die Makrostruktur des Satzes wesentliche Merkmale aufzeigen zu können.

Zunächst die »Voreinstellungen«:

1. Ähnlich dem ersten Satz, so schichtet auch der vierte zwei Tempoebenen im Verhältnis 4:3 – eine an sich simple Struktur, die aber dadurch an Komplexität gewinnt, dass beiden Ebenen ein durchgängiges rhythmisches Raster in Form einer gemeinsamen Talea auferlegt wird.⁴

³ Ligeti bezog seine Anregungen vor allem aus Peitgen/Richter 1986; für einen ersten Eindruck völlig ausreichend sind die Abbildungen in: de.wikipedia.org/wiki/Mandelbrot-Menge

⁴ Die von Ligeti bereits 1988 beschriebene Taleastruktur deckte Willmann (2001, 438f.) auf.

Abb. 1: Rhythmisches Raster



Da die Talea auf der Triolenebene zwei Takte und auf der Sechzehntel-Ebene eineinhalb Takte umfasst, ergibt sich insgesamt ein sechstaktiges Wiederholungsmuster. Dem Hörer bleibt diese Struktur zunächst verborgen, da die Taleae erst allmählich mit Noten gefüllt werden. Erst etwa ab dem letzten Drittel des Satzes sind beide Schichten durchgängig besetzt. Zweck dieser rhythmischen Struktur ist – neben der Suggestion zweier unabhängiger Tempoebenen – eine gleichsam programmierte Unschärfe, die sich gerade dann bemerkbar macht, wenn es um die Augmentation oder Diminution rhythmischer Zellen geht (s.u.).

2. Als ›Color‹ fungiert eine Zwölftonreihe, oder vielmehr Vierzehntonreihe, da Ligeti aus bestimmten Gründen stets die beiden ersten Töne wiederholt.⁵

Abb. 2: Vierzehntonreihe



Auf die zahlreichen tonalen Möglichkeiten dieser Reihe brauche ich kaum hinzuweisen. Hier nur einige mögliche Akkordbildungen; nicht alle werden von Ligeti genutzt:

⁵ Wie die ersten Skizzen zum Klavierkonzert zeigen – sie entstanden um 1980 – war die Reihe ursprünglich dem ersten Satz zugeordnet. Der Paul-Sacher-Stiftung, allen voran Johanna Blask und Evelyne Diendorf, sei an dieser Stelle herzlich gedankt für die Gelegenheit, dieses reichhaltige Skizzenmaterial einzusehen.

Wichtig für die Struktur des Satzes ist aber nun vor allem, wie die Reihe verwendet wird, nämlich ausschließlich in der Originalgestalt, überwiegend linear und – was für den rotierenden Charakter des Satzes entscheidend ist – nach einem gleich bleibenden Verknüpfungsmechanismus: Je drei Transpositionen der Reihe bilden einen Großterzzyklus; je zwei Großterzzyklen folgen einander im Halbtonabstand.⁷

Abb. 6: Zwei Großterzzyklen



Durch die Wiederholung der beiden ersten Töne ergibt sich beim Übergang innerhalb eines Großterzzyklus eine kaskadenähnliche Sequenz, die ebenfalls dem Großterzzyklus folgt, und die den Übergang zwischen zwei Reihentranspositionen verdeckt (vgl. auch Umrahmungen in Abb. 6):

Abb. 7: Kaskadenähnliche Sequenz



Beim Übergang zwischen den Großterzzyklen nutzt Ligeti eine gemeinsame fünftönige Konstellation als Scharnier:

Abb. 8: Fünftönige Konstellation



Mindestens zwei solche Rotationsstränge laufen das ganze Stück über nebeneinander her; beide werden durch ständig wechselnde, zwei- bis sechsstimmige Mixturen gleichsam prismatisch gebrochen.

⁷ Auch diese Reihen-Rotation ist in den Reihenskizzen zum ersten Satz bereits vollständig vorkonzipiert. Auf die Reihe, nicht jedoch auf den Rotationsmechanismus, weist bereits Willmann (2001, 440) hin.

Der Abschnitt, um den es im Folgenden gehen soll (Takte 15_{II}–31_I), ist derjenige, in dem zum ersten Mal über einen längeren Zeitraum hinweg die Figuren einander ohne Pausen und mit nur geringfügiger Überlappung ablösen.

Gemeinsamer Nenner nahezu aller Phrasen dieses Abschnitts ist ein Modell, demzufolge auf einen crescendierenden »Auftakt« aus ein bis drei kürzeren Tönen eine Klimax aus zwei bis drei längeren Tönen folgt, die sowohl dynamisch als auch in der Regel diastematisch als solche exponiert ist. Das Modell kann jedoch erstens augmentiert oder diminuiert werden – wobei als Grundlage nicht reale Notenwerte, sondern die »unscharfen« Taleawerte dienen – zweitens verkürzt und erweitert werden.

Dabei kristallisieren sich einzelne Stränge heraus, die auf unterschiedlichen Auslegungen des Modells beruhen.

Abb. 9: Stränge



Als Hauptstrang nimmt man zunächst die drei ersten Bläserphrasen wahr (Takte 15f., 17ff., 21ff.) Ihr Auftakt wächst von einem bis zu drei Tönen und umfasst in den beiden ersten Phrasen je einen Taleawert pro Ton, während die Klimax zwei, in einem Fall auch drei Taleawerte pro Ton umfasst. (Siehe die Transkription in Abb. 9, in dem ein »Takt« einem Taleadurchgang entspricht.) Demgegenüber ist die dritte Phrase fast »genau verdoppelt, nur der letzte Ton ist relativ zu kurz. – Auffallend sind bereits an diesem Strang zwei Tendenzen, die man vorsichtig als »teleologisch« bezeichnen könnte: zum einen das u. a. vom Schönbergischen »Satz« her vertraute syntaktische Prinzip, dass auf zwei ähnliche, kürzere Phrasen eine abweichende, längere folgt – hier die augmentierte dritte Phrase, zum andern das Prinzip der schrittweisen Erweiterung – hier durch die wachsenden Auftakte.

Aufgebrochen wird diese Kontinuität durch die beiden Einwürfe der ♩ -Talea im Klavier in Takt 17 und in den Streichern in Takt 20f. Beide weisen zwar rhythmisch ähnliche Kontur auf wie die je vorangehende Bläserphrase, fallen aber klanglich, dynamisch und tempomäßig aus dem Rahmen. Beim Klavier-Einwurf ist es der fehlende Auftakt und die Akzentuierung der Klimax durch die Schellentrommel, bei den Streichern eine gezielte Platzierung innerhalb der ♩ -Talea, die die Diminution gegenüber den Bläsern besonders stark hervortreten lässt.

Einen gleichsam »reflektierenden« Seitenstrang bilden dagegen die Einwürfe des Klaviers in den Takten 19–24.⁸ Er ist aus dem Hauptstrang »abgezweigt«, insofern Takt 19 eine verkürzte Diminution der vorangehenden Holzbläserfigur darstellt, und verfolgt dieselben »teleologischen« Tendenzen wie dieser: wachsender Auftakt und eine »Satz«-ähnliche Fügung. Seine dritte Phrase leitet sich nochmals direkt aus dem Hauptstrang ab, indem die akzentuierten Töne zugleich eine Diminution der Bläserphrase Takt 21f. sind.

Mit Takt 24 gerät die dahin relativ stabile Verteilung der Stränge in Bewegung: Während das Klavier die Motivkontur des Bläserstrangs übernimmt, und zwar in einer diminuierten und dynamisch exponierten Variante, greifen Streicher und Bläser die »Kaskade« des Klaviers auf, und zwar auf einem dynamisch und tempomäßig zunächst zurückgenommenen Niveau. Während aber die Kaskade in den Streichern gegenüber dem Klavier wie »aus dem Hintergrund« und leicht verlangsamt klingt, gewinnt sie in den Bläsern rasch an Präsenz und Tempo. Das Prinzip der sukzessiven Erweiterung betrifft nun nicht mehr den Auftakt, sondern die Endigung.

Aus dieser Verknotung heraus entwickelt das Klavier ab Takt 26 einen neuen, rhythmisch aus der Kaskade abgeleiteten Strang. Kennzeichnend ist der dreitönig ansteigende Auftakt auf der kleinsten Diminutionsebene und eine Endigung, die schrittweise von einem Ton bis zu drei längeren Tönen anwächst. Sein Ziel findet dieser Strang in Takt 28f. in einer aus Bläsern und Streichern zusammengesetzten, grell instrumentierten und kadenzähnlichen Figur. Aber auch dieser, wiederum endbetonte Zusammenhang wird durch einen über eintaktigen Flageolett-Akkord in Takt 27f. zerschnitten.

⁸ Ausgangspunkt ist stets Reihenposition Ra₁₀, Endpunkt ist Ra₁₂, Ra₁ bzw. Rf₅.

Das Gewebe dieses Abschnitts bestünde demnach aus drei Strängen, die mit ihren Einzelphrasen nicht nur ein und dasselbe Grundmodell verfolgen, sondern sich zugleich auseinander ableiten, gleichsam ›verzweigen‹; Strängen, die auf der einen Seite homogen, bis zu einem gewissen Grade sogar zielbetont sind, andererseits aber durch diskontinuierliche Einwürfe zerschnitten werden, und am Ende ›ausfransen‹, indem sie ihre Kontur an andere instrumentale Schichten weiterleiten.

Was also ist das für eine Struktur, welche Konzeption liegt ihr zugrunde, und vor allem: welche Konzeption von musikalischer Zeit? Drei Aspekte scheinen mir dabei wesentlich:

Erstens – um eine *Idee fixe* des Komponisten aufzugreifen, die er auch für das Klavierkonzert geltend macht: eine imaginäre Räumlichkeit, die zum einen darauf beruht, dass das Ensemble fast durchgängig nach Bläsern, Klavier und Streichern getrennt ist, zum andern darauf, dass wir dynamische Kontraste, sofern sie klanglich entsprechend herausgearbeitet werden, als räumliche Distanzen aufzufassen geneigt sind. Die so ange deuteten räumlichen Schichten sind aber von ebenso kurzer Dauer wie die klanglich homogenen Stränge, die sie repräsentieren, sodass eine komplexe, nie wirklich greifbare Räumlichkeit entsteht, bzw. ein Gewebe, das in ständiger Verwandlung begriffen ist.

Zweitens etwas, das man als eine ›Teleologie der Diskontinuität‹ bezeichnen könnte: Durch die kurzzeitige Vorwegnahme eines ›späteren‹, dichterem Stadium der Komposition (T. 20) bzw. umgekehrt durch die vorübergehende Aufhaltung einer bereits eingetretenen Verdichtung (T. 27f.) – beide Male durch den Einwurf einer fremden, kontrastierenden Satzschicht – wird suggeriert, dass der Prozess der Beschleunigung, Verdichtung und Intensivierung, der den Satz als Ganzes prägt, bereits wirksam ist – nur dass eben die einzelnen Satzschichten unterschiedliche Stadien dieses Prozesses repräsentieren.

Drittens – denkt man etwa an die ›Kadenz‹ am Ende dieses Abschnitts und an ihre Vorbereitung – immer auch ein Schuss von Überrumpelung und ironischer Überzeichnung, von groteskem Theater. Nicht von ungefähr erinnern die Katastrophe, auf die dieser Satz zusteuert, die Figuren, die ihn bevölkern, und die Art, in der diese Figuren am Ende durch den Wolf gedreht werden, an den missglückten Weltuntergang in *Le Grand Macabre*.

Abschließend noch einige Bemerkungen in puncto Selbstähnlichkeit: Geht man davon aus, dass Selbstähnlichkeit mit Modellen und deren modifizierter Wiederholung zu tun hat, dann wurden als Faktoren bisher vor allem Rhythmus und Tempo benannt sowie das Prinzip der schrittweisen Erweiterung. Ganz entscheidend ist aber in dieser Hinsicht die Mixturbildung, der Ligeti seine Reihe unterwirft.

Abb. 10: Mixturbildungen

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bläser' and contains six measures of music with chords. The bottom staff is labeled 'Bläser Klavier' and 'Klavier' and contains eight measures of music with chords. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various chord symbols.

Abbildung 10 zeigt die Mixturklänge des vom Ensemble verfolgten Reihenstrangs bis einschließlich Takt 26, ausgenommen den Streichereinwurf der Takte 20f. Dabei zeigt sich erstens, dass fast alle Phrasen mit einer drei- oder vierstimmigen Mixtur beginnen und mit einer Verdichtung enden. Zweitens, dass die Anfangsmixturen aller fünf Phrasen immer nur leicht gegeneinander verschoben sind. Ähnliches gilt auch für die Abzweigung der Klavier-Kaskade aus dem Bläserstrang in den Takten 18–20. Durch eine gezielte Wahl des Mixturintervalls ergibt sich im Klavier zwischen den beiden ersten Anschlägen ein gebrochener Akkord, der gegenüber dem Schluss-Akkord der Bläser nur leicht verschoben ist. Mit jedem der folgenden Einsätze der Kaskade verschiebt sich das Mixturintervall um eine Nuance.

Auf die Nähe zum »Seepferdchen« und dessen rekursive Struktur brauche ich nun kaum noch hinzuweisen. Die Anlehnung bleibt aber auf ein ästhetisches Moment beschränkt: Auf die Idee eines Musters aus in sich abgeschlossenen, einander ähnlichen Gebilden, die sich gerade soweit voneinander unterscheiden, dass sich eine übergreifende, »gerichtete« Form ergibt: eine Spirale im Falle des Seepferdchenschwanzes, eine Erweiterung, Beschleunigung und zunehmende Verdichtung im Falle der Ligetischen

Stränge. Diese bleiben an die Zeit gebunden, betonen diese sogar – denn Beschleunigung und Verdichtung sind eminent zeitliche, teleologische Vorgänge – sind aber nur aus einer gewissen Überschau wahrnehmbar, die auch die diskontinuierlichen Einwürfe miteinbezieht.

Die Analogie geht sogar noch einen Schritt weiter: Natürlich enthält keine der strukturellen Einheiten dieses Satzes sich selbst als verkleinertes Abbild, wie es beim Seepferdchen oder beim Apfelmännchen der Fall ist. Aber die meisten Tendenzen, die für den hier besprochenen Abschnitt benannt wurden – Variantenbildung, Beschleunigung, Crescendo, Verdichtung, Diskontinuität – gelten ebenso für die Struktur des gesamten Satzes; überdies gilt ein Teil von ihnen immer auch für die je untergeordneten Struktureinheiten, also für die einzelnen Stränge und – Stichwort harmonische Verdickung – für die einzelnen Phrasen. Das aber hat mehr mit Teleologie als mit fraktaler Geometrie zu tun; jede wellenartige Steigerung, ob es sich nun um eine Bruckner-Symphonie oder um einen Ravel'schen Finalsatz handelt – arbeitet mit solchen Mitteln.

Mit mathematischem Kalkül hat das, wie Ligeti selbst betonte, wenig zu tun: Weder für die Diminutionstechnik noch für die ständig wechselnden Mixturklänge lässt sich eine andere Regel formulieren als die der *Varietas*, oder, um abermals Ligeti zu zitieren, das »Prinzip des immer anderen, und doch gleichen.«

Literatur

- Kaisik, Hanne/Uli Aumüller (1996), *Wenn die Zahnräder Menschen sind... Das Klavierkonzert von György Ligeti* (= Skript zum gleichnamigen Film), Internet: http://forum.heimat.de/inpetto/PDF/ligeti_filmtext.pdf (19.03.2014).
- Ligeti, György (2007), »Zu meinem Klavierkonzert« (1988), in: *György Ligeti, Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, Bd. 2, 296–300.
- Peitgen, Heinz-Otto/Peter H. Richter(1986), *The Beauty of Fractals*, Berlin u.a.: Springer.
- Willmann, Roland (2001), »Gebaunte Zeit. Studien zum Klavierkonzert G. Ligetis«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42, H. 10, 391–472.

Stephan Lewandowski

»Composing with tones« und Reihentechnik. Die *pitch-class set theory*, angewendet auf Schönbergs Klavierstück op. 23.2

Wie kaum ein anderes Werk stehen die *Fünf Klavierstücke* op. 23 von Arnold Schönberg seit über 85 Jahren immer wieder im Mittelpunkt des musiktheoretischen Interesses. Dieses konzentriert sich dabei mit Vorliebe auf den Material-Aspekt der Stücke. In Anbetracht dessen muss sich der folgende Beitrag in eine lange Analysetradition einreihen, innerhalb derer insbesondere die Verbindung des sogenannten »frei-atonalen« Œuvre Schönbergs¹ mit den Analysemethoden der *pitch-class set theory* nach Allen Forte ebenfalls keineswegs ein Novum darstellt.²

Das Analyse-Instrumentarium der *pitch-class set theory* wurde besonders seit den frühen 1990er Jahren immer wieder erweitert, was speziell der Materialanalyse der Werke Schönbergs aus den 1910er bis in die frühen 1920er Jahre hinein neue Perspektiven öffnet. Derartige Weiterentwicklungen versuchen in erster Linie Defizite der »klassischen« *pitch-class set theory*, manifest in Fortes *The Structure of Atonal Music*³, auszugleichen. Dies wird vornehmlich anhand einer Öffnung der *pitch-class set theory* gegenüber anderen Analyseystemen ersichtlich. Forte selbst benutzt hierfür vor allem grafische Anleihen aus der Schichtenlehre Heinrich Schenkers.⁴ Aber auch *pitch-class sets*, die nicht mehr nur aus benachbarten Tönen bestehen sowie der weitgehende Wegfall von *composite segments* (Segmente, die nicht mit musikalischen Sinneinheiten zusammenfallen) sind Merkmale einer »modernen« *pitch-class set theory*.⁵ Auf diese Weise gelangt sie mitunter zu authentischeren, der Komposition gerechter werdenden Ergebnissen. Hieran will auch der folgende Beitrag anzuknüpfen, wobei gleichzeitig der mathematische Anteil der Analyse auf ein Minimum reduziert werden soll.

¹ Hierbei handelt es sich um diejenige kompositorische Phase Schönbergs, deren Beginn die *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) markieren und deren Ende zusammenfällt mit der Entwicklung der Zwölftonmethode zu Beginn der 1920er Jahre. Hauptsächlich in den Jahren 1921–23 entstanden wiederum Klavierstücke in zyklischer Form, die opp. 23 und 25.

² Siehe hierzu u. a. Perle 1977, Haimo 1990 und Bailey 2001, in Deutschland z.B. Lagaly 1995.

³ Forte 1972.

⁴ Siehe Forte 1988, 315–348; vgl. auch Schuijjer 2008, 13.

⁵ Forte 1991, vgl. auch Scheideler 2005, 399ff.

Abb. 1: Arnold Schönberg, op. 23.2, T. 1–13, Einteilung des Tonmaterials nach Macgaard

Sehr rasch (♩)
heftig

pp *sf* *pp* *sf*

poco pesante

f *fff* *sf* *sf* *sf*

7 frei *accel.* *etwas ruhiger im Ausdruck*

p *ppp* *ppp* *pppp* *p*

9 *rit.* *langsamer beginnend*
 $\text{♩} = \text{♩}$ (des Grundmaßes)

f *pp* *pp* *sf*

12 *accelerando* *crescendo*

ff

sf

Macgaard's tonal material classification is shown in the following table:

Group	Notes
A	A1, A2, A3, A4, A5 I, A5 II, A6, A7, A8, A9, A10, A11, A12, A13, A1(a), A1(e), A1(b), A1(gis), A1(fis), A2 (u. cis)
B	B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8, B9, B10, B11, B12, B13

Geradewegs im Zentrum der Reichweite einer in diesem Sinne verstandenen *pitch-class set theory* scheinen Schönbergs *Fünf Klavierstücke* op. 23 zu stehen. Die Auswahl von Nr. II für die folgende Analyse liegt erstens darin begründet, dass es in seiner Bedeutung innerhalb Schönbergs stilistischer Umbruchphase zu Beginn der 1920er Jahre lange Zeit verkannt worden ist, zweitens in der in diesem kürzesten Stück aus op. 23 enthaltenen gleichsam programmatischen Auseinandersetzung zwischen den Gegenpolen freie Atonalität und Reihentechnik, die hier »im Vollbesitz ihrer Kräfte und technischen Verfahren«⁶ aufeinandertreffen.

Als Grundlage der Analyse dienen die Arbeiten von Jan Maegaard⁷ und Ludwig Holtmeier⁸, die jeweils bereits umfangreiche und detaillierte Ergebnisse zur Materialanordnung in op. 23.2 liefern.⁹ Die Gestalten A1–A9 sowie B1–B13, nach denen das Tonmaterial der frei-atonalen Passagen des Stücks (T. 1–9) bestimmt ist, sind von Maegaard übernommen, womit das bei einer Analyse nach der *pitch-class set theory* grundsätzlich gegebene Problem der Segmentation, der Einteilung des Notentextes in *pitch-class sets*, umgangen wird. Die Maegaardsche Analyse entstand zwar zu Beginn der 1970er Jahre auf dem europäischen Kontinent fernab der Forteschen Ideen, ihre Zielsetzung, strukturelle Zusammenhänge innerhalb frei-atonalen Tonmaterials aufzudecken sowie die hier zur Anwendung gelangenden grafischen Methoden, offenbaren allerdings eine geradewegs frappierende Nähe zur *pitch-class set theory*.

Zunächst seien die Takte 1–6 betrachtet, die für sich genommen einen größeren formalen Abschnitt ausmachen. Dieser ist in Abbildung 1 in zwei separate Unterabschnitte eingeteilt, in einen A-Teil und einen B-Teil. Die Einteilung ist der Analyse Maegaards entlehnt und resultiert aus der Tatsache, dass das Tonmaterial der beiden Unterabschnitte im Laufe des Stücks jeweils mehrfach voneinander unabhängig wiederkehrt. Holtmeier spricht in diesem Zusammenhang am Beispiel von Takt 17 von einem »Variationsverfahren [...], das wenig auffällig als eine Art Repriseneinsatz

⁶ Holtmeier 1999, 50.

⁷ Maegaard 1972, 66f.

⁸ Holtmeier 1999.

⁹ Die Analyse beschränkt sich dabei auf die ersten 13 Takte des Stücks. Das Tonmaterial, das den gesamten weiteren Verlauf des Stücks bestimmt, wird bereits in den ersten sechs Takten exponiert. Ferner werden bis zum Beginn von Takt 13 sämtliche für dieses Stück wesentlichen Kompositionstechniken exemplarisch demonstriert.

auftritt, das uns in spektakulärer Form aber in der Beziehung von T 5/6 zu T 8/9 entgegentritt«. ¹⁰ Auf letztere Stelle wird späterhin noch zurückzukommen sein.

Das Stück beginnt in der rechten Hand mit dem 9 Mitglieder umfassenden *pitch-class set*, der Gestalt A1, die in der linken Hand begleitet wird von einem zweiten 3-tönigen *pitch-class set* (A2). Beide *pitch-class sets* ergänzen sich nicht zum chromatischen Total, es fehlen hierfür die Töne *c*, *es* und *e*. Insofern ergibt sich das Paradoxon einer Selbstständigkeit der beiden Gestalten auf Materialebene trotz ihrer Zusammengehörigkeit, aus der Perspektive der satztechnischen Faktur betrachtet.

Aus diesen Gestalten entsteht nachfolgend bis zum *fff* in Takt 5 ein syntaktisches Gebilde, dessen Nähe zum Beethovenschen Entwicklungstypus auffällt. ¹¹ Hierbei ist bis zum Ende von Takt 3 in den Gestalten der rechten Hand ein Abspaltungsprozess zu verzeichnen. Der damit verbundene Eindruck einer Verdichtung des Geschehens im Sinne einer ansteigenden »dramaturgischen« Intensität wird zudem unterstützt durch die immer größer werdende Anzahl der Töne der Gestalten in der linken Hand. Der folgende Takt 4 beinhaltet mit seiner Trillerfigur (A9) eine archaische Schlussfloskel, die auf die folgende »Eins« (T. 5) hinführt, wo das Geschehen für einen kurzen Moment vollständig stagniert.

Markant auf Hörebene ist weiterhin die Wiederkehr des der Gestalt A1 entstammenden auftaktigen Drei-Sechzehntel-Motivs innerhalb der Gestalten A3 und A5. Die Eigenschaft der Auftaktigkeit findet sich auch noch in einigen Gestalten des B-Teils wieder (z.B. B3, B4, B9). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass A1 und A2 für den frei-atonalen eröffnenden Abschnitt des Stücks als Keimzellen auf formaler Ebene fungieren, aus denen die gesamte weitere Entwicklung des Stücks entspringt. ¹² Die Gestalten A1 und A2 sind nicht nur – wie zu Beginn – im Kontext frei-atonalen Tonmaterials anzutreffen, sondern bilden gleichzeitig das Tonmaterial derjenigen Teile des Stücks, in welchen reihentechnische Verar-

¹⁰ Holtmeier 1999, 45.

¹¹ Zum formalen Denken Schönbergs in den *Fünf Klavierstücken* op. 23 siehe Sichardt 1990, 75ff.

¹² Die Nähe zur Traditionslinie Bach – Beethoven – Brahms, an deren Ende sich die Wiener Schönberg-Schule selbst bevorzugt sah, erscheint an dieser Stelle offenkundig. Gerade Termini wie »Keimzelle« oder »Entwicklungstypus« zählen zum typischen Sprachgebrauch der Musiktheorie des Wiener Schönberg-Umfelds (vgl. Ratz 1973).

beutung grundlegendes Kompositionsprinzip ist, wie in den Takten 10–13. Nachdem A1 und A2 hier als Reihen zunächst untransponiert auftreten, durchlaufen sie anschließend (wie in Abb. 1 angegeben) die Transpositionsstufen *a*, *e*, *b*, *gis*, und *fis*. Dabei bedingt eine Transposition von A1 stets die Transposition von A2 um dasselbe Intervall. Die Anfangstöne der Transpositionsstufen beider Gestalten scheinen den Quintenzirkel zu durchwandern, wobei sich eine Vertauschung der Reihenfolge ergibt: *gis* tritt vor *fis* auf, unter scheinbarer Auslassung von *cis*. Die fehlende Stufe ist jedoch in Takt 13 angedeutet, nachdem hier die aggressive Steigerung der vorangehenden Takte ihren Höhepunkt erreicht hat: Die ersten drei Töne der rechten Hand in diesem Takt stellen eine Umkehrung von A2 auf der Transpositionsstufe *cis* dar. Hinsichtlich der Anordnung des Tonmaterials in den Takten 10–13 fällt auf, dass Schönberg insgesamt nur zwei verschiedene »Muster« verwendet. Das erste davon erscheint insgesamt dreimal, das zweite davon zweimal vollständig. Weiterhin erfolgt die Anordnung der Gestalten A1 und A2 stets in der Weise, dass sich senkrechte »Grenzlinien« zwischen zwei benachbarten Transpositionsstufen ziehen lassen. Diese sind weder mit rhythmisch-motivischen Gestalten, d.h. mit der musikalischen Oberfläche in Einklang zu bringen, noch orientieren sie sich an Taktstrichen. Die Materialebene offenbart sich als eine selbstständige Schicht, welche die Ebene der sich aus Rhythmen und Motiven ergebenden musikalischen »Gedanken« überlagert. Dies stellt vor allem für die Schönbergsche Zwölftonmethode ein grundlegendes Verfahren der Materialanordnung dar. Damit, dass sich die Reihentechnik im weiteren Verlauf des Stücks nach und nach schließlich endgültig gegen die freie Atonalität durchsetzt, wirft Schönberg in dieser Hinsicht gleichsam einen Blick in die Zukunft.

Aus den bisherigen Untersuchungen resultiert, dass die Erscheinungsformen der Gestalten A1 und A2 jeweils als Grundgestalten im Sinne der Betrachtung nach reihentechnischen Prinzipien angesehen werden können. Dennoch fügen sie sich in den Anfangstakten nahtlos in ihr frei-atonales Umfeld ein. Insofern erhalten sie eine doppelte Bedeutung: Zum einen bilden sie *pitch-class sets* mit den *cardinal numbers* 9 und 3, zum anderen stellen sie Reihen dar, die bereits nach den wesentlichen Grundregeln der Schönbergschen Zwölftonmethode verarbeitet werden. Sie sind deshalb ihren Eigenschaften nach mit der dem amerikanischen Schönberg-

Verständnis entstammenden Bezeichnungweise *set* (für Reihe) treffender charakterisiert¹³. Insgesamt 9 Mitglieder umfassend und zudem an exponierter Stelle stehend, bietet sich insbesondere A1 für die weitere Analyse als *superset* an.

Abb. 2: Auflistung der Gestalten Maegaards als *subsets* von A1

A1 | 9-3 interval vector [767763]



A5 II | 6-2 [443211]



A6 | 6-31 [223431]



A7 | 6-Z17 [322332]



A8 | 6-5 [422232]



A3 | 5-3 [322210]



A4 | 4-7 (12) [201210]



A5 I | 4-2 [221100]



A9 | 4-18 [102111]



A2 | 3-4 [100110]



¹³ Zum Begriff *set* siehe Alsmeier 2001, 54. Zur Entstehung/Etablierung der Bezeichnung *set* anstelle von *row*, der wörtlichen Übersetzung von »Reihe«, oder *series* siehe auch Perle 1977, 2.

B3 | 7-Z36 [444342]

Musical notation for B3 | 7-Z36 [444342]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 5, 7, 2, 8, 9, 4, 6 are written below the notes.

B4 | 7-3 [544431]

Musical notation for B4 | 7-3 [544431]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 2, 6, 3, 5, 8, 4, 2 are written below the notes.

B12 | 6-Z41 [332232]

Musical notation for B12 | 6-Z41 [332232]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 4, 9, 5, 2, 7, 3 are written below the notes.

B10 + B11 + B13 | 6-Z40 [333231]

Musical notation for B10 + B11 + B13 | 6-Z40 [333231]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 4, 9, 2, 5, 3, 8, 5, 2, 4, 3, 6, 7 are written below the notes.

B1 + B2 | 5-9 [231211]

Musical notation for B1 + B2 | 5-9 [231211]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 2, 6, 7, 5, 8 are written below the notes.

B6 + B7 | 5-Z36 [222121]

Musical notation for B6 + B7 | 5-Z36 [222121]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 5, 1, 3, 2, 6 are written below the notes.

B9 | 5-6 [311221]

Musical notation for B9 | 5-6 [311221]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 5, 7, 8, 4, 2, 8, 1, 9, 6, 3 are written below the notes.

B7 + B8 | 4-6 (12) [210021]

Musical notation for B7 + B8 | 4-6 (12) [210021]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 3, 5, 9, 4, 6, 3, 1, 5 are written below the notes.

B1 | 3-3 [101100]

Musical notation for B1 | 3-3 [101100]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 1, 8, 9, 4, 1, 2, 6, 2, 3, 7, 5, 8, 8, 4, 6 are written below the notes.

B5 | 3-9 (12) [010020]

Musical notation for B5 | 3-9 (12) [010020]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 3, 9, 4, 6, 1, 5, 9, 4, 7 are written below the notes.

B8 | 3-5 [100011]

Musical notation for B8 | 3-5 [100011]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 5, 9, 4, 3, 1, 5, 7, 2, 8, 1, 3, 9 are written below the notes.

B10 = A2 (U) | 3-4 [100110]

Musical notation for B10 = A2 (U) | 3-4 [100110]. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 1, 6, 9, 4, 9, 2, 5, 1, 4, 7, 4, 8, 8, 2, 6 are written below the notes.

Aus der Abb. 2 wird ersichtlich, dass die Gestalten A2–B13 allesamt tatsächlich *subsets*, im mathematischen Sinne Teilmengen von A1 sind. A1 stellt sich damit als Keimzelle auch auf Materialebene heraus, aus der sich alle folgenden Gestalten entwickeln. Die Gestalten sind in der Abb. 2 nicht in der Reihenfolge ihres Auftretens angegeben, sondern abschnittsweise der Größe nach (d.h. der Anzahl ihrer Mitglieder nach) geordnet, wobei jeweils mit den größten *sets* begonnen wurde. Zwar sind die Gestalten hier als *pitch-class sets* gedeutet, die Zahlen 1 bis 9 beziehen sich dennoch lediglich auf die in der Kopfzeile angegebene Durchnummerierung der Mitglieder von A1. Auf diese Weise wird auf Zahlenebene ersichtlich, dass mindestens eine Transpositionsstufe der Gestalten A2-B13 jeweils komplett in A1 enthalten ist. Nur aus einem oder zwei Mitgliedern bestehende Gestalten sind hierbei mit ihren benachbarten Gestalten als Einheiten zusammengefasst.

Eine Besonderheit innerhalb dieses Materialsystems bildet die Tatsache, dass bei der Überprüfung der Gestalten A2–B13 auf ihre Zugehörigkeit zu A1 Umkehrungsformen außen vorbelassen wurden. Dies setzt voraus, dass überhaupt Originalgestalten und Umkehrungen voneinander unterschieden werden, was eine grundlegende Abweichung von der Verfahrensweise Fortes darstellt, ja, der *pitch-class set theory* geradezu wesentlich entgegensteht. Dennoch erscheint die Unterscheidung gerechtfertigt, denn die Bildung von Umkehrungen innerhalb abstrakter Materialsysteme, wie sie nach den Regeln der »klassischen« *pitch-class set theory* entstehen, führt erstens zu *pitch-class sets*, deren Tonvorräte von denen im realen Notentext bisweilen gravierend abweichen¹⁴, woraus zweitens zumeist deutlich voneinander zu unterscheidende Klangeindrücke resultieren. Das in Abbildung 2 aufgestellte Materialsystem hingegen gibt darüber Auskunft, dass Umkehrungsformen für die Materialanordnung innerhalb der frei-atonalen Abschnitte in op. 23.2 keine Rolle gespielt zu haben scheinen, im Gegensatz zu den reihentechnisch gearbeiteten Passagen. Denn A1–B13 sind bereits in Form von (Transponierten) Originalgestalten als Teilmengen von A1 bestimmbar.¹⁵

¹⁴ Eine Ausnahme bilden die Gestalten A4, B5 sowie die Kombination B7+B8, deren Umkehrungsformen jeweils transponierte Grundgestalten – ungeachtet der Reihenfolge ihrer Töne – ergeben.

¹⁵ Die Identität der Gestalten B10 und A2 ergibt sich dadurch, dass sie zueinander im Verhältnis: Originalgestalt | (transponierte) Umkehrung stehen.

Die Gestalt A5 ist in der vorliegenden Analyse in zwei Hälften (A5 I und A5 II) geteilt, deren Zugehörigkeit zu A1 ebenfalls jeweils gewährleistet ist. Die Teilung liegt hier in der Motivik begründet: A5 I ist eine Sequenz des markanten Motivs mit dem Drei-Sechzehntel-Auftakt, A5 II ergibt sich aus der Weiterführung des Sechzehntellaufs in Takt 3. Da A5 aus insgesamt 10 Mitgliedern besteht, drängt sich die Frage auf, ob es ein *superset* der aus 9 Mitgliedern bestehenden Keimzelle A1 darstellt. Folgt man der These eines Schreibfehlers in Takt 3¹⁶ – anstelle *d* müsste *f* stehen, wie bei der Wiederkehr der Gestalt A5 in Takt 16 –, so ergibt sich die folgende Möglichkeit:

Abb. 3: Anomalie der Gestalt A5 in den T. 15/16

The image shows a musical score for measures 15 and 16. The main score is in 2/4 time and includes dynamics like 'cresc.' and 'molto cresc.'. A specific motif A5 is highlighted in measure 15, with a note marked 'f statt d'. To the right, two staves show the A1 motif (transposed up 11 half-steps) and the A5 motif in measure 16, with lines connecting the notes between them to show their relationship.

Die bisher untersuchten Abschnitte (T. 1–6 bzw. 10–13) sind durch drei weitere Takte miteinander verbunden, die nachfolgend betrachtet werden sollen. Von besonderem Interesse ist es dabei, welche kompositionstechnischen Verfahren Schönberg in der Pufferzone zwischen freier Atonalität und Reihentechnik verwendet bzw. wie das Tonmaterial hier angeordnet ist.

Der Takt 7 unterbricht den musikalischen Verlauf der Eröffnungstakte abrupt und stellt einen Neuansatz sowohl auf Wahrnehmungsebene als auch auf Materialebene dar. Wiederum fungiert hier A1 als materialbestimmende Gestalt. Aus diesem *set* gestaltet Schönberg zunächst einen Aufgang in schnellen Notenwerten und anschließend einen im *ppp* angeschlagenen, in seiner Wirkung geheimnisvollen Akkord. Dabei laufen zuerst alle Töne der Gestalt in ihrer Reihenfolge nacheinander ab, bevor ineinander verschachtelte Transpositionsstufen des verminderten Dreiklangs, dem charakteristischen Beginn von A1, erscheinen. (Diese sind in der Abbildung 1 versehen mit einem Symbol, das die Abspaltung des Beginns

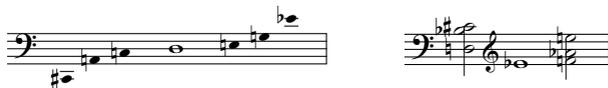
¹⁶ Vgl. Ganter 1997, 125.

einer Gestalt anzeigt.) Hinsichtlich der reihentechnisch gearbeiteten Teile sind bereits in diesem Takt folgende Kompositionstechniken vorweggenommen:

- die Gestaltung ganzer Abschnitte mithilfe nur eines *sets*,
- die Verwendung von Transpositionen und schließlich
- die Verwendung von Umkehrungen,

denn für den letzten Akkord ergibt sich die Spiegelachse *es*, schon vorher für die Töne der Sechzehntel-Triolen die Spiegelachse *d*.

Abb. 4: Symmetrische Gestalten in T. 7



In Bezug auf die folgenden frei-atonalen Passagen nimmt der Takt 7 die Gewinnung neuer musikalischer Gedanken aus bereits exponiertem Tonmaterial vorweg. Diese Technik kommt der Beethovenschen Durchführungarbeit im Sinne kontrastierender Ableitungen sehr nahe. Der Takt 7 ist insgesamt, wenn nicht als separater Formteil *en miniature*, so doch zumindest als zentrale Schlüsselstelle, als ›Tor‹ zu allem Folgenden zu betrachten.

Die Takte 8 und 9 verarbeiten im Anschluss daran in einem musikalisch autonomen Abschnitt, der mit der Anweisung »etwas ruhiger im Ausdruck« überschrieben ist, erneut die Gestalten B2–B13. Hierbei erfolgt eine komplette Neuordnung des Tonmaterials, welche in kompositionstechnischer Hinsicht auf der »Umformung einer Linie in akkordische Strukturen und – *vice versa* – [...] [der] Überführung akkordischer Strukturen in eine Linie«¹⁷ beruht. Außerdem erscheinen die Gestalten, einer neuen kompositorischen Idee folgend, in anderen Registern, erhalten zudem durch die veränderten musikalischen Parameter Dynamik und Artikulation einen neuen gestischen Charakter. Dabei ist festzustellen, dass die erneute Verarbeitung des Tonmaterials einigen Freiheiten unterliegt. So fehlen in der linken Hand (T. 9) in der Gestalt B9 der Anfangston sowie in der Gestalt B13 der Schlussston, in der Abbildung 1 jeweils durch ein entsprechendes Symbol angezeigt.

¹⁷ Holtmeier 1999, 45.

Auch wird ausgerechnet die erste Gestalt B1 bei der Wiederkehr vermisst. Diese ist jedoch bereits vorher im Takt 7 enthalten, dessen Tonmaterial ab dem zweiten Grundschlag auch im Sinne einer Ankündigung der Reprisenstelle gedeutet werden kann, wie in der Abbildung 5 veranschaulicht.

Abb. 5: Übergang zur Reprise auf Materialebene in T. 7

Der Übergang zum B-Teil erscheint nach dieser Betrachtungsweise verwischt. Er gleicht dem Blick durch ein geöffnetes ›Tor‹, der zwar schon Ausblicke auf das Dahinterliegende gewährt, allerdings noch kein vollständiges Panorama bietet; sowohl Hörer als auch Analytiker befinden sich noch nicht im, sondern auf der Schwelle zum kommenden Raum.

Resümee

Die vorausgehenden Betrachtungen führen zu drei zentralen Schlussgedanken.

1. »In der Gestalt, die ein Grundgedanke annimmt, ist – teils direkt, teils indirekt – schon der Charakter des ganzen Stückes enthalten.«¹⁸ Dieses aus Josef Rufers *Die Komposition mit zwölf Tönen* entnommene Zitat bezieht sich natürlich auf den Begriff des »Grundgedankens«, wie ihn Schönberg innerhalb seiner *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* verwendet. Beinahe organischer noch wirkt es dem Kontext entrissen im Hinblick auf das Klavierstück op. 23.2, zumal nirgends darin der Bezug zur Zwölftönigkeit enthalten ist. Aus den vorangehenden Untersuchungen resultiert, dass sämtliche im Stück verwendeten Gestalten, wie sie sich aus der Analyse Maegaards ergeben, aus dem *set*

¹⁸ Ruffer 1952, 33.

bzw. *pitch-class set* A1 – das also in jeder Hinsicht »Grundgedanke« des Stücks ist – , hervorgehen, sowohl mit Blick auf die formale Ebene als auch auf Materialebene. Der »[Klang-]Charakter des ganzen Stückes« ist vorgeprägt in der Keimzelle A1.

2. Obwohl Schönberg selbst den Begriff *atonal* ablehnte¹⁹, fand dieser Eingang in das gebräuchliche musikwissenschaftliche bzw. musiktheoretische terminologische Repertoire. Noch dazu erfolgt sein Gebrauch im Zusammenhang mit den prädodekaphonen Kompositionen Schönbergs zumeist mit dem Zusatz ›frei. Dabei impliziert die Kombination ›frei-atonal eine scheinbare Beliebigkeit der Anordnung des Tonmaterials. Nachdem allerdings die vorangehenden Untersuchungen zu op. 23.2 unter diesem Aspekt ein derart determiniertes, in sich geschlossenes System offenbart haben, erscheint eine Abänderung am Begriff der ›freien Atonalität‹ vonnöten. Zu sprechen ist in den nicht reihentechnisch bestimmten Abschnitten des Klavierstücks eher von ›organisierter Atonalität‹. Dieses Begriffskonstrukt stellt einen Kompromiss dar zwischen gängiger terminologischer Praxis und Schönbergscher Polemik.

3. In Arnold Schönbergs berühmtem Brief an Nikolai Slonimski²⁰ vom 3. Juni 1937 ist über op. 23 zu lesen: »*Here I arrived at a technique which I called (for myself) ›composing with tones‹, a very vague term, but it meant something to me.*« Dieses Dokument stellt die einzige Äußerung Schönbergs zum Begriff ›Komponieren mit Tönen‹ dar. Noch dazu beschreibt Schönberg selbst ihn als einen »sehr vagen Begriff«, der ihm aber »etwas bedeutete«. Sich dem ›Geheimnis‹ des ›Komponierens mit Tönen‹ zumindest zu nähern vermag die Systematik der *pitch-class set theory*. Sie fordert auf der Basis der Tatsache, dass auf Materialebene alles zueinander in Beziehung steht – im Falle von op. 23.2 gar alles aus einer Keimzelle hervorgeht – den Versuch einer konkreteren Definition von Schönbergs Terminus geradezu heraus.

¹⁹ Schönberg 1911, 486.

²⁰ Slonimski 1971, 1315f.

Literatur

- Alsmeier, Judit (2001), *Komponieren mit Tönen: Nikos Skalkottas und Schönbergs »Komposition mit zwölf Tönen«*, Diss., Saarbrücken: Pfau.
- Bailey, Kathlyn (2001), »*Composing with tones. A Musical Analysis of Schoenberg's Op. 23 Pieces for Piano*, (= *Royal Musical Association Monographs* 10), Ashgate: Ashgate.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven/London: Yale University Press.
 — (1988), »New Approaches to the Linear Analysis of Music«, in: *JAMS* 41/2.
 — (1992), »Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music. A Study of the Opus 15 Song Cycle«, in: *JMTb* 36/2, 285–382.
- Ganter, Claus (1997), *Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierwerke*, München/Salzburg: Katzbichler.
- Haimo, Ethan (1990), *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914 – 1928*, New York: Oxford University Press.
- Holtmeier, Ludwig (1999), »Arnold Schönbergs Klavierstück op. 23. 2«, in: *Musik & Ästhetik* 3/12, 40–51.
- Lagaly, Klaus (1995), »Das Analyseverfahren der Pitch Class Set Theory, angewandt auf Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 1«, in: Stefan Litwin und Klaus Velten (Hg.): *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, (= *Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater*, 3), Saarbrücken: Pfau, 71–89.
- Maegaard, Jan (1972), *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Bd. 3, Kopenhagen: Hansen.
- Perle, George (1977), *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkeley u. a.: University of California Press.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal.
- Rufer, Josef (1952), *Die Komposition mit zwölf Tönen*, (= *Stimmen des XX. Jahrhunderts*, Bd. 2), Berlin/Wunsiedel: Hesse.
- Scheideler, Ulrich (2005), »Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System«, in: La Motte-Haber, Helga de/Oliver Schwab-Felisch (Hg.): *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), Laaber: Laaber.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal.
- Schuijjer, Michiel (2008), *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, Diss., Rochester: University of Rochester Press.
- Sichardt, Martina (1990), *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz: Schott.
- Slonimski, Nikolai (1971), *Music since 1900*, New York: Scribner.

Jens Marggraf

Carl Philipp Emanuel Bach und Laurence Sterne

Vielfältig sind die Beziehungen, die Carl Philipp Emanuel Bach zur literarischen Gesellschaft seiner Zeit hatte. Bereits während seiner Anstellung am Hofe Friedrichs II. in Berlin unterhielt er enge Beziehungen zu einer Reihe von Dichtern, unter ihnen Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dessen Drama *Ugolino* zu den eigenwilligsten Vorgängern des literarischen ›Sturm und Drang‹ gehört. Später unterlegte Gerstenberg Bachs c-Moll-Fantasie Wq 63 Nr. 6 (H 75) aus den *achtzehn Probestücken* zum *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* zwei Texte: »Sokrates, den Giftbecher trinkend« sowie »Hamlets Monolog«, zugleich die erste Shakespeare-Vertonung in deutscher Sprache. Nachdem Bach zum Kapellmeister der fünf Hauptkirchen in Hamburg berufen worden war, nahm er regen Anteil an den literarischen Zirkeln der Stadt und stand in Kontakt mit Carl Wilhelm Ramler, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius sowie Mitgliedern des Göttinger Hains. Mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim in Halberstadt verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Bach vertonte zahlreiche Texte dieser Dichter, und man kann davon ausgehen, dass er intensiven Anteil an den literarischen und ästhetischen Diskussionen seines Umkreises nahm. Es scheint sogar, als hätte er die Gesellschaft von Literaten jener von Musikern vorgezogen, was sicher auch mit der herausragenden Stellung zusammenhängt, die er im musikalischen Leben Hamburgs inne hatte; nicht umsonst schreibt Charles Burney: »Hamburg besitzt gegenwärtig ausser dem Herrn Kapellmeister, Carl Philipp Emanuel Bach, keinen hervorragenden Tonkünstler, dagegen aber gilt dieser auch für eine Legion!«¹.

Verschiedentlich wurde in der Vergangenheit spekuliert, inwieweit bestimmte Züge von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen durch seine Beschäftigung mit Literatur angeregt worden sein mögen. So schreibt etwa Hans Günter Ottenberg: »In welchem Maße dichterische Strukturen und Formen, möglicherweise sogar ein Denken in poetischen Bildern für die Ausbildung des Bachschen Instrumentalschaffens relevant sind, bleibt ein Gegenstand künftiger Forschung.«² Ähnlich äußert sich

¹ Burney 1959, 187.

² Ottenberg 1982, 92f.

Stefan Kunze: »Es wäre einer genaueren Prüfung wert, welche Anregungen inhaltlicher und formaler Art Carl Philipp Emanuel Bach etwa aus den Dichtungen Klopstocks, Gellerts, Ramlers, Gerstenbergs u. a. bezogen hat.«³ Einen Beitrag zur Lösung der Frage möchte dieser Aufsatz leisten.

Johann Joachim Christoph Bode und seine Sterne-Übersetzungen

Johann Joachim Christoph Bode, sechzehn Jahre jünger als Bach, war eine ungewöhnlich umtriebige Person; im Laufe seines Lebens übte er die unterschiedlichsten Tätigkeiten aus. Geboren 1730 in Braunschweig, war er zunächst Oboer und Cellist; es existiert auch eine Reihe von Kompositionen von ihm, unter anderen Sinfonien und Konzerte. 1757 siedelte er nach Hamburg über, wo er 1765 eine Druckerei erwarb. Später gründete er zusammen mit Lessing einen Verlag; wo als erstes Werk dessen *Hamburgische Dramaturgie* erschien. Nachdem Lessing eine ziemliche Summe Geldes durch diese Unternehmung verloren hatte, zog er sich 1769 aus der Unternehmung zurück, während Bode in den 1770er Jahren eine große Anzahl bedeutender literarischer Werke veröffentlichte, darunter Klopstocks *Oden* und die *Gelehrtenrepublik*, Herders *Von deutscher Art und Kunst*, die Gedichte von Johann Wilhelm Ludwig Gleim und die Werke Matthias Claudius'. Von besonderer Bedeutung ist jedoch Bodes Rolle als Übersetzer aus dem Englischen und Französischen.⁴ Vor allem seine Übersetzung von Laurence Sternes *Sentimental Journey*, die 1768 erschien, in eben jenem Jahr, in dem Bach nach Hamburg kam, hatte einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die deutschen Intellektuellen, wie Goethes fünfzig Jahre später verfasste Äußerung in den *Tages- und Jahresheften* belegt: »Seit Sternes unnachahmliche ›Sentimentale Reise‹ den Ton gegeben und Nachahmer

³ Kunze 1990, 27.

⁴ Abgesehen von einer Reihe Schauspiele übersetzte Bode folgende Werke aus dem Englischen ins Deutsche (die erste Jahreszahl gibt das Entstehungsjahr des Originals, die zweite jenes der Übersetzung an): Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768; 1769); John Hall-Stevenson, *Yorick's Sentimental Journey Continued* (1769; 1769); Tobias Smolett, *The Expedition of Humphry Clinker* (1771; 1772); Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces: or, the Journal of a Tour through Those Countries* (1773; 1773); Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1767; 1774); Laurence Sterne, *The Journal to Eliza* (1767; 1775); Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield* (1766; 1776); Henry Fielding, *Tom Jones* (1749; 1786); außerdem übersetzte er eine Reihe von Nachahmungen Sternes; vgl. Wihan 1975, 54ff.

geweckt, waren Reisebeschreibungen fast durchgängig den Gefühlen und Ansichten des Reisenden gewidmet.«⁵

Es war Lessing, der Bode auf dessen Anfrage hin vorschlug, den Begriff *sentimental* im Titel des Werkes mit *empfindsam* zu übersetzen: zwar war dieses Wort zuvor schon gelegentlich benutzt worden, aber erst Bodes Übersetzung machte es populär; so populär, dass es bis heute zur Bezeichnung eines ganzen Zeitalters benutzt wird. Die deutsche Übersetzung der *Sentimental Journey* erwies sich als großer und unmittelbarer Erfolg und machte das Werk und seinen Autor einem breiten Personenkreis bekannt. Beginnend mit Johann Gottlieb Schummels *Empfindsame Reisen durch Deutschland* (1771/72) entstanden bis zum Ende des Jahrhunderts etwa fünfzig Werke sehr unterschiedlichen Ranges, deren Titel das Wort *empfindsam* enthält, wobei der Begriff zunehmend einen parodistischen Unterton erhielt; selbst noch August Moritz von Thümmels *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* (beendet 1805) und die Werke von Jean Paul sind ohne den Einfluss Sternes nicht denkbar, und das ganze 19. und 20. Jahrhundert hindurch ist Sternes Einfluss in der deutschen Literatur zu verfolgen.⁶

Obwohl *empfindsam* häufig zur Charakterisierung von Carl Philipp Emanuel Bachs Musik gebraucht wird⁷, hat der Komponist selbst diesen Terminus in den Dokumenten, die auf uns gekommen sind, nirgends gebraucht, im Gegensatz zu *Empfindung*. Dies scheint damit zusammenzuhängen, dass *empfindsam* zu jener Zeit ausschließlich die mentale Disposition einer Person oder literarische Werke bezeichnete, nie jedoch Musik. Dies geschah erst im Rückblick, wenn etwa Johann Friedrich Reichardt in seiner Autobiographie ein Ereignis aus dem Jahre 1774 beschreibt: »In dem frohen Kreise ward lustiger Chorgesang angestimmt und das nicht bloß in empfindsamen Weisen, oft auch im 'Ton' ausgelassener Freude.«⁸

Als Bode auch noch seine Übersetzung des *Tristram Shandy* vorlegte, wurde sie von der literarischen Welt enthusiastisch begrüßt, wie Christoph Martin Wielands Rezension im *Teutschen Merkur* beweist:

⁵ Goethe 1981, 434.

⁶ Vgl. Voogd 2004, 71 ff.

⁷ Vgl. Kunze 1990, 26.

⁸ *AmZ* 16 [1814], zit. in: Berg 1990, 95.

Diese Bodische Übersetzung ist nicht nur eine neue, sie ist wirklich die *einzig* Übersetzung von *Tristram Shandy*; sie versöhnt den Schatten des unsterblichen Yorick; oder vielmehr *Sterne's* Geist ist selbst auf Boden herabgestiegen, hat ihn mit seiner ganzen Laune erfüllt, ihm das Verständniß der feinsten Schönheiten seines Werkes geöffnet, [...] und so haben wir dadurch nicht nur eine verständliche und getreue Übersetzung des *Tristram*, [...] sondern auch ein Buch, das unsre Sprache ansehnlich bereichert und ausbilden hilft.⁹

Obgleich ein genauer Vergleich zwischen dem Original und der Übersetzung zeigt, dass Wielands enthusiastische Worte nicht gänzlich angemessen sind¹⁰, hat Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* nicht nur Sternes Bild bei den Zeitgenossen geprägt, sondern auch das des folgenden Jahrhunderts; ja, bis zur Gegenwart werden seine Übersetzungen, wenn auch revidiert, nachgedruckt (München: Georg Müller, 1921; Zürich: Manesse, 1948, 1999; München: Winkler, 1963).

1778 verließ Bode Hamburg und siedelte nach Weimar über, wo er seinen literarischen Neigungen lebte. Bis zu seinem Tod im Jahre 1793 war er ein sehr aktives Mitglied der Freimaurer, zudem eine zentrale Gestalt des Illuminatenordens.

Bach und Bode

In der Literatur über Carl Philipp Emanuel Bach wird verschiedentlich die Freundschaft zwischen ihm und Bode erwähnt: »Zu Büschs Gästen gehörten auch Christoph Daniel Ebeling und Johann Joachim Christoph Bode. [...] Beide begeisterten sich für Musik und waren enger mit Bach befreundet.«¹¹ Wie eng ihre Beziehung wirklich war, lässt sich jedoch nicht mit Bestimmtheit sagen. Bode schrieb im Vorwort zu seiner Übersetzung von Burneys *The present state of Music in France and Italy: or, the Journal of a Tour through Those Countries*: »Der Herr Kapellmeister Bach hat sich durch seine gütige Freundschaft gegen mich bewegen lassen, mir folgendes mitzuthemen [...]«¹² An anderer Stelle lesen wir: »Der Uebersetzer hat es mehr als Einmal aus Herrn Bachs eignem Munde gehört, dass man nicht gelehrter in der Musik seyn könne, als es sein Vater gewesen.«¹³ Aber

⁹ Wieland o. J., Bd. 36, 295.

¹⁰ Michelsen 1962, 55–65.

¹¹ Ottenberg 1982, 211.

¹² Burney 1959, 199.

¹³ Ebd. 1959, 213.

können diese Äußerungen als Beweis einer engen Freundschaft zwischen beiden Männern gewertet werden? Immerhin wissen wir, dass Bode einige von Bachs Werken mit einem Liebhaberorchester spielte¹⁴ und dass Bach auf Vermittlung Bodes in den Jahren 1774 und 1776/77 mindestens drei Oratorienaufführungen in der Freimaurerloge *Absalom zu den drei Nesseln* dirigierte. Beide gehörten dem Zirkel um Johann Samuel Müller, Rektor des Johanneum, an¹⁵. Außerdem subskribierte Bode zwei Werke von Bach: *Herrn Doktor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien* Wq 196 (H 733) von 1774 sowie *Drei Clavier-sonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung* Wq 90 (H 522–524) von 1776.

Selbst wenn Unsicherheiten bleiben, wie eng das Verhältnis zwischen Bach und Bode war, so kann doch eines mit Sicherheit festgestellt werden: Bach hat zumindest Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* gekannt, denn sein Name erscheint in der langen, 650 Einträge umfassenden Subskribentenliste, die deren erster Auflage vorangestellt ist, eine Liste, »wie sie glänzender wohl kein einziges deutsches Literaturerzeugnis jemals hat aufweisen können«¹⁶. Der Eintrag lautet: »Herr Bach (C. P. E.) in Hamburg.« Nur vier weitere Musiker hatten subskribiert, darunter die Weimarer Komponisten Anton Schweitzer und Ernst Wilhelm Wolf. Jedoch finden sich zahlreiche Persönlichkeiten, die zu Bachs Umkreis gehörten, wie Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Christoph Christian Sturm und Johann Andreas Cramer. Man kann davon ausgehen, dass dieser so überaus eigenwillige Roman in den Kreisen, in denen Bach verkehrte, Gesprächsthema war.

Die Besonderheiten von Sternes Stilistik

Einer der hervorstechendsten Züge des *Tristram Shandy* ist Sternes völlig neuartige Auffassung vom Charakter des Schreib- und Leseprozesses:

*Writing, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation. As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; - so no author, who understands the just boundaries of decorum and good-breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.*¹⁷

¹⁴ Ottenberg 1982, 211.

¹⁵ Busch 1990, 149ff.

¹⁶ Michelsen 1962, 52.

¹⁷ Sterne 1767, 127.

Diese eher unorthodoxe Auffassung vom Wesen des Erzählens, das Bestreben, den Leser durch häufige Anreden und rhetorische Fragen in einen interaktiven Kommunikationsprozess einzubeziehen, zeigt eine auffallende Ähnlichkeit zu Bachs Gedanken über das Anliegen der Musik und ihre Wirkung auf die Zuhörer. Versteht er doch, wie Sterne, ein Werk nicht als autonomem, in sich kohärenten Organismus; vielmehr ist es ihm, entsprechend seiner berühmten Äußerung, Musik solle vornehmlich das Herz rühren¹⁸, zumal in den Werken, die sich eher an den Kenner denn an den Liebhaber richten, darum zu tun, den Hörer zum aktiven Mitvollzug der Musik zu bewegen:

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt, so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. [...]. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern.¹⁹

Für einen Komponisten wie Bach, der es liebte, neue Wege zu gehen, und der offen war für unkonventionelle Ideen, musste Sternes Erzählstil sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht faszinierend sein. Beim Lesen des *Tristram Shandy* mag er festgestellt haben, dass dem scheinbar leichten und eleganten, geradezu improvisatorisch wirkenden Erscheinungsbild des Romans ein wohlausgewogenes und durchdachtes Konzept zugrunde liegt. Den Eindruck von Zufälligkeit zu erwecken, erfordert mitunter größeres künstlerisches Geschick als ein traditoneller linearer Erzählmodus; ein Zug des Werkes, der sich mit Bachs eigenen künstlerischen Erfahrung berührte. Es gibt eine ganze Reihe von Elementen, die den *Tristram Shandy* von allen anderen Werken der Zeit unterscheiden, soweit sie ihn nicht mehr oder weniger glücklich nachahmen. Bach könnte von den folgenden Punkten fasziniert gewesen sein:

1. die nichtlineare Erzählstruktur mit zahlreichen Einschüben und Unterbrechungen, welche die Handlung im traditionellen Sinne in den Hintergrund treten lassen gegenüber den Abschweifungen: »Die Digressionen sind der Kern des Sterneschen Werkes«²⁰;

¹⁸ Burney 1959, 209.

¹⁹ Bach 1762, 122.

²⁰ Michelsen 1962, 14.

2. das ständige Ineinandergreifen verschiedener Handlungs- und Zeitebenen: die Lebensgeschichte des Haupthelden – von seiner Zeugung bis zum fünften Lebensjahr – bildet nur *eine* Zeitebene, die unablässig von der Zeit des Erzählers und jener des fiktionalen Lesers kontrapunktiert wird. Und möglicherweise haben die zahlreichen zusätzlichen Zeitschichten, die durch die Erzählungen der Protagonisten – insbesondere von Onkel Toby – hinzutreten, sogar noch größeres Gewicht als die genannten;
3. die »Verschlingung der Zeitmaße«²¹, besonders virtuos und reflektiert in Kapitel 8 des II. Buches, wo Sterne darauf hinweist, dass in der zentralen Zeitebene nur 2 ½ Minuten vergangen sind, während derer er uns in einer Abschweifung durch mehrere Jahre geführt hat, was »*about an hour and a half's tolerable good reading*«²² erforderte;
4. die zahlreichen Stellen, wo ein Satz in einen Gedankenstrich oder in einer Reihe von Sternchen ausläuft – und dies mitunter nicht nur inmitten eines Kapitels, sondern auch an seinem Ende. Am deutlichsten wird dies im VII. Buch, das – ebenso wie die *Sentimental Journey*²³ – mitten im Satz abbricht. Im *Tristram Shandy* ist dieser Effekt jedoch dadurch intensiviert, dass eben ein neuer Abschnitt eingeleitet wird: »*I began thus* – «²⁴. Natürlich wird der Satz im VIII. Buch nicht wieder aufgenommen;
5. die großen Unterschiede in der Länge der Kapitel: während das längste ungefähr 20 Seiten umfasst, lautet das kürzeste (IX. Buch, Kap. 27): »*My uncle Toby's Map is carried down into the kitchen.*«²⁵

²¹ Ebd., 21.

²² Sterne 1767, 122.

²³ Allerdings steht in der Erstausgabe von Bodes Übersetzung der *Sentimental Journey* am Ende ein Punkt.

²⁴ Ebd., 513.

²⁵ Ebd., 608.

Sternes Einfluss auf Bachs Kompositionen

Sofern es sich nicht um Programmmusik handelt, ist es immer problematisch, Parallelen zwischen einem literarischen und einem musikalischen Werk zu ziehen: die Transformationsprozesse, denen externe Einflüsse im Intellekt des Komponisten unterliegen, sind zu komplex, als dass man einfach von dem einen auf das andere schließen könnte. Das Ineinandergreifen der Zeitebenen in *Tristram Shandy* und die häufigen Interjektionen des fiktionalen Lesers etwa sind zumindest mit den kompositorischen Mitteln des 18. Jahrhunderts kaum in musikalische Formen zu übertragen. Und doch gibt es einiges, welche die Auffassung, Sternes Stil habe Bach in mancher Hinsicht beeinflusst, unterstützt. Von besonderem Interesse sind dabei die freien Fantasien und Rondos in den *Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* aus den Jahren 1779 bis 1787.

Bekanntlich wurde Bachs Improvisationskunst von den Zeitgenossen hochgeschätzt und bewundert. Eine Reihe anschaulicher Beschreibungen, etwa von Johann Friedrich Reichardt²⁶, geben uns einen Eindruck davon, wie tief seine Improvisationen auf dem berühmten Silbermannschen Clavichord auf die Zuhörer gewirkt haben. Aus dem Wunsch heraus, den flüchtigen Eindruck der Improvisation zu fixieren und so wiederholbar zu machen, wurde Bach immer wieder bedrängt, weitere Fantasien drucken zu lassen, nachdem er mit der Fantasie c-Moll aus den *Probestücken* zum *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Wq 63 (H 70–75) bereits im Jahre 1753 ein solches Werk vorgelegt hatte. Doch abgesehen von einer kurzen Fantasie in D-Dur Wq 117/14 (H 160) aus dem Jahre 1762 kam Bach erst im Jahre 1783 diesem Begehren nach und veröffentlichte in der vierten der *Sechs Sammlungen* Wq 58 zwei weitere Fantasien. Auch in den noch folgenden Sammlungen von 1785 und 1787 sind jeweils zwei Fantasien enthalten; hinzu kommt die Fantasie fis-Moll *Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen* Wq 67 (H 300), die in zwei Fassungen existiert, die zweite mit einer begleitenden Violine. Wir besitzen also insgesamt sieben Fantasien aus Bachs letzten Lebensjahren.

²⁶ Vgl. Ottenberg 1982, 233.

Man kann allerdings nicht davon ausgehen, dass die notierten Fantasien zwangsläufig in allem Bachs Improvisationen gleichen: bei der schriftlichen Fixierung hatte er die Möglichkeit, Korrekturen anzubringen und dem Werk eine stringentere Form zu geben. Und obgleich manche Fantasien ähnlich der frühen c-Moll-Fantasie thematisch eher amorph sind, hat der überwiegende Teil eine abweichende Struktur. Das betrifft insbesondere die Fantasie C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284), die Fantasie B-Dur Wq 61 Nr. 3 (H 289), die Fantasie C-Dur Wq 61 Nr. 6 (H 291) sowie die Fantasie fis-Moll *Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen* Wq 67 (H 300). Obwohl wir auch hier eine Reihe improvisatorisch wirkender Passagen finden, sind diese doch von geringerem Gewicht. An ihre Stelle treten mehrere prägnante, mitunter ausgesprochen kontrastierende Motive, die zunächst eines nach dem anderen eingeführt werden, dann aber auf verschiedene Art interagieren und manchmal auf engem Raum ineinandergreifen. Das Überraschungsmoment spielt eine große Rolle. Dies wird besonders deutlich in der Fantasie C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284) aus der *Fünften Sammlung*. Hier finden wir drei Motive, die kühn gegeneinander gestellt werden, vor allem in der Mitte des Werkes. Dies bildet eine Analogie zu Sternes Technik des Hin-und-her-Springens zwischen verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen sowie unterschiedlich schnellen Zeitabläufen im *Tristram Shandy*. Ganz plötzlich wechselt die musikalische Gestik, ungeachtet der gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer noch weithin verbindlichen Forderung nach Einheit der musikalischen Empfindung. Es gibt Ähnlichkeiten zwischen Passagen wie dieser und etwa »*The Story of the king of Bohemia and his seven castles*«, die Korporal Trim in Band VIII, Kapitel 19 des *Tristram Shandy* fünfmal zu erzählen beginnt²⁷, um immer bereits im ersten Satz unterbrochen zu werden.

Abb. 1: C. Ph. E. Bach, Fantasia C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284), T. 86ff.



²⁷ Sterne 1767, 534ff.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system is marked 'Andantino' and features dynamics 'f' and 'p'. The third system continues the 'Andantino' section. The fourth system is marked 'Allegretto' and features dynamics 'p' and 'f'. The fifth system concludes the piece with dynamics 'p' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die in den *Sechs Sammlungen* enthaltenen Rondos sind in der Geschichte der Gattung einzigartig. Bereits in seiner Berliner Zeit hatte Bach eine Reihe von Rondos geschrieben, die der traditionellen Form französischer Provenienz folgen. Das Klaviertrio Wq 90 Nr. 2 (H 523) jedoch, entstanden 1775, ein Jahr nachdem Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* erschienen war, enthält zum ersten Mal einen völlig neuen Rondotypus: einerseits erklingt das Hauptthema in verschiedenen (in diesem Fall fünf) Tonarten, andererseits ist es häufig kaum möglich, Refrains und Couplets klar gegeneinander abzugrenzen, was Thematik und Periodik betrifft. Hinzu kommt, dass das Thema in der Regel bei seinem wiederholten Auftreten mehr oder weniger verändert ist. Dies kann durch eine einfache Oberstimmvariation geschehen, aber gelegentlich bleibt nur die zugrunde liegende

Akkordprogression unverändert. In einigen der Rondos fügt Bach in das Thema kürzere oder längere ›Abschweifungen‹ ein, am konsequentesten im Rondo F-Dur, wo abgesehen vom Beginn fast alle Refrains ›Abschweifungen‹ unterschiedlicher Länge enthalten. In einigen Fällen führen diese ›Abschweifungen‹ nicht einmal zum Thema zurück.

Abb. 2: C. Ph. E. Bach, Rondo F-Dur Wq 57 Nr. 5 (H 266), T. 1ff.

Allegretto

Abb. 3: Ebd., T. 38ff.

Abb. 4: Ebd., T. 79ff.

Die Analogie zu Sternes Technik, den linearen Handlungsablauf durch kürzere oder längere Abschweifungen zu unterbrechen, liegt hier auf der Hand. Einzigartig ist der letzte Refrain des Rondos c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283), denn hier zerlegt Bach das neuntaktige (!) Thema in seine einzelnen Elemente – die ungewöhnlich disparat sind – und setzt lange Passagen dazwischen, dergestalt den Refrain auf 31 Takte verlängernd. Bach setzt das traditionelle Prinzip der Rondoform – die Abwechslung eines konstanten und eines variablen Elements – weitgehend außer Kraft. Es scheint, als habe der Komponist, möglicherweise angeregt durch die Struktur von Sternes Roman, diesen neuen Rondotyp für besonders geeignet betrachtet, um neue formale Ideen zu verwirklichen, indem er Elemente der freien Fantasie integrierte. Die Rondoform eröffnete ihm die Möglichkeit, mit einem eher schlichten Thema zu beginnen – das Rondo c-Moll ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme – und von dort aus auf verschiedene Weise abzuschweifen. Das Thema wird häufig wiederholt, selten jedoch unverändert. Indem er die Rondoform auf diese freie Weise nutzte, schrieb Bach zum Teil Rondos, die durchweg vom Hauptthema geprägt sind, umgeben von verschiedenen eher zufälligen Motiven, und auf die traditionelle Abfolge von Refrains und Couplets völlig verzichten. In einigen von Bachs Rondos existiert abgesehen von amorphen Spielfiguren überhaupt kein thematisches Material, das nicht aus dem Hauptthema abgeleitet ist. Johann Nikolaus Forkel entwickelt daher in einer Rezension ausgehend von dem Rondo aus dem Klaviertrio Wq 90 Nr. 2 (H 523) eine Theorie der Gattung, die eine monothematische Anlage geradezu zur Essenz der Rondoform erhebt – womit er sich freilich im Widerspruch zu fast allen anderen Rondos, zumindest der älteren, befindet:

Die Zwischensätze (Couplets) müssen aus ihm [d.h. dem Hauptgedanken] entspringen, und da er gleichsam eine musikalische Sentenz, das heißt, kurz und bündig ist, so sind sie am besten, wenn sie ihn gleichsam paraphrasieren, und ihn dadurch bey jeder Wiederholung bestätigter, erwiesener, und, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, als eine aufs neue bekräftigte Sentenz erscheinen lassen.²⁸

Innerhalb einer Sammlung tendieren die kompositorischen Lösungen zu großer Variabilität. So folgen in der *Zweiten Sammlung* – die erste enthält keine Rondos – auf ein Rondo, in dem das Thema stets ziemlich unverän-

²⁸ Zit. nach: Poos 1993, 254.

dert, wenn auch in unterschiedlichen Tonarten, wiederkehrt, zwei weitere, wo es komplexe Veränderungsprozesse durchläuft. So fügt Bach gegen Ende des Rondo D-Dur Wq 56 Nr. 3 (H 261) mehrfach rezitativische Passagen ein, in denen das Motiv vom Beginn des Themas die Grundlage für Modulationen in weit entfernte Tonarten bildet.

Abb. 5: C. Ph. E. Bach, Rondo D-Dur Wq 56 Nr. 3 (H 261), T. 109ff.

Die Leitidee bei diesem Verfahren scheint es zu sein, ein und dasselbe Thema in unterschiedliche, zum Teil extrem weit voneinander entfernte tonale Kontexte zu stellen. So enthält das Rondo G-Dur Wq 75 Nr. 3 (H 271) einen vollständigen Refrain in Cis-Dur! Die Anfangstakte eines anderen Rondos in G-Dur Wq 59 Nr. 2 (H 268) erklingen sowohl in E-Dur als auch in b-Moll. Dieses Rondo ist im Übrigen besonders geeignet, um zu zeigen, auf welche Weise die Erzählstruktur des *Tristram Shandy* Carl Philipp Emanuel Bach beeinflusst haben kann, denn es entfernt sich graduell immer mehr von einem Weg, der zunächst durch ein Thema von geradezu entwaffnender Simplizität, ja, Naivität vorgezeichnet schien:

Abb. 6: C. Ph. E. Bach, Rondo G-Dur Wq 59 Nr. 2 (H 268), T. 1 ff.

Man könnte sagen, dass das Rondo sich von diesem unpräzisen Beginn ausgehend immer mehr auf Abwege begibt; das schlichte Thema wird von sich zunehmend ausweitenden Abschweifungen erfasst und überwuchert. Auf die unmittelbare, wenn auch etwas variierte Wiederholung des Themas, wie sie für Bachs Rondos typisch ist, folgt einer viertaktigen Modulation nach D-Dur, die aber nicht zu einem neuen Gedanken hinleitet, sondern zum Nachsatz des Themas in der neuen Tonart. Diesen Teil könnte man als Couplet oder angemessener als Paraphrase des Themas im Sinne Forkels auffassen. Unterstützt wird diese Deutung durch die nun folgende Rückmodulation nach G-Dur zum erneut variierten Refrain. Aber bevor dieser einsetzt, findet sich ein fantasieartiger Adagio-Takt, der in dieser harmonisch völlig eindeutigen Umgebung eigenartig irrational und fremd wirkt.

Abb. 7: Ebd., T. 30ff.



Beginnend mit dem hier folgenden Refrain wird das Thema, das bislang relativ wenig verändert wurde, in zunehmendem Maße seiner Schlichtheit beraubt und in eine eigenartig grüblerische Modulation nach fis-Moll gezwungen. Wenn nach einer chromatischen Überleitung die Ausgangstonart wiedergewonnen scheint, unterbrechen Zwischendominanten, gespielt *ff*, den scheinbar vorhersehbaren Ablauf.

Abb. 8: Ebd., T. 65ff.



Der Prozess der zunehmenden Entfremdung des Themas von seiner Ausgangsgestalt kulminiert im Takt 72, wo das Ausgangsmotiv in einem unerwarteten alterierten Sept-Akkord endet, der nach einer Pause völlig anders weitergeführt wird.

Abb. 9: Ebd., T. 72ff.



Einige Takte später verirrt sich das Thema, das am Anfang so einfach schien, nach b-Moll und bricht plötzlich ab; es folgt eine ganz neue, virtuose Passage. Nachdem das Thema mehr oder weniger vollständig in F-Dur, E-Dur, gis-Moll und g-Moll erklungen ist, findet es erst kurz vor dem Schluss den Weg zurück nach G-Dur.

Bis hierhin mag man den Gedanken einer möglichen Verbindung zwischen *Tristram Shandy* – und vielleicht auch Sternes anderen Werken – und Bachs musikalischer Sprache als bloße Spekulation abtun. Das überzeugendste Argument für diese These sind jedoch zwei Stücke aus der *Fünften Sammlung*, deren Schlüsse im 18. Jahrhundert einzigartig sein dürften. Der letzte Satz der Sonate e-Moll Wq 59 Nr. 1 (H 281) beginnt mit einer acht-taktigen Periode, deren Vordersatz lautet:

Abb. 10: C. Ph. E. Bach, Sonate e-Moll Wq 59 Nr. 1 (H 281), T. 1ff.



Der Satz endet mit einer völlig unveränderten Wiederholung der ersten beiden Takte, gespielt *pp* eine Oktave tiefer, mithin auf einem Tonika-Sext-Akkord. Am Ende steht also eine Art Gedankenstrich, denn die zuvor mehrfach gehörte Fortsetzung des Themas wird unwillkürlich imaginiert. Bei Sterne sähe dergleichen etwa so aus²⁹:

And FAME, who loves to double every thing,—in three
 days more, had sworn positively she saw it,— and all the
 world, as usual, gave credit to her evidence—“That the
 nursery window hat not only • • • •
 • • • ;—but that • • •
 • • • • • • •
 • • • •’s also.”

²⁹ Sterne 1767, 419.

Noch überraschender ist das Ende des Rondos c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283).

Abb. 11: C. Ph. E. Bach, Rondo c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283), T. 1ff. und T. 107ff.

Am Ende steht eine Kadenz, die von einem neuen Beginn gefolgt wird, der plötzlich abbricht – »mitten im Satz«. Eine größere Ähnlichkeit zum Schluss des VII. Buches aus *Tristram Shandy* ist kaum denkbar: »I began thus—«

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753–1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Reprint Kassel u.a.: Bärenreiter, 1994.
- Berg, Darrell M. (1990), »C. Ph. E. Bach und die ‚empfindsame Weise‘«, in: Marx 1990.
- Burney, Charles (1959), *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Busch, Gudrun (1990), »Wirkung in die Nähe«, in: Marx 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von (o.J.), *Werke*, Bd. 10, München: dtv 1981.
- Kunze, Stefan (1990), »Carl Philipp Emanuel Bach – Zeit und Werk.«, in: Marx 1990.
- Marx, Hans Joachim (Hg.) (1990), *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Michelsen, Peter (1962), *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Ottenberg, Hans-Günter (1982), *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig: Reclam.
- Poos, Heinrich (Hg.) (1993), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott.
- Sterne, Laurence (1759–1767), *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Voogd, Peter Jan de/John Neubauer (Hg.) (2004), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London/New York: Thoemmes Continuum.
- Wieland, Christoph Martin (o.J.), *Werke*, Berlin: Gustav Hempel.
- Wihan, Josef (1975), *Johann Joachim Christoph Bode als Vermittler englischer Geisteswerke in Deutschland*, Hildesheim: Gerstenberg.

Hubert Moßburger

Vom »schönsten Tongeschlecht« zum »unisonierenden Dualismus«. Zur Ästhetik akustischer, funktionaler und visueller Enharmonik

Bei dem Versuch, eine generell-verbindliche, auch etymologisch begründete Definition des Enharmonik-Begriffs zu finden, gerät nicht nur der Musikpädagoge in ungeahnte Schwierigkeiten. Denn der Bedeutungswandel vom antiken zum neuzeitlichen Verständnis lässt keine gemeinsame, übergeschichtlich gültige Definition zu. Die Enharmonik als Tongeschlecht der Antike ist etwas anderes als die enharmonische Verwechslung beziehungsweise Umdeutung im gleichstufig temperierten Tonsystem. Die Schwierigkeiten zeigen sich bereits an den intentional verschiedenen Übersetzungen des griechischen Wortes *enharmonios*. Die wörtliche Übersetzung *in der Harmonie* erscheint uns heute so allgemein, ja nichtssagend, dass manche Autoren heutiger Lehrbücher oder Lexika zu der eindeutigeren, aber irreführenden Übersetzung von *enharmonios* als »übereinstimmend« greifen.¹ Dieser Begriff leugnet die melodische Enharmonik im griechischen Tetrachord ebenso wie er das Verständnis auf die bloße enharmonische Verwechslung, auf die vermeintliche akustische Identität zweier unterschiedlich notierter Töne verengt. Folglich umgehen viele Lehrbuch-Autoren das terminologische Problem einfach durch Unterschlagung der wörtlichen Übersetzung², die sich dafür leichter und einsichtiger bei den Schwester-Begriffen Diatonik und Chromatik³ begreiflich machen lässt.

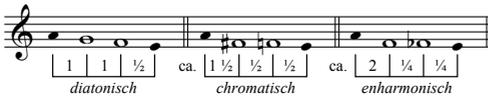
¹ So z.B. Grabner 1923, 78 oder Amon 2005, 67.

² Vgl. die meisten Allgemeinen Musiklehren sowie Harmonie- und Tonsatzlehren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

³ *Diatonos* (griech.) = durch Ganztöne gehend (hebt hervor, was den anderen beiden Tongeschlechtern des Chromatischen und Enharmonischen fehlt: der *Tonos* = Ganzton); *Chroma* (griech.) = Farbe, Oberfläche, wobei in der Antike noch nicht die »Umfärbung diatonischer Stufen«, also eine »Hoch- oder Tiefalteration um einen Halbton« (Riemann 1916, 172) gemeint ist, sondern eine charakteristische Tönung der verschiedenen Geschlechter durch Mikrointervalle. Bezug nehmend auf die volksetymologische Erklärung von Aristeides Quintilianus und anderen überliefert noch im 16. Jahrhundert Francisco Salinas: »Wie die Griechen sagen, dass Farbe die Mitte zwischen dem Schwarzen und dem Weißen ist, so steht Chromatik zwischen der Spärlichkeit des Diatonischen und der Dichte der Harmonie [= Enharmonik]« (Salinas 1577, 102).

Die Bedeutung der wörtlichen Übersetzung des griechischen *enharmonios* (häufig auch nur *harmonios*) als »in der Harmonie« ist zwar heute aufgrund ihrer Allgemeinheit spekulativ, sie legt aber eine Auffassung nahe, die über ihren Ursprung hinausreicht. Bekanntlich besteht das enharmonische Tetra- chord der Griechen in seiner standardisierten Fassung aus der Intervallfolge große Terz (Ditonus) mit zwei anschließenden Vierteltonschritten (Diesen) abwärts:

Abb. 1: Die drei Tongeschlechter der griechischen Antike



Demgegenüber ist im chromatischen Tongeschlecht die Quarte mit einer kleinen Terz und zwei Halbtonschritten, das diatonische mit zwei Ganztönen und einem Halbton strukturiert. Geht man nun davon aus, dass *harmonios* etymologisch die Zusammenfügung ungleicher Bestandteile zu einem Ganzen meint, dann ist diese Ungleichheit der Elemente im enharmonischen Genus am extremsten ausgeprägt, nämlich durch große Terz versus Viertelöne.⁴ Dieser Wesenszug der Verbindung von Gegensätzlichem zu der höheren Einheit der Quarte als kleinstmöglicher Konsonanz ist es, der dem enharmonischen Genus in der Antike sein hohes Ansehen verlieh. Für Aristoxenos (4. Jh. v. Chr.) war es das »schönste« Tongeschlecht⁵, Vitruvius (1. Jh. v. Chr.) fand es »*maxime gravem et egregiam*« (sehr ehrwürdig und hervorragend)⁶ und nach Boethius (um 500 n. Chr.) ist »enharmonisch am passendsten zusammengefügt«⁷.

War also Enharmonik nach antikem Verständnis das harmonischste Tongeschlecht, so bleibt zu fragen, was davon in den modernen Enharmonik-Begriff übergegangen ist. Zu untersuchen wäre, ob der Bedeutungswandel vom antiken zum neuzeitlichen Begriffsverständnis nicht nur eine unüberbrückbare Kluft hinterlassen hat, sondern vielleicht doch noch einen gemeinsamen Bedeutungskern birgt oder sogar Konstanten aufweist,

⁴ Vgl. Cahn 1953/54, Sp. 1215.

⁵ Aristoxenos, 154.

⁶ Vitruvius, Kap. V, 4.

⁷ Boethius, Kap. I, 21.

die für das heute erstarrte Enharmonik-Verständnis der dur-moll-tonalen Epoche fruchtbar gemacht werden können. Dazu ist eine kurze musiktheoretische Skizze der Geschichte der Enharmonik notwendig.

Das enharmonische Tongeschlecht der griechischen Antike, das der legendäre phrygische Aulosspieler Olympos erfunden haben soll, wurde am eingehendsten zuerst von Aristoxenos (4. Jh. v. Chr.) beschrieben, der jedoch dessen Verschwinden bereits wieder bedauerte.⁸ Als Gründe für den Niedergang der Enharmonik werden genannt die Verdrängung durch das chromatische Genus⁹ sowie die Tatsache, dass sich das Ohr an die Enharmonik »nur schwer und zuletzt gewöhne«¹⁰. Im Mittelalter herrschte die Diatonik als Norm vor, Chromatik und Enharmonik wurden als *musika falsa* verbannt. Die Enharmonik wurde aufgrund der antiken Autoritäten in der *musica speculativa* ehrfürchtig weiter tradiert, erfuhr aber für die Praxis überwiegende Ablehnung: Enharmonik sei – ebenso wie Chromatik – »zu weichlich«¹¹ und »gegen die Natur der Stimme«¹², daher für den Kirchengesang ungeeignet; bereits die mehrfache Verwendung von Halbtönen gehörte zu den »*vitiosa et maxime lasciviens harmonia*«¹³. Im Zuge der Renaissance wurde die Enharmonik als eine Möglichkeit zur Ausdruckssteigerung wieder entdeckt und zum einen als neoantikes Tetrachord-Soggetto im zeitgenössischen motettischen Satz einkomponiert¹⁴; zum anderen differenzierte man enharmonisch auf Tasteninstrumenten, um im natürlich-harmonischen System möglichst viele Klänge in reiner Stimmung zu erhalten.¹⁵ Bei letzterem wurde allerdings die für die griechischen Genera charakteristische Spannung von Kleinstintervallen und größerem Schritt vernachlässigt, indem die *Pyknon* (griech.) = dicht genannten enharmonischen beziehungsweise auch chromatischen Stufen

⁸ Vgl. Riethmüller 1997, 254.

⁹ Weil die Musiker die Melodien »immer [chromatisch] versüßen wollen« (Zaminer 2006, 155).

¹⁰ Cahn 1953/54, Sp. 1215.

¹¹ Berno von Reichenau (um 1000), Johannes Affligemensis, Frutolf von Michelsberg (vgl. ebd., Sp. 1222).

¹² Johannes de Muris (vgl. ebd., Sp. 1223).

¹³ Pseudo-Odo (vgl. ebd., Sp. 1223).

¹⁴ Danckerts, 153f.

¹⁵ Beispielsweise auf dem 31 Tasten pro Oktave umfassenden Arcicembalo Nicola Vicentinos. So konnte z.B. durch Tastenaufspaltung das *gis* als reine Terz von E-Dur und andererseits das *as* als f-Moll-Terz verwendet werden.

auf die gesamte Skala verteilt wurden. Generalisierung (und Isolierung) des Pyknonprinzips und die daraus resultierende Vermischung der drei Genera¹⁶ deuteten den antiken Enharmonik-Begriff um im Blick auf die neuen Erfordernisse des mehrstimmigen Satzes im 16. Jahrhundert. Schließlich machten die verschiedenen Temperierungsversuche ab dem späten 17. Jahrhundert enharmonische Tonhöhen-Differenzierungen überflüssig. Im Endstadium der gleichstufigen Temperatur des modernen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonsystems reduziert sich Enharmonik von dem ursprünglich akustischen Phänomen zu einer Sache der musikalischen Vorstellung. Georg Andreas Sorge konstatiert 1758 in seinen *Anmerkungen über den Vergleich des enharmonischen Tongeschlechts mit dem temperierten Clavier*:

Soll ich aber meine wahre Meinung davon entdecken, so ist es diese: Man stauire nur 12 gleiche Intermedis in jeder Octav und singe, und spiele darnach, so braucht man den Unterschied zwischen ♯C und ♭D, ♯D und ♭E und so weiter, nicht. Das wird alsdann das beste Mittel seyn, schöne, reyne Harmonie zu erhalten¹⁷.

Für Friedrich Wilhelm Marpurg, auf den der erstmals geprägte Begriff der »enharmonischen Verwandlung«¹⁸ zurückgeht, ist der enharmonische Ton nur noch »ein bloß idealisches oder fingiertes Intervall«¹⁹. Ab nun herrscht die Vorstellung, dass ehemals zwei enharmonisch differenzierte Tonhöhen zu *einem* verwechselbaren oder umdeutbaren Ton zusammengeschoben werden, der also potenziell zwei Bedeutungen in sich birgt, die je nach musikalischem Kontext in der Vorstellung unterschiedlich imaginiert werden können. In Abwandlung der geheimnisvollen göttlichen Trinität als Symbol musikalischer Phänomene könnte man hier von einem dualistisch-säkularisierten »es sind zwei und doch eins« sprechen. In diesem Sinn spricht E. T. A. Hoffmann vom »unisonierenden Dualismus«²⁰, und von einem »Vexierspiel«²¹, Jean-Jacques Rousseau von »harmonischer

¹⁶ Siehe auch den berühmten Streit zwischen Vicentino und Lusitano (1551), ob die moderne Musik eine Mischung der drei antiken Genera sei (Cahn 1953/54, Sp. 1225).

¹⁷ Ebd., Sp. 1228.

¹⁸ Marpurg 1755. (vgl. Pfrogner 1953, 180).

¹⁹ Marpurg 1762, 6. – Bei einem anderen Autor des späten 18. Jahrhunderts heißt es: »Das Enharmonische in der heutigen Musik hat dieses Sonderbare, dass es gewissermaßen nur in der Einbildung besteht, und dennoch grosse Wirkung thun kann« (Sulzer 1792, 67)

²⁰ Hoffmann 1820, 49.

²¹ Ebd.

Zwiespältigkeit«²², Johann Philipp Kirnberger von einer »Täuschung des Gehörs«²³, Heinrich Christoph Koch von einem »kleinen Betrug«²⁴, Hugo Riemann von der »Irreleitung des Ohrs«²⁵, Hermann Stephani von einer »Doppeleinstellung unserer Tonauffassung«, »jener Zusammenzwingung der Kontraste in entgegengesetzte Richtung zerrender Leittonspannungen«, die »Seelisch-Zwiespältiges« zum Ausdruck zu bringen vermag²⁶, Jacques Handschin vom »Gipfelpunkt des Paradoxen«, das eine »180-gradige Drehung«²⁷ des Toncharakters veranlassen könne, Wilhelm Keller von einer »Hörbarmachung des Vorgangs der Distanzkollision«²⁸ und Charles Rosen vom »musikalischen Wortspiel«²⁹, welches durch die Doppeldeutigkeit der Enharmonik ermöglicht werde. Kritisch beargwöhnte bereits Wolfgang Caspar Printz 1696, dass man bei dem enharmonischen Verfahren, z.B. eine verminderte Quart als große Terz auszugeben, »dem Gehöre Mäuse-Dreck für Pfeffer verkauffen«³⁰ würde.

Alle diese ästhetischen Aussagen über die moderne Enharmonik zielen auf die Vereinigung von Verschiedenem an einem Ort. Damit ist aber zugleich auch die wesentliche Bedeutung des griechischen Begriffs „enharmonios“ als Zusammenfügung ungleicher Elemente im neuzeitlichen Verständnis erhalten geblieben. Wie die geschichtliche Entwicklung in den drei Stationen von der melodischen Folge im griechischen Tetrachord über die alternative Verwendung enharmonischer Töne in reiner Stimmung des 16. Jahrhunderts bis zur temperierten Zusammenlegung in einem Ton zeigt, hat sich das Enharmonik-Prinzip nur *äußerlich* gewandelt: es ist gleichsam vom Akustischen ins Psychologische abgewandert.

Zu der inneren etymologischen Bedeutungsverwandtschaft tritt noch eine äußere Verbindung zwischen der antiken und der neuzeitlichen Enharmonik. Bekanntlich bestehen die antiken Tongeschlechter aus Tetrachorden

²² Rousseau, 182.

²³ Kirnberger 1776–79, 18.

²⁴ Koch 1802, 863.

²⁵ Riemann 1913, 121.

²⁶ Stephani 1927, 83/87.

²⁷ Handschin 1948, 291.

²⁸ Keller 1957, 70f.

²⁹ Rosen 1983, 106.

³⁰ Printz 1696, 89.

entsprechende Textstelle bei Aristoxenos, so könnte diese auch zugleich im Sinne der funktionalen Enharmonik der Dur-Moll-Tonalität verstanden werden, wenn der historische Bezug nicht hergestellt und manche griechischen Wörter entfallen würden:

Man darf nicht übersehen, dass das hörende Verständnis der Musik zugleich das von etwas Feststehendem und etwas Bewegbarem ist, das sich, einfach gesagt, fast ganz durch sie und ihre Teile erstreckt. Denn die Unterschiede der Geschlechter erkennen wir an dem feststehenden Rahmen und den bewegbaren Binnentönen. Und wiederum, wenn wir bei feststehendem Rahmen die einen Hypáte und Mése, die anderen Paramése und Néte nennen, so bleibt der Rahmen gleich, aber die Funktionen der Töne ändern sich.³²

Die antike Unterscheidung von feststehenden Tetrachord-Rahmen und veränderlichen Binnentönen wurde zum einen im Lamento-Bass weiter tradiert, der sich meist zwischen den stabilen Grundpfeilern der Tonalität der ersten und fünften Stufe bewegt und der – je nach Ausdruck – diatonisch oder chromatisch gefüllt werden konnte. Zum anderen findet sich das Prinzip von stabilen und variablen Tönen in der Intonationspraxis der dur-moll-tonalen Musik wieder. Dabei achten Musiker besonders auf die intonatorische Stabilität der ersten, vierten und fünften Stufe der Skala; die dazwischen liegenden Töne der zweiten, dritten, sechsten und siebten Stufe werden variabler gestaltet (bei Akkorden sind Grundton und Quinte die stabilen Töne).³³ Dies entspricht im Prinzip genau den Verhältnissen im griechischen Tetrachord, in dem die zwei variablen Binnentöne nicht nur genusbestimmend, sondern auch in sich selbst noch differenzierbar sind (vgl. Abbildung 2: *toniaíon* und *malakón* = gespannt und weich). Auch bei einer enharmonischen Verwechslung kann ein Ton je nach Deutungsrichtung unterschiedlich intoniert werden. So hat Sergei Saposchnikow die enharmonische Umdeutungsmodulation von C-Dur nach h-Moll im ersten Satz von Beethovens Violinkonzert einer Intonationsanalyse unterzogen:

³² Aristoxenos, *Harmonik*, zitiert nach Zamminer 2006, 152.

³³ Die Toleranz-Bandbreite für das Ohr wird in Richtung konsonante Intervalle mit höherem Verschmelzungsgrad kleiner; hingegen räumt das Gehör den Intervallen mit geringerem Verschmelzungsgrad einen größeren intonatorischen Spielraum beim Erkennen des Intervalls ein.

Abb. 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, 1. Satz, T. 297–300

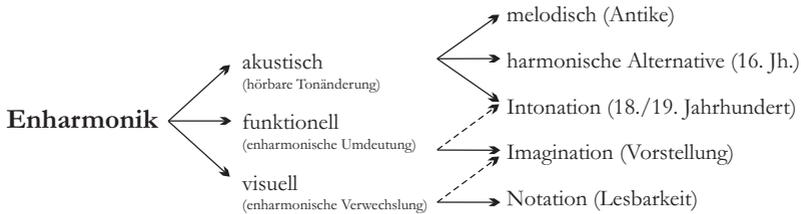
Er stellte fest, dass beispielsweise David Oistrach das f^{III} über die beiden Takte zum eis^{III} als Leitton zur Dominante von h-Moll »um fast einen Viertelton erhöht«³⁴. Dies entspricht in etwa einer Diesis im enharmonischen Tetrachord der Griechen und erscheint so als akustisch realisierter (fragmentarischer) Nachklang eines scheinbar längst vergessenen Tongeschlechts.

Die Kenntnis der Geschichte der Enharmonik mit ihren Konstanten und Wandlungen kann die einseitige Alternative von entweder enharmonischer Verwechslung (reines Notationsproblem) oder Umdeutung (enharmonische Modulation) aufheben beziehungsweise zumindest in einigen Punkten durchbrechen. Denn Enharmonik ist ein Komplex, dessen akustische, funktionelle und visuelle Teilerscheinungen nicht nur isoliert, sondern auch in Wechselwirkung auftreten. Im Folgenden wird ein Vorschlag zu ihrer ästhetisch und historisch relevanten Systematisierung unternommen³⁵:

³⁴ Saposchnikow 1979, 142. Gegenüber dieser weit verbreiteten Praxis, Leit- und Strebetöne höher, also zielgerichtet-dynamisch zu intonieren (vgl. auch Lindley 1987, 296), besteht die Möglichkeit, insbesondere bei großen Terzen tiefer zu intonieren, um einen harmonisch reinen Zusammenklang zu erhalten. Diese Auffassung vertrat man im 18. Jahrhundert z.B. bei Leopold Mozart (1756, 66f.), der in seiner Violinschule feststellt: »Auf dem Clavier sind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges, u. s. f. eins. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind alle die durch das \flat erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das \sharp erhöhten Noten«. Darüber hinaus kann auch die Frage gestellt werden, ob man solche »Strebetonenharmonien« (Verwandlungen) insbesondere bei langen Tönen nicht auf konstanter, temperierter Tonhöhe gleich belässt, wodurch eventuell der enharmonische Überraschungseffekt gegenüber den mit dem pädagogischen Zeigefinger deutenden Intonationen intensiviert würde (vgl. Dahlhaus 1982, 6 und Geller 1997, 99).

³⁵ Im Vergleich dazu unterscheidet Hans Joachim Hinrichsen (1990, 198f.) primär phänomenologisch zwei Arten der Enharmonik: »die von der Harmonielehre meist einseitig hervorgehobene Akkordton- und Alterationsenharmonik und diejenige der enharmonischen Großbeziehungen«. – Letzter Begriff stammt von Elmar Seidel (1963, 15).

Abb. 4: Wechselwirkung enharmonischer Teilerscheinungen



Mit akustischer Enharmonik ist ein realer Tonhöhenunterschied gemeint, der direkt sukzessiv sein kann, wie im antiken Melos, oder auch bei der veränderlichen Intonation eines (längeren) Tones³⁶; er kann aber auch indirekt zustande kommen durch alternative Verwendung beispielsweise des Tones *ais* (in Fis-Dur) anstatt der *b*-Taste auf dem Arcicembalo des 16. Jahrhunderts. Funktionelle Enharmonik meint eine nur vorgestellte Umdeutung eines Tones, bei der er seine harmonische Bedeutung ändert, wie in der enharmonischen Modulation der sogenannten Funktionsharmonik. Auf diese Art von Enharmonik sind die temperierten Tasteninstrumente angewiesen, beziehungsweise beschränkt. Aber selbst bei der Unmöglichkeit, enharmonische Tonhöhenunterschiede real-akustisch darzustellen, forderten manche Komponisten, die Umdeutung nicht allein der bloßen Vorstellungskraft des Hörers zu überlassen, sondern durch Hervorhebung anderer musikalischer Parameter zu interpretieren. So fordert Jean Philippe Rameau in seinem Vorwort zu den *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (ca. 1728) einen weichen Anschlag und eine agogische Verzögerung³⁷ bei enharmonischen Akkordfolgen; 1839 stellt der Beethoven-Schüler Carl Czerny die Regel auf:

Jeder plötzliche Übergang in eine andere Tonart [er führt Beispiele mit Umdeutung eines Dominantseptakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord an] muss auch durch eine Aenderung des Tempos herausgehoben werden.³⁸

Die ritardierende Vorbereitung wird dabei noch durch eine dynamische Veränderung unterstützt. Der Hörer wird mit seiner Vorstellung enharmonischer Vorgänge, die erst im Nachhinein deutlich werden, nicht allein gelassen, er kann die Umdeutung aktiv mitvollziehen.

³⁶ Siehe Fußnote 35.

³⁷ Rameau 1731/36, XXXVI f; vgl. auch Favre 1977, 7 f.

³⁸ Czerny, 28 f.

Die funktionelle kann aber auch zu einer akustischen Enharmonik werden, wenn, wie bei Streichern, Bläsern und Sängern, entsprechend intoniert wird (vgl. Abb. 4, gestrichelter Pfeil). Historisches Zeugnis legen die Aufführungsschwierigkeiten von Sängern und Instrumentalisten ab, die den Vorstellungen der Komponisten nicht entsprachen. So ließ Rameau bei der Uraufführung seiner Oper *Hippolyte et Aricie* (1733) das Trio der Parzen wegen der undifferenzierten Ausführung einer enharmonischen Akkordfolge ausfallen.³⁹ Ein weiteres zeitgenössisches Zeugnis akustischer Realisierung enharmonischer Beziehungen ist der fingierte Dialog Jean-Jacques Rousseaus mit seinem Alter ego, welches – in der Rolle der reflektierenden Person –, die Intonationsproblematik der Furienszene aus Christoph Willibald Glucks *Orpheo ed Euridice* (1762) analytisch zu erklären versucht.

Abb. 5: Ch. W. Gluck, *Orpheo ed Euridice*, 2. Akt, 1. Szene (Orpheus und Chor) T. 133–136

Es handelt sich hier um eine simultane Enharmonik, bei der die beiden enharmonisch verwechselten Töne gleichzeitig in einem Zeitmoment zusammenfallen (*ces* im Bass des zweiten Orchesters und *b* in den Streichern des ersten Orchesters mit Chor). Rousseau beschreibt die »große Wirkung« der Stelle, die »nur von sensiblen Ohren wahrgenommen« werden könne und »sich nur mithilfe eines sehr gründlichen Studiums erklären« lasse, folgendermaßen:

³⁹ Vgl. Cahn 1953/54, Sp. 1228f.

Kommen wir nun zu dem Furienschrei „nò“ auf dem aufgelösten *b*. Warum dieses *b*? Und nicht, wie im Baß, *es*? Weil dieser neue Ton, obwohl er enharmonisch in den vorangegangenen Akkord eintritt, dennoch nicht zu dessen Tonart gehört, sondern eine ganz andere ankündigt. Und welches nun ist diese durch das *b* angekündigte Tonart? – es ist c-Moll, zu dessen Leitton das *b* wird. So rührt der raue Missklang des Furienschreis von jener harmonischen Zwiespältigkeit her, die er uns spüren lässt – wobei dennoch in bewundernswerter Weise der enge Bezug beider Tonarten gewahrt bleibt: denn c-Moll ist – das wenigstens sollten Sie wissen – die Moll-Parallele zu Es-Dur, der Grundtonart des Stückes.

Hier nun könnten Sie einen Einwand erheben; Sie könnten sagen, all diese Schönheit sei theoretischer Natur und stehe nur auf dem Papier, weil dieses *b* in Wirklichkeit nichts anderes sei als die Oktav des im Baß liegenden *es*; und da es sich nicht wie ein Leitton zum Grundton auflöse, sondern verschwände bzw. zurückgenommen werde zum Dominantton *b*, blieben die Stelle und ihre Wirkung für das Ohr absolut die gleiche, wenn man das *b* wie im Baß als *es* notiert hätte. Also existiere diese ganze enharmonische Zauberei nur für die Augen.

Dieser Einwand, lieber Namensgeber, träfe zu, wenn die temperierte Stimmung der Orgel und des Klaviers die richtigen harmonischen Verhältnisse widerspiegeln und die Intervalle durch die menschliche Stimme nicht modifiziert würden, und zwar nach den Verknüpfungen, die der Modulationsgang vorgibt, und nicht gemäß den in der temperierten Stimmung möglichen Alterationen. So gewiß auf dem Klavier das aufgelöste *b* die Oktav des *es* ist, so gewiß werden Sie beim Singen jeden dieser beiden Töne nach der Art seines Bezuges auf die Tonart intonieren, der er zugehört, und also weder zu einem Einklang noch zu einer Oktav gelangen. Als Leitton entfernt sich das *b* weit vom Dominant-Ton *b* und nähert sich weitestmöglich seiner Tonika *c*, zu der es hinstrebt, wohingegen das *es* als Sext in es-Moll sich viel weniger von dem Dominant-Ton *b* entfernen wird, den es verlässt und zu dem es wieder hinstrebt, um sich in ihn aufzulösen. Also ist der Halbtonschritt der Bassstimme vom *b* zum *es* viel kleiner als der Abstand des aufgelösten *b* der Furien vom *b*. Die übermäßige Sept, die diese beiden Töne darzustellen scheinen, überschreitet sogar die Oktav, und durch eben diese Überschreitung kommt der Missklang des Furienschreis zustande, weil die mit der Auflösung des *b* zum *b* verbundene Vorstellung eines Leittones die Stimme natürlicherweise höher treibt als nur bis zur Oktav des *es* der Bässe; es versteht sich, dass der Effekt dieses Schreis sich auf dem Klavier nicht so herstellen lässt wie wenn man singt, weil die Tonhöhe auf dem Instrument nicht in gleicher Weise modifiziert werden kann.⁴⁰

Für Gluck selbst brachten die Choristen ihr »Nò« nicht dramatisch-realistisch genug heraus. Die Furien sollten es seiner Meinung nach »verschiedenstimmig in wilder Raserei dazwischen sprechen [...] während sie ihn [Orpheus] an seinem Eintritt in die Unterwelt zu hindern suchten«⁴¹. Zu einer anderen Stelle der Oper empfiehlt Gluck dem Sänger des Orpheus,

⁴⁰ Rousseau, 182f.

⁴¹ Gluck, IX.

seine Klagerufe nicht zu singen, sondern »so schmerzvoll [zu »schreien], als ob man Ihnen ein Bein absäge«⁴². Rousseau dagegen versucht, die allzu realistische Vorstellung Glucks mit dem musiktheoretischen Mittel der Enharmonik zu sublimieren: der »raue Mißklang des Furienschreis« kommt für ihn durch eine die Oktave überschreitende übermäßige Septime zustande. Aber selbst dieser feinere Intonationseffekt simultaner Enharmonik kommt heute in keiner mir bekannten Aufnahme vor.

Das Bestreben, enharmonische Erscheinungen nicht nur auf dem Papier zu belassen, sondern ins ästhetische Bewusstsein zu überführen – in der Klaviermusik durch unterstreichenden Vortrag, bei Streichern, Bläsern und Sängern durch tendenzielle Intonation – wirkt auch grenzüberschreitend bei vermeintlich rein visueller Enharmonik von Tonarten (vgl. unteren gestrichelten Pfeil in Abb. 4). Mag es auch enharmonische Verwechslungen aus rein pragmatischen Gründen der leichteren Lesbarkeit geben, so verbirgt sich doch oftmals hinter der Umnotierung eine Intention des Komponisten, die zwar auf keine funktionelle *Um*deutung, wohl aber auf eine ästhetische *Be*deutung zielt: der Änderung des Tonartencharakters. Bekanntlich verbanden viele Komponisten mit der Transposition der Original-Tonart eines Stücks auch eine Veränderung des Charakters und zwar auch in der gleichstufigen Temperatur.⁴³ Einige reagierten sehr empfindlich wie z.B. Beethoven, von dem Anton Schindler berichtet, dass, »wer es gewagt hätte, in seiner Gegenwart ein kleines Lied von seiner Komposition in eine andere Tonart zu versetzen, an dem hätte er sich vergriffen«⁴⁴. Aber selbst enharmonisch verwechselte Tonarten, gleichsam die notarielle Transposition identischer Tönhöhen in sich selbst, werden – und das ist der entscheidende Unterschied zu den Gleichmachern enharmonischer Verwechslungen – als zwei Tonarten mit unterschiedlichem Charakter betrachtet. »Beethoven behauptete«, so Schindler, »wenn es keiner Schwierigkeit unterliege, Cis-Dur von dem enharmonischen Des-Dur

⁴² Ebd.

⁴³ So ist noch Robert Schumann der festen Überzeugung: »Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird und dass daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht« (Kreisig 1914, 65).

⁴⁴ Schindler 1840, 414.

mit Sicherheit zu unterscheiden, so sei das Ohr hierbei in zweiter Linie entscheidend, in erster aber das Gefühl für den subtilen Unterschied zwischen hart und weich, darin also zunächst das charakteristische Merkmal jeder dieser beiden Dur-Tonarten liege«⁴⁵. Der charakterliche Unterschied zwischen dem »harten« Cis-Dur und dem »weichen« Des-Dur wird von Robert Schumann in einem Brief an Wilhelm Schüler erstaunlich ähnlich beschrieben: »Antworten Sie mir bald, aber nicht aus dem grimmigen Cis dur, sondern dem milden Des dur. Auch im Leben lassen sich viele und die meisten Dinge enharmonisch drehen und verwechseln«⁴⁶.

Die ästhetischen Bemerkungen zur Enharmonik der Tonartencharaktere sind nicht spekulativ, sie resultieren wohl aus der musikalischen Erfahrung und lassen sich auch in Kompositionen nachweisen.⁴⁷ So erhalten die »Alten bösen Lieder« am Schluss von Schumanns *Dichterliebe* op. 48 kein »grimmig«-verbittertes Klaviernachspiel in Cis-Dur, sondern ein mildes, versöhnendes⁴⁸ »Andante espressivo« in Des-Dur, obwohl das Lied in

⁴⁵ Ebd., 413.

⁴⁶ Schumann 1835, 65.

⁴⁷ Schumann verwendet häufiger die enharmonische Nahtstelle Fis/Ges im Quintenzirkel als Ausdrucksambivalenz (hier scheidet zumindest für Tasteninstrumente das Kriterium der Notationserleichterung aufgrund der gleichen Vorzeichenanzahl aus). Wolfgang Boetticher spricht bezüglich der »Aufspaltung in Ges-Dur und Fis-Dur« von einem »geistigen Gegensatz«, der sich beispielsweise im Lied *Kommen und Scheiden* op. 90 Nr. 3 zeige (Boetticher 1941, 490). – Im zweiten Fantasiestück aus den *Kreisleriana* op. 16 notiert Schumann *dieselbe* Musik von Fis-Dur nach Ges-Dur enharmonisch um (T. 131f. und 133). Zwar will er wieder zur Haupttonart B-Dur zurückkommen, jedoch ist die Wirkung eine verschiedene: eine ganztönig ansteigende reale Sequenz mündet in eine apotheotisch anmutende zweitaktige Scheinreprise im strahlenden Fis-Dur; diese Zweitaktphrase wiederholt sich anschließend in Ges-Dur, bevor die eigentliche Reprise in der »richtigen« Tonart B-Dur einsetzt (T. 136). Der Ges-Dur-Abschnitt bedarf seitens des Komponisten keiner intentional verdeutlichender Vortragsbezeichnungen, da die enharmonische Verwechslung als visuelles Symbol selbst bereits Ausdrucksmittel ist: es bedeutet ein Abtauchen beziehungsweise Entrücken in die subdominantisches Region und somit auch einen Abbau der Spannung, der zur Reprise im *Piano* führt (der gesamte Abschnitt einschließlich der vorangehenden hochchromatischen Stelle im doppelten Kontrapunkt und realer Ganztonsequenz ist seinerseits ein unerwarteter Einschub in die rondohafte Gesamtform des zweiten *Kreislerianums*).

⁴⁸ Vgl. Pousseur 1982, 91/120 sowie Hoffmann-Axthelm 1994, 107f. Gerd Nauhaus dagegen glaubt, dass Schumann das in der autographen Urfassung der *Dichterliebe* in Cis-Dur notierte Klavier-Nachspiel »der besseren Lesbarkeit halber nach Des-Dur geändert« habe (Nauhaus 2006, 199).

cis-Moll steht.⁴⁹ In transponierten Ausgaben, zum Beispiel die für mittlere Stimme, in der die tief liegende »milde« B-Tonart durch h-Moll/H-Dur ersetzt wird, geht die Suggestivkraft der enharmonischen Notation – hier wohl aus pragmatischen Gründen der leichteren Lesbarkeit (H- statt Ces-Dur) – verloren.⁵⁰

Eine andere Art imaginärer Enharmonik äußert sich in der Zirkelmodulation, deren Zieltonart mit der Ausgangstonart nur visuell identisch ist. Die identische Notation verdeckt jedoch den Sachverhalt der »harmonischen Spirale«⁵¹, bei der sich der Zirkel nicht schließt. So lassen sich vor allem Franz Schuberts enharmonische Kreisbewegungen nicht allein auf ein orthographisches Problem (enharmonische Verwechslung aus Lesbarkeitsgründen) reduzieren. Die berühmte »Teufelmühle« im Wegweiser aus der *Winterreise* führt Schubert auf dem Papier zwar wieder nach g-Moll zurück, erreicht wird jedoch bei konsequenter Weiterführung der Kleintertzkette g–b–des–[fes] das fern liegende as-Moll. Die Verirrung in eine weit abgelegene, ja fast irrealen, kaum noch notierbare Tonart, aus der es kein zirkuläres Zurück zu geben scheint, ist das adäquate musikalische Ausdrucksmittel des zugrunde liegenden Textes: »eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück« (T. 61–67). In Schuberts »enharmoni-

⁴⁹ Umgekehrt notiert der Schubert-Zeitgenosse Jan Hugo Voříšek den Mittelsatz seiner dreisätzigen Klaviersonate b-Moll op. 20 in Cis-Dur statt im naheliegenderen parallelen Des-Dur, nicht nur um seinen »offensichtlichen Willen zur Extravaganz« (Hinrichsen 1990, 203) Ausdruck zu verleihen, sondern aufgrund des leidenschaftlich-zerrissenen Charakters dieses dämonischen Scherzos.

⁵⁰ Hierher gehören auch die vermeintlichen orthographischen »Verbesserungen« bzw. gedachten Umnotationen, die Musik-Analytiker den Komponisten manchmal unterstellen, was dann häufig zu Missverständnissen und Fehlinterpretationen führt. So entsteht z.B. durch die gedachte Annahme, die Tonart des 10. Stücks *Fast zu ernst* aus den *Kinderszenen* op. 15 von Robert Schumann werde nach dem C-Dur des vorangehenden Stücks nicht im notierten gis-Moll gehört, sondern – wohl aufgrund des psychologischen Ökonomiegesetzes der Nähe – als as-Moll verstanden, sowohl ein falscher Eindruck einer zyklischen Tonartenverlaufskurve (der Einbruch in den subdominantisches Bereich mit dem F-Dur der *Träumerei* wäre dann nicht mehr der poetische »Tiefpunkt« des Zyklus) als auch eine dem Stück unangemessene Charakteristik (das humoristisch-optimistische *Fast zu ernst* in gis-Moll gerät dann zu einem dumpf-brütenden »Viel zu ernst«); vgl. dazu Moßburger 2012, 987/1249.

⁵¹ Der Ausdruck stammt von Wilhelm Keller (1957, 304ff.) und stützt sich auf die These, dass auch temperiert intonierte Intervalle der Praxis in der Vorstellung »für rein gelten wollen« (Hauptmann 1853, 40).

nischen Großbeziehungen«⁵² erscheint die wieder erreichte Tonart in der Wirkung als Grundtonart häufig nicht mehr mit sich identisch. Der Hörer kann sie sonst meist nur in Verbindung mit dem Wiederauftreten des Hauptthemas bei Reprisen auch als Haupttonart identifizieren.⁵³ Die enharmonische Zieltonika wirkt anders als die Ausgangstonika, sie erscheint wie ein neu gefundener, weit entlegener Klang und dennoch sind beide auf dem Papier gleich.

Die enharmonische Ambivalenz von gleichzeitiger Ferne und Nähe – E. T. A. Hoffmann nennt das »unisonierender Dualismus«⁵⁴ – ist aber nicht nur ein wesentliches musikalisches Ausdrucksmittel romantischer Geisteshaltung. Der Dualismus ist auch wesentlicher Bestandteil des enharmonischen Tetrachords der griechischen Antike, in dem auf engstem Raum der kleinstmöglichen Konsonanz der Quarte die größtmöglichen Gegensätze vereint sind: der weit gespannte Ditonus (große Terz) und die beiden Diesen (Vierteltöne). Der geschichtliche Kreis (oder sollte man besser sagen, die historische Spirale?) schließt sich in der etymologischen Bedeutung von *enharmonia* als Zusammenfügung von Ungleichem, indem sich beide Stadien der Enharmonik – die der Antike und deren Endstadium im 19. Jahrhundert – ästhetisch treffen. Das besondere ästhetische Interesse an der hohen Dichte und Ausdruckskraft der Enharmonik blieb über zwei Jahrtausende erhalten. Die äußerliche Wandlung konnte die inneren Konstanten nicht verleugnen. Zwischen dem »schönsten Tongeschlecht« der Griechen und dem »unisonierenden Dualismus« der Dur-Moll-Tonalität existiert mehr innere Verwandtschaft, als es die heutige Auffassung von der äußerlich »tiefen Kluft zwischen modernem und antikem Verständnis«⁵⁵

⁵² Seidel 1963, 15.

⁵³ Damit unterscheidet sich so eine in ihrem Verlauf »nicht strikt lokalisierbare Enharmonik« von der abrupten Umdeutungsmodulation, die als »krasser qualitativer Sprung – gewissermaßen als »Ruck« der musikalischen Wahrnehmung – fühlbar ist« (Dahlhaus 1982, 6f.).

⁵⁴ Siehe Fußnote 20. Hoffmann beschreibt diese Ambivalenz aus Ferne und Nähe auch in Bezug auf »enharmonische Ausweichungen: »Hierher gehören auch die wegen des Missbrauchs oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln lässt. Es ist, als ob ein geheimes, sympathisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände; und ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächstverwandten Tonarten trenne« (Hoffmann 1814/15, 114).

⁵⁵ Cahn 1953/54, Sp. 1214.

vermuten lässt. Die Kenntnis von einer nicht in Antagonismen verlaufenden geschichtlichen Entwicklung der Enharmonik kann für das Verständnis und die Aufführung dur-moll-tonaler Musik von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein. Die Einsicht, dass eine bedeutungslose, visuelle Enharmonik eher die Ausnahme ist, die Berücksichtigung des Kriteriums der Tonartencharakteristik, die bewußtere Gestaltung enharmonischer Vorgänge auf temperierten Tasteninstrumenten und die flexiblere Behandlung (Intonation) variabler bzw. instabiler Töne wären praktische Konsequenzen einer solchen Erkenntnis.

Literatur

- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre*, Wien/München: Doblinger.
- Aristoxenos von Tarent (o.J.), *Harmonik*, in: Zamminer 2006.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus (o.J.), *De institutione musica libri quinque*, hg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, Reprint Frankfurt a. M.: Minerva, 1966.
- Boetticher, Wolfgang (1941), *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werke* [...], Berlin: Hahnfeld 1941 (Diss. Univ. Berlin 1938).
- Cahn, Peter (1953/54), »Diatonik-Chromatik-Enharmonik«, in: *MGG* Bd. 3, hg. von Friedrich Blume, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Czerny, Carl (1839), *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Teil 3, Von dem Vortrage*, Reprint der 2. Aufl. um 1846 hg. von Ulrich Mahler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991.
- Dahlhaus, Carl (1982), „Reine“ oder „adäquate“ Stimmung?, in: *AfMw* 39.
- Dancerkts, Ghiselin (1551–1560), *Essempio della Harmonia a 4 voci, Mista de tutti tre i Generj per li Tetracordi et intervalli loro, sparsi per tutte quattro le voci*, in: Finscher, Ludwig (Hg.) (1997), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Favre, Max (1987), »Enharmonik«, in: Honegger, Marc/Günther Massenkeil (Hg.), *Das große Lexikon der Musik*, Bd. 3, Freiburg i. B.: Herder.
- Geller, Doris (1997), *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Gluck, Christoph Willibald (o.J.), in: *Vorwort zur GGA*, Serie I, Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 1967.
- Grabner, Hermann (1923), *Allgemeine Musiklehre*, 18. Aufl. Kassel: Bärenreiter 1991.
- Handschin, Jaques S. (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2002
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1990), »Arten der Enharmonik: zu einigen Problemen der musikalischen Analyse«, in: *AMM* 49.
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar (1994), *Robert Schumann: „Glücklichsein und tiefe Einsamkeit“* Stuttgart: Reclam.
- Hoffmann, E.T.A (1814/15), *Kreisleriana*, Bamberg: C.F. Kunz, hg. von Hanne Castein, Stuttgart: Reclam 1993
- (1820/21), *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Berlin: Dümmler [recte 1819/21], Augsburg: Weltbild 1994
- Keller, Wilhelm (1957), *Handbuch der Tonsatzlehre, 1. Tonsatzanalytik*, Regensburg: Bosse.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes, I. Theil*, Berlin/Königsberg: Decker & Hartung 1776–1779.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: A. Hermann d.J.
- Lindley, Mark (1987), »Stimmung und Temperatur«, in: Zaminer, Frieder (Hg.) (1987), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 6; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin.
- (1672), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Bd. 1, 2. Aufl. Berlin: Gottlieb August Lange.
- Moßburger, Hubert (2002), »Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinen bis Schönberg«, in: *Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, München 2002, Kongressbericht*, i. V.
- Mozart, Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 2005.
- Nauhaus, Gerd (2006), »Dichterliebe – und kein Ende?«, in: *Das letzte Wort der Kunst. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr*, hg. von Joseph A. Kruse, Stuttgart: Metzler.
- Pfrogner, Hermann (1953), *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich u. a.: Amalthea.
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mytilenaens oder Ander Theil des Satyrischen Componistens*, Bd. 3, Dresden/Leipzig: Mieth und Zimmermann.
- Pousseur, Henri (1982), »Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der Dichterliebe«, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann*, Bd. 2, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik.
- Rameau, Jean-Philippe (1731/36), »Remarques sur les pieces de ce livre et sur les différens de musique«, in: *Oevres Complètes. Publiées sous la Direction de C. Saint-Saëns, Tome I. Pièce de Clavecin*, Paris: Durand 1895.
- Riemann, Hugo (1916), *Musik-Lexikon*, Leipzig: Hesse.
- (1890), *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, 5. Aufl. Leipzig: Hesse 1913.
- Riethmüller, Albrecht/Frieder Zaminer (Hg.) (1997), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1, Laaber: Laaber.

- Rosen, Charles (1983), *Der Klassische Stil*, Kassel: Bärenreiter.
- Rousseau, Jean-Jacques (o.J.), in: Gülke, Dorothea/Peter Gülke (Übers.) (1984), *Musik und Sprache: Ausgewählte Schriften*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Salinas, Francisco (1577), *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus arcationis iudicium ostenditur et demonstratur*, Salamanca, Reprint (= *Documente musicologica* 13), Kassel u. a.: Bärenreiter 1984.
- Saposchnikow, Sergei (1979), »Musikalische Ausdrucksmittel des Geigers«, in: Koch-Rebling, Kathinka (Hg.) (1979), *Violinspiel und Violinpädagogik. Beiträge sowjetischer Autoren zum Instrumentalunterricht*, Leipzig: DVfM.
- Schumann, Robert (1835), Brief vom 14. September 1835, in: Friedrich Gustav Jansen (Hg.) (1886), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (o.J.), in: Kreisig, Martin (Hg.) (1914), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914.
- Schindler, Anton (1840), *Biographie von Ludwig van Beethoven*, hg. von Eberhardt Klemm, Leipzig: Reclam 1970.
- Seidel, Elmar (1962), *Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts*, Phil. Diss. Frankfurt a. M.
- Stephani, Hermann (1927), »Enharmonik (Polare Harmonik) bei Beethoven«, in: *Internationaler Musikhistorischer Kongress*, Wien: Universal.
- Sulzer, Johann Georg (1792), *Allgemeine Theorie der schönen Künste II*, Leipzig: Dyk.
- Vitruvius (o.J.), *De architectura libri decem*, hg. und übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zaminer, Frieder (2006), »Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 2, *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, hg. von Thomas Ertelt u. a., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BIOGRAFIEN

Richard Beyer studierte in Frankfurt Schulmusik, Latein, Musiktheorie, Kirchenmusik und Musikwissenschaft, Promotion 1991; Professor für Musiktheorie an HfKM Regensburg. Neben seinen Tätigkeiten als Organist und Chorleiter lehrt er auch an der Musikhochschule und der Universität Frankfurt und an der Musikhochschule Mainz; musikwissenschaftliche und musiktheoretische Vorträge und Publikationen.

Guido Brink, geb. 1968, studierte Schulmusik, Tonsatz, Musikwissenschaft und Musikpädagogik sowie Latein in Köln. Promotion »Die Finalsätze in Mozarts Konzerten« im Jahr 2000. Publikation »Fußball-Fangesänge« (mit Reinhard Kopiez) im Jahr 1998. Seit 2001 Lehrer für Latein und Musik am Kölner Hildegard-von-Bingen-Gymnasium.

Florian Edler, geb. 1969, studierte in Berlin Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er lehrt seit 2002 als Lehrbeauftragter für Musiktheorie an den Musikhochschulen Bremen und Berlin sowie seit 2013 als Verwalter einer Professur in Osnabrück. Promotion 2013: »Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847«.

Martin Erhardt, geb. 1983, lehrt Blockflöte in Halle, im Lehrauftrag Musiktheorie an der HfM Weimar sowie historische Improvisation an der HfMT Leipzig. Er konzertiert als Blockflötist, Cembalist, Organist, Portativspieler und Sänger, leitet das Leipziger Improvisationsfestival für Alte Musik und publizierte das Lehrbuch »Improvisation mit Ostinatobässen«.

Lutz Felbick war Jazzpianist und von 1972 bis 1992 Kirchenmusiker. Als Organist und Improvisator konzertierte er im In- und Ausland, führte das gesamte Orgelwerk von Johann Sebastian Bach und Jehan Alain auf und lehrt seit 1994 im Lehrauftrag Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Düsseldorf. Musikwissenschaftliche Publikationen (u. a. Bärenreiter); Promotion über Lorenz Christoph Mizler (Olms).

Hartmut Fladt, geb. 1945, studierte in Detmold Komposition und Tonsatz (Rudolf Kelterborn), dann in Berlin Musikwissenschaft; Promotion 1973 bei Carl Dahlhaus, seit 1981 Professor für Musiktheorie an der UdK Berlin, von 1996 bis 2000 auch an der MDW (Wien), 2011 Habilitation Musikwissenschaft. Editor der Richard-Wagner-Gesamtausgabe (4 Bände); Mitglied im Editionsbeirat der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe; ca. 85 Publikationen; er komponierte Bühnen- und Orchesterwerke, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik und Lieder.

Konstanze Franke, geb. 1978, studierte Schulmusik, Germanistik und Musiktheorie in Freiburg. Von 2004 bis 2009 unterrichtete sie als Lehrbeauftragte an den Musikhochschulen in Freiburg und Karlsruhe und war gleichzeitig als Instrumentalpädagogin und Chorleiterin tätig; seit 2009 lehrt sie am Hebel-Gymnasium in Lörrach.

Folker Froebe, geb. 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Dozent für Musiktheorie an der HfMT München. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. Von 2008 bis 2010 Präsidiumsmitglied der GMTH, von 2007 bis 2013 Mitherausgeber der ZGMTH. Konzerttätigkeit als Organist und Generalbass-Spieler.

Bernhard Haas, geb. 1964, studierte in Köln, Freiburg und Wien, war von 1994 bis 2013 Professor für Orgel in Stuttgart und ist seit dem Jahr 2012 in gleicher Funktion in München tätig; internationale Konzert-, Kurs- und Jurorentätigkeit. Publizierte »Die neue Tonalität, Hören und Analysieren nach Albert Simon« (Noetzel) und zusammen mit Veronica Diederer »Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach« (Olms).

Volker Helbing, geb. 1965, studierte Flöte, Musiktheorie, Germanistik und Musikwissenschaft in Hamburg, Freiburg und Berlin. Lehraufträge in Berlin, Bremen, Frankfurt, Lehrstuhlvertretung (Musikwissenschaft) in Trossingen, seit 2011 Professor für Musiktheorie in Hannover. Promotion 2005 über Ravel; seine Forschungsschwerpunkte sind Themen zur Musik des 15., 20. und 21. Jahrhunderts und die Geschichte der Musiktheorie.

Andreas Ickstadt hat in Frankfurt a.M. Schulmusik und Musikwissenschaft sowie in Berlin Musiktheorie studiert und ist an der UdK Berlin als Leiter des Studiengangs BA 2 Lehramt Musik tätig. Seine Promotion thematisiert »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Musik des 19. Jahrhunderts, der musikalischen Rhetorik sowie der Populärmusik.

Markus Jans, geb. 1946, studierte Klavier und Klarinette in Luzern, Musiktheorie und Komposition in Basel (Musikhochschule) und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Prof. em. der Schola Cantorum Basiliensis, wo er das Fach Historische Satzlehre mitentwickelte und unterrichtete (1972–2009); an der HfM Basel lehrte er Geschichte der Musiktheorie (1979–2010). Publikationen in verschiedenen Periodika zu Fragestellungen von Komposition, Theorie und Analyse im historischen Kontext.

Ariane Jeßulat, geboren 1968, studierte Schulmusik und Altphilologie, dann Musiktheorie an der HdK Berlin. Sie promovierte 1999 an der UdK und habilitierte sich 2011 an der Berliner Humboldt-Universität. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der HfM Würzburg. Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bildet die Musik Richard Wagners; sie arbeitet im Ensemble »Maulwerker« als Sängerin und Pianistin.

Oliver Korte, geb. 1969, studierte Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Hamburg, Wien u. Berlin; Promotion 2002. Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Lübeck. Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Mahler, Beethoven und Brumel. Seine Kompositionen erklingen im In- und Ausland; derzeit komponiert er eine abendfüllende Oper im Auftrag der Landes Bühnen Sachsen.

Stephan Lewandowski, geb. 1982, studierte Musiktheorie und Komposition an der HfM Dresden. Seit 2006 unterrichtet er dort und seit 2008 auch an der HfM Weimar. 2012 Promotion bei Clemes Kühn (Dresden) und Michiel Schuijjer (Amsterdam), 2013 Vertretungsprofessor für Musiktheorie in Dresden. Publikationen und Vorträge u. a. zur nordamerikanischen Musiktheorie seit 1950 und zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts.

Jens Marggraf, geb. 1964, studierte Komposition und Klavier an der HfM Leipzig, lehrte am Spezialgymnasium für Musik Halle und war Mitarbeiter im Institut für Musikpädagogik der MLU; ab 1997 Professor für Tonsatz/Gehörbildung an der HfM Dresden, seit 1999 Professor für Musiktheorie an der MLU Halle-Wittenberg. Seine Kompositionen erklangen in zahlreichen deutschen Städten, in Schweden, Finnland, Norwegen und den USA.

David Mesquita, geb. 1977 in Valencia, studierte in Freiburg (Dirigieren und Musiktheorie) und Basel (Theorie der Alten Musik). Lehrtätigkeit in Freiburg, Trossingen und Essen. Künstlerische Tätigkeit als Chorleiter. Seit 2011 Dozent für Gehörbildung an der Schola Cantorum Basiliensis. Forschungsschwerpunkte: improvisierter Kontrapunkt, Geschichte der spanischen Musiktheorie.

Andreas Moraitis studierte an der UdK Berlin und an der FU Berlin und ist als Musikpädagoge tätig. Er wurde im Jahr 1994 mit einer Arbeit über die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse promoviert; seine Forschungsschwerpunkte sind Methodologie, historische Stile und Satztechniken, computerbasierte Musikanalyse und Neuroakustik. Publikationen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

Hubert Moßburger, geb. 1963, studierte Kirchenmusik, Musikerziehung Musiktheorie und Musikwissenschaft, Promotionsthema »Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns« (2000); Professor für Musiktheorie an der HfMDK Stuttgart. Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts, u. a. die zweibändige »Ästhetische Harmonielehre« (Noetzel).

Michael Polth, geb. 1962, studierte Musikwissenschaft, Philosophie, klassische Philologie und Musiktheorie in Bonn und Berlin; Promotion 1997 über Sinfonie-Expositionen im 18. Jahrhundert; seit 2002 Professor für Musiktheorie an der HfMDK Mannheim, zahlreiche Publikationen vorrangig zu musiktheoretischen Fragestellungen; von 2000 bis 2004 Präsident der GMTH, seit 2008 Mitherausgeber der ZGMTH.

Albert Richenbagen, geb. 1952, studierte Schul- und Kirchenmusik, Musiktheorie, Latein und Orgel in Köln; Promotion 1989. Nach Schuldienst und Lehraufträgen für Musiktheorie/Orgel an HfM Köln seit 1992 Professor für Musiktheorie (UdK Berlin). Forschungsschwerpunkte: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Tätigkeit als Orgel Improvisator, aktives Mitglied der Schola Cantorum Coloniensis, Titularorganist an der Barockkirche St. Maria Himmelfahrt in Köln, Leiter der dortigen Choral-Schola.

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck, studierte Musik, Erziehungswissenschaften und Germanistik in Hannover, dann Gesang/Musiktheater (HdK Berlin) und Musikwissenschaft in Hannover, Promotion. Nach zehnjährigem Schuldienst und Lehraufträgen seit 1998 Professor für Musikpädagogik an der HfMT München; dort seit 2004 Leiter des Musikpädagogischen Institutes für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung (MILU).

Kilian Sprau, geb. 1978, studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der HfMT München sowie am Mozarteum Salzburg. Lehrbeauftragter für Musiktheorie/Gehörbildung an der HfMT München und der Universität Augsburg; Co-Autor von »Reclams Liedführer« (2008), sein Forschungsinteresse gilt dem Kunstlied des 19. – 21. Jahrhunderts.

Jan Philipp Sprick, geb. 1975, studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg, Berlin und an der Harvard University; Promotion 2010 an der Humboldt-Universität. Seit 2006 Lehrtätigkeiten an der UdK Berlin, der University of Chicago und der HfMT Rostock; dort seit 2013 Professor für Musiktheorie.

Balz Trümby, geb. 1946, studierte am Konservatorium in Basel Klavier, Musiktheorie und Komposition (Gerald Benet). Kompositionsstudien bei Luciano Berio in Rom, gleichzeitig Assistent Berios. Verschiedene Aufenthalte am IRCAM in Paris, Kunstpreis des Lions-Club Basel 1977. Von 1979 bis 2011 Professor für Musiktheorie und Komposition an der HfM in Basel, von 1982 bis 1987 außerdem stellvertretender Leiter dieses Instituts; internationale Tätigkeit als Komponist.

ABKÜRZUNGEN

Ausg.	Ausgabe	Jg.	Jahrgang
Abb.	Abbildung	Jh.	Jahrhundert
a. M.	am Main	Kap.	Kapitel
Anm.	Anmerkung	Kl.	Klarinette
Aufl.	Auflage	M.	Mensur, Messuren
B. c.	Basso continuo	Man.	Manual
bearb.	bearbeitet	Ms.	Manuskript
Bd., Bde.	Band, Bände	Mus.ms.	Musikmanuskript
Bibl.	Bibliothek	n. Chr.	nach Christus
Bibl.Cap.	Bibl. Capitulaire de Bénévent	Nr., Nrn.	Nummer, Nummern
Bkl.	Bassklarinette	o. A.	ohne Angabe
bzw.	beziehungsweise	Ob.	Oboe
Cap.	Capitolo	o. J.	ohne Jahr
C. f.	Cantus firmus	o. T.	ohne Titel
ders.	derselbe	op., opp.	Opus, Opera
d. h.	das heißt	orig.	original
Diss.	Dissertation	resp.	respektive
ebd.	ebenda	S.	Seite(n)
Ex.	Exempel	Sp.	Spalte(n)
f., ff.	folgende	Suppl.	Supplement
Fig.	Figur, figura	T.	Takt(e)
Fn.	Fußnote	Trp.	Trompete
Fs.	Faksimile	u. a.	und andere, unter anderen (anderem)
ggf.	gegebenenfalls	übers.	übersetzt
G. S.	Gesammelte Schriften	Übers.	Übersetzer
H.	Heft(e)	V.	Violine
HB.	Hörbeispiel(e)	Va.	Viola
Hr.	Horn	Vc.	Violoncello
Hrf.	Harfe	v. Chr.	vor Christus
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben	vgl.	vergleiche
i. B.	im Breisgau	Vol.	Volume
i. V.	in Vorbereitung	z. B.	zum Beispiel
		zit.	zitiert

SIGLEN

<i>AAS</i>	<i>Acta Apostolicae Sedis</i>
<i>AfMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AIM	American Institute for Musicology
<i>AM</i>	<i>Antiphonale Monasticum</i>
<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
ASIN	Amazon Standard Identification Number
BA	Bachelor of Arts
<i>BJb</i>	<i>Bach-Jahrbuch</i>
<i>BJbM</i>	<i>Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis</i>
<i>BMB</i>	<i>Bibliotheca Musica Bononiensis</i>
<i>BMS</i>	<i>Berliner Musik Studien</i>
BN	Bibliothèque nationale de France
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis
CD	Compact Disk
<i>CDG</i>	<i>Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften</i>
<i>CMM</i>	<i>Corpus Mensurabilis Musicae</i>
<i>CSM</i>	<i>Corpus scriptorum de musica</i>
<i>DMB</i>	<i>Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik</i>
<i>DMP</i>	<i>Diskussion Musikpädagogik</i>
dtv	Deutscher Taschenbuchverlag
DVfM	Deutscher Verlag für Musik
EAN	Europaen Article Number
EHfM	Evangelische Hochschule für Musik
EMI	Electric and Musical Industries Ltd
EK	Evangelische Kirche
FNM	Falcon Neue Medien

FU	Freie Universität Berlin
GA	Gesamtausgabe
GGA	<i>Gluck-Gesamtausgabe</i>
GMTH	Gesellschaft für Musiktheorie
GR	<i>Graduale Romanum</i>
GS	(Gerbet)- <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i>
GT	<i>Graduale Triplex</i>
GTTM	generative theory of tonal music
H	Helm-Katalog
HHA	<i>Hallische Händel-Ausgabe</i>
HdK	Hochschule der Künste
HfM	Hochschule für Musik
HfMDK	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
HfMT	Hochschule für Musik und Theater
HfK	Hochschule für Künste
HfKM	Hochschule für Kirchenmusik und Musikpädagogik
IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique
INT	Intercord
JAAAS	<i>Journal of the American Academy of Arts & Sciences</i>
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
JMTb	<i>Journal of Music Theory</i>
K	Kirkpatrick-Verzeichnis
KV	Köchel-Verzeichnis
L	Longo-Verzeichnis
LC	Label Code
MDW	Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Mf	<i>Die Musikforschung</i>

MFL	<i>Musikpädagogik – Forschung und Lehre</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
MiB	<i>Musikgeschichte in Bildern</i>
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
MLU	Martin-Luther-Universität
MMMAe	<i>Monumenta monodica medii aevi</i>
MPB	<i>Musikpädagogische Bibliothek</i>
MRI	Max-Reger-Institut
MSD	<i>Musicological Studies and Documents</i>
MuG	<i>Musik und Gesellschaft</i>
NMH	Norges Musikkhøgskole
nmz	<i>Neue Musik Zeitung</i>
NRT	neo-riemannian theory
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
PCST	pitch-class set theory
REP	Repertoire Records
SMRI	<i>Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts</i>
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis
TU	Technische Universität
UdK	Universität der Künste
Wq	Wotquenne-Verzeichnis
WoO	Werk ohne Opuszahl
ZfKM	<i>Zeitschrift für kritische Musikpädagogik</i>
ZfPG	<i>Psychologische Forschung – Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften</i>
ZGMTH	<i>Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie</i>

ABBILDUNGSNACHWEISE

S. 35 (Abb. 1), S. 38 (Abb. 4, 5), S. 39 (Abb. 6), S. 40 (Abb. 8) S. 41 (Abb.9)

Béla Bartók: *Mikrokosmos*

© Copyright 1940 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Definitive corrected edition © 1987 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Mit freundlicher Genehmigung durch Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin

S. 215 (Abb. 1)

María del Carmen Aguilar: *Análisis Auditivo de la Música*

© Copyright 1999 by María del Carmen Aguilar, Buenos Aires

Mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

S. 233 (Abb. 1):

Anton Webern: *Variationen für Klavier* op. 27

© Copyright 1937, 1965 by Universal Edition AG, Wien/UE 10881

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages.

S. 238 f. (Abb. 4), S. 244 f. (Abb. 9):

Anton Webern: *Symphonie für Kammerensemble* op. 21

© Copyright 1928, 1956 by Universal Edition AG, Wien/PH368

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages.

S. 314 (Abb. 1), S. 321 (Abb. 3, links), S. 323 (Abb. 5):

Arnold Schönberg: *Fünf Klavierstücke* op. 23

© Copyright 1923 by Edition Wilhelm Hansen, Hamburg

Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co.KG

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages.

PERSONENREGISTER

A

Abel-Struth, Sigrid 116
Adorno, Theodor W. 205, 231,
248
Affligemensis, Johannes 94, 100,
345
Aguilar, María del Carmen 210,
211, 214, 216
Alain, Jehan 361
Albert, Eugène d' 256
Aldridge, Alan 187, 198
Allegri, Gregorio 58f.
Alsmeier, Judit 325
Altner, Stefan 68
Altnickol, Johann Christoph 11
Ambrosius von Mailand 92
Amon, Reinhard 343, 358
Apfel, Ernst 134, 140
Aristoxenos¹ von Tarent 56,
344f., 349
Arlt, Wulf 163
Aumüller, Uli 306, 312

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 64,
171, 175, 222, 228ff., 302,
327, 330–342
Bach, Johann Sebastian 11, 34,
41–54, 90, 135, 223,

251–257, 262–266, 316,
361f.

Bahr, Reinhard 176
Bailey, Kathlyn 313, 325
Bannister, Henry Marriot 100
Bárdos, Lajos 267, 276
Bartók, Béla 34ff., 39, 41, 221,
267, 276, 282
Bassano, Giovanni 290
Bäßler, Hans 116
Baumgarten, Alexander Gottlieb
44, 54
Bayreuther, Rainer 32
Becker, Alexander 284
Beethoven, Ludwig van 64, 80,
225, 316, 322, 349, 351, 354,
360, 363
Bellermann, Heinrich 47, 54
Bellotti, Eduardo 165
Berardi, Angelo 131, 139
Berg, Adam 17, 19
Berg, Alban 231, 325
Berg, Darrell M 329, 342
Berlioz, Hector 182, 267
Bernhard, Christoph 128, 293,
302
Bertali, Antonio 299
Bingen, Hildegard von 361
Bittmann, Antonius 278, 284
Blask, Johanna 305
Blume, Clemens 100

¹ Ἀριστοτέλεος

Blume, Friedrich 100, 358
 Bode, Johann Joachim Christoph 328–333, 336, 342
 Boethius, Anicius Manlius Severinus 344, 358
 Boetticher, Wolfgang 18, 32, 355, 358
 Bontempi (Angelini), Giovanni Andrea 159, 161, 165
 Boquet, Pascale 302
 Borris, Siegfried 205, 208ff., 216
 Bossuyt, Ignace 20, 32
 Bowman, David 206, 216
 Bradter, Cornelius 204, 216
 Brahms, Johannes 41, 141–153, 316
 Brinkmann, Reinhold 268, 276
 Bruckner, Anton 225, 267, 312
 Bruhn, Siglind 276
 Brumel, Antoine 363
 Burmeister, Joachim 17, 30, 32
 Burney, Charles 327, 330, 332, 342
 Busch, Gudrun 342
 Busch, Hermann J. 276, 331
 Busoni, Ferruccio 252, 257f., 262, 266
 Busoni, Ferruccio 282
 Butler, Gregory G. 120, 140

C

Cadenbach, Rainer 260, 266, 278, 284
 Cahn, Peter 344ff., 352, 358
 Carell, Rudi 197
 Castein, Hanne 359

Catullus, Gaius Valerius 92
 Chaplin, Charlie 219
 Cherubini, Luigi 47, 54, 60, 68
 Chomsky, Noam 204
 Chopin, Frédéric 61
 Christensen, Jesper Boje 68, 302
 Claudius, Matthias 327f.
 Cohen, Vered 95, 100
 Cohn, Richard 267, 270, 276, 281ff.
 Cook, Nicholas 204
 Corrette, Michel 133, 139
 Cramer, Johann Andreas 331
 Czerny, Carl 252, 351, 358

D

Dahlhaus, Carl 45, 54, 68, 113, 116, 131, 140, 219, 221, 280, 284f., 350, 358, 362
 Dalla Casa, Girolamo 290
 Damasio, Antonio 158, 165
 Damasio, Hanna 158, 165
 Danckerts, Ghiselin 345, 358
 Daniel, Thomas 20, 28, 32, 44, 54, 61, 64, 68, 162
 Danuser, Hermann 285
 Debussy, Claude 41
 Dehn, Siegfried Wilhelm 252, 266
 Deppert, Heinrich 131, 140
 Dewey, John 72
 Didymos Chalkenteros² 56
 Diederer, Veronica 362
 Diendorf, Evelyne 305
 Diergarten, Felix 167

² Δίδυμος χαλκέντερος

Diergarten, Michael 230
 Döhl, Friedhelm 231, 248
 Dopheide, Bernhard 216
 Dorn, Heinrich 177
 Dressler, Gallus 131, 139
 Dreves, Guido Maria 95, 100
 Drews, Jürgen 197
 Dufay, Guillaume 27, 92
 Durante, Francesco 139
 Dylan, Bob 191, 198

E

Ebeling, Christoph Daniel 330
 Eberwein, Anke 104, 116
 Eccard, Johannes 17
 Edler, Arnfried 177, 183
 Eggebrecht, Hans Heinrich 204,
 216
 Ehrenforth, Karl Heinrich 106,
 109, 116
 Eimert, Herbert 231, 248
 Eisler, Hanns 362
 Erdmann, Eduard 282
 Erhard, Eugenie 11
 Erhardt, Martin 302
 Erig, Richard 291, 302
 Euler, Leonhard 280

F

Falconiero, Andrea 300
 Fanselau, Clemens 135, 140
 Färber, Sylvia 208f., 216
 Favre, Max 351, 358
 Fechner, Manfred 11, 13
 Federhofer, Hellmut 221, 230
 Feld, Ulrike 11, 13

Fellerer, Karl Gustav 100
 Fenaroli, Fedele 124, 139
 Ferand, Ernst 302
 Fétis, François-Joseph 47, 54
 Finscher, Ludwig 32, 358
 Fischer, Wilhelm 144, 153
 Fladt, Ellinore 153
 Fladt, Hartmut 83, 141, 153,
 208ff., 230
 Forkel, Johann Nikolaus 338, 340
 Forte, Allen 313, 315, 320, 325
 Franck, César 267
 Friedlein, Gottfried 358
 Froebe, Folker 12, 119, 123, 140
 Fux, Johann Joseph 11, 89, 100,
 128, 162

G

Gabrieli, Giovanni 17, 196
 Gafari Laudensis, Franchini 94,
 100
 Ganassi dal Fontego, Silvestro
 290
 Ganter, Claus 321, 325
 Gardano, Antonio 19
 Gárdonyi, Zoltán 267, 276
 Gárdonyi, Zsolt 31f.
 Geissler, Theo 103
 Geller, Doris 350, 358
 Gerbert, Martin 92, 94, 100
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm
 von 327, 331
 Glarean, Heinrich 20, 91, 94,
 96, 100
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig
 327f., 331

Gloetzner, Anton 257
 Glöckner, Andreas 11, 13
 Gluck, Christoph Willibald
 352f., 354, 358
 Goethe, Johann Wolfgang von
 34, 210, 223, 231, 248, 328f.,
 342
 Grabner, Hermann 10f. 272,
 276, 278, 285, 343, 358
 Graun, Carl Heinrich 11
 Grönemeyer, Herbert 191, 198
 Gruhn, Wilfried 104f., 114, 116,
 204, 216
 Guido von Arezzo 94, 98
 Guillard, Georges 207
 Gülke, Dorothea 360
 Gülke, Peter 360
 Guthrie, Arlo 197
 Gutmann, Veronica 302

H

Haas, Bernhard 268, 270, 276,
 283, 285
 Haas, Bruno 70, 72, 77ff., 81, 83
 Haberl, Franz Xaver 18, 19, 32
 Hahn, Christiane 201, 216
 Haimo, Ethan 313, 325
 Hamburger, Klara 276
 Hamp, Vinzenz 100
 Händel, Georg Friedrich
 167–176, 252
 Handschin, Jaques S. 347, 358
 Harrison, Daniel 279, 285
 Haslinger, Tobias 254, 256
 Hasse, Karl 283, 285
 Hauptmann, Moritz 356, 359

Häusler, Josef 182f.
 Haydn, Joseph 196, 199, 222
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 70, 78, 83, 226
 Heine, Heinrich 359
 Heinemann, Michael 251ff., 256,
 266
 Heiwolt, Klaus 12
 Helferich, Christoph 44, 54
 Helmholtz, Hermann von 11
 Helms, Siegmund 216
 Henry Marriot Bannister 100
 Heraklit von Ephesos³ 242
 Herder, Johann Gottfried 328
 Hindemith, Paul 41, 282
 Hinrichsen, Hans-Joachim 266,
 350, 359
 Hirsch, Emanuel 83
 Hirschmann 138
 Hirschmann, Wolfgang 140
 Hoffmann-Axthelm, Dagmar
 355, 359
 Hoffmann, E. T. A. 346, 359
 Hohlfeld, Christoph 174, 176
 Holliger, Heinz 268
 Holtmeier, Ludwig 10, 167, 230,
 315f., 322, 325
 Homer⁴ 92
 Hothby, Johannes 122, 139
 Hubmann, Franz D. 86, 100
 Hufner, Martin 103, 116
 Humboldt, Alexander von 113
 Humplik, Josef 231, 248
 Hyer, Brian 281, 285

³ Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος

⁴ Ὅμηρος

I

Isaac, Heinrich 235

J

Jackendoff, Ray 204, 210, 216f.

Jacobi, Erwin R. 68

Jeppesen, Knud 162f.

Jeßulat, Ariane 153

Jollet, Jean-Clément 207, 216

Jone, Hildegard 231, 248

K

Kabisch, Thomas 251f., 266

Kaiser, Hermann Josef 70ff., 74,
76, 83, 107ff., 116

Kaiser, Ulrich 41, 204f., 208ff.,
216

Kaisik, Hanne 306

Karg-Elert, Sigfrid 10

Karst, Karl 202, 216

Keller, Hermann 268f., 276

Keller, Wilhelm 347, 356, 359

Kelterborn, Rudolf 231, 248,
362

Kidmann, Nicole 197

Kierkegaard, Søren 73, 83

Kiesewetter, Rafael Georg 60, 68

Kilpatrick, William Heard 72

Kincade, John 194, 199

Kircher, Athanasius 124

Kirkpatrick, Ralph 61, 68

Kirnberger, Johann Philipp 43,
47, 54, 128, 135, 139, 347,
359

Klemm, Eberhardt 360

Klopstock, Friedrich Gottlieb
327f., 331

Kobell, Ferdinand 34

Koch, Christoph 222, 230

Koch, Heinrich Christoph 120,
347, 359

Koenig, Thomas 183

Kolneder, Walter 203, 216

Kopiez, Reinhard 361

Krebs, Harald 180, 183

Kruse, Joseph A. 359

Kubicek, Ralf 13

Kühn, Clemens 203, 216, 363

Kühner, Hans 90, 100

Kunau, Johann 11

Kunze, Stefan 329, 342

Kürzinger, Josef 100

L

Labrousse, Marguerite 207

Lachenmann, Helmut 114f.

Lagaly, Klaus 313, 325

La Mara alias Lipsius, Marie 266

Lamond, Frédéric 257, 266

La Motte, Diether de 10, 68

La Motte-Haber, Helga de 140,
325

Lasso, Orlando di 17–30, 92

Lechner, Leonhard 17, 20

Ledbetter, David 176

Leibniz, Gottfried Wilhelm 44

Leichtentritt, Hugo 282

Leisinger, Ulrich 13

Lendvai, Ernő 221, 267f., 276

Leonhardt, Gustav 289, 302

Léonin 99
 Lerdahl, Fred 204, 210, 216f.
 Le Roy, Adrian 20
 Lessing, Gotthold Ephraim 327,
 329
 Leßmann, Otto 281
 Leuchtmann, Horst 18f., 30, 32
 Lewin, David 267, 276, 280, 285
 Lichtenfeld, Monika 312
 Ligeti, György 13, 41, 225, 230,
 248, 303–307, 311f.
 Lindley, Mark 350, 359
 Lindner, Adalbert 277
 Lindner, Gerhard 202, 217
 Liszt, Franz 251 – 257, 261f.,
 264–267, 276
 Litzmann, Berthold 153
 Lorenzen, Johannes 252, 257f.,
 262, 266
 Lusitano, Vincenzo 123, 139, 346
 Lütschg, Waldemar 266

M

Mackamul, Roland 201, 202, 217
 Maegaard, Jan 315, 323, 325
 Mahler, Gustav 282, 363
 Mahlert, Ulrich 358
 Mahrenholz, Christhard 101
 Mann, Alfred 176
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 54,
 126, 128, 139, 346, 359
 Martin, George 189
 Marx, Adolf Bernhard 229, 252
 Marx, Hans Joachim 342
 Mattheson, Johann 63, 68, 222,
 230
 Matz, Irene 205, 217
 Mauser, Siegfried 284f.
 Maute, Matthias 302
 Mazzocchi, Virgilio 159
 McCartney, Paul 187
 Meier, Bernhard 20, 32, 94, 100
 Menke, Johannes 167
 Merula, Tarquinio 300
 Messiaen, Olivier 269
 Metzger, Heinz-Klaus 54, 247f
 Meyer, Leonard 204, 210, 217
 Mey, Reinhard 192, 195, 199
 Michelsberg, Frutolf von 331,
 345
 Michelsen, Peter 330, 332, 342
 Mizler, Lorenz Christoph 361
 Moldenhauer, Hans 236, 248
 Moldenhauer, Rosaleen 248
 Möller, Martin 279, 285
 Möllers, Christian 122, 134, 138
 Monachus, Guilielmus 163, 165
 Monteverdi, Claudio 128, 297ff.
 Mooney, Michael Kevin 281, 285
 Moraitis, Andreas 60, 68
 Moßburger, Hubert 217, 356, 359
 Mozart, Leopold 350, 359
 Mozart, Wolfgang Amadeus 90,
 205, 222
 Muffat, Georg 11, 124, 125, 139
 Muller, Dominique 163
 Müller, Georg 330
 Müller, Johann Samuel 331
 Muris, Johannes de 345

N

Nauhaus, Gerd 355, 359
 Nenning, Johannes 161, 165
 Neubauer, John 342
 Neuweg, Georg Hans 157, 165
 Neuwirth, Markus 211
 Niedt, Friedrich Erhardt 135, 139
 Nordhoff, Hubert 31f.

O

Oettingen, Arthur von 280
 Oistrach, David⁵ 350
 Olympos⁶ 345
 Orgass, Stefan 116
 Ortiz, Diego 289ff., 302
 Osten, Elisabeth von der 9f.
 Ottenberg, Hans-Günter 327,
 330f., 334, 342

P

Padua, Marchetus von 94
 Paetzold, Heinz 54
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da
 30, 41, 62, 91f., 101, 161, 176
 Paul, Jean 329
 Paul VI. 86, 100
 Peitgen, Heinz-Otto 304, 312
 Penna, Lorenzo 133, 139
 Perle, George 313, 325
 Pérotin 87, 99
 Pfrogner, Hermann 346, 359
 Phalèse, Pierre 19

Platon⁷ 203, 247
 Polanyi, Michael 157, 164f., 204,
 217
 Polnauer, Josef 231, 248
 Polth, Michael 83, 230, 267, 276
 Poos, Heinrich 43f., 54, 338, 342
 Popp, Susanne 257, 266, 278, 285
 Pousseur, Henri 355, 359
 Praetorius, Michael 171, 176
 Preuß, Volkhardt 137, 140
 Printz, Wolfgang Caspar 131,
 139, 347, 359
 Prokofjew, Sergei Sergejewitsch⁸
 41
 Purcell, Henry 292ff., 296

Q

Quantz, Johann Joachim 131,
 139, 289, 299, 302
 Quintilianus, Aristeides 343

R

Raff, Joachim 253f.
 Ramann, Lina 252, 266
 Rameau, Jean-Philippe 61ff., 68,
 137, 351f., 359
 Ramler, Carl Wilhelm 327
 Ratz, Erwin 229, 316, 325
 Rauhe, Hermann 187ff., 198
 Rebours, Gérard 302
 Redepenning, Dorothea 254,
 266
 Redmann, Bernd 203, 217

⁵ Ойстрах, Давид Фёдорович

⁶ Όλυμπος

⁷ Πλάτων

⁸ Прокофьев, Сергей Сергеевич

Reger, Max 251, 255–285
 Reichardt, Johann Friedrich 329,
 334
 Reichenau, Berno von 94, 345
 Reich, Kersten 111, 116
 Reidemeister, Peter 164, 302
 Reiser, Rio 194, 199
 Rellstab, Ludwig 177
 Réomé, Aurelien de 92, 94, 100
 Rheinberger, Joseph Gabriel 90
 Richter, Christoph 107, 109,
 116, 202, 205
 Richter, Ernst Friedrich 277
 Richter, Peter H. 304, 312
 Riehn, Rainer 54, 247f.
 Riemann, Hugo 68, 108, 221,
 258f., 266, 277–285, 347, 359
 Riepel, Joseph 128, 149, 153,
 168, 172, 176
 Riethmüller, Albrecht 345, 359
 Rimski-Korsakow, Nikolai
 Andrejewitsch⁹ 269
 Roesner, Edward Hugo 101
 Rognoni, Francesco 290
 Rohringer, Stefan 112, 116, 155
 Röhring, Klaus 276
 Rom, Uri 88
 Rosen, Charles 347, 360
 Rösing, Helmu 217
 Ross, Peter 202, 217
 Rotgeb, John 54
 Rousseau, Jean-Jacques 346f.,
 352ff., 360

Rüdiger, Wolfgang 103, 105,
 107, 116
 Rufer, Josef 323, 325

S

Sachs, Klaus-Jürgen 44, 54
 Sadie, Stanlay 100
 Salinas, Francisco 343, 360
 Salzer, Felix 44, 54, 136, 140
 Samuel, Harold 252
 Sancta María, Fray Thomás de
 37, 41, 161, 164f.
 Sandberger, Adolf 32
 Saposhnikow, Sergei 349f., 360
 Scarlatti, Domenico 61
 Schaarwächter, Jürgen 276, 285
 Schachter, Carl 44, 54, 136, 140
 Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich
 112, 116
 Scheibe, Johann Adolph 128
 Scheideler, Ulrich 313, 325
 Scheidt, Samuel 89f., 101
 Schemelli, George Christian 176
 Schenk, Paul 10
 Schenker, Heinrich 60f., 68, 70,
 83, 221, 267, 270, 313
 Scherchen, Hermann 282
 Schindler, Anton 354, 360
 Schmalzriedt, Siegfried 276, 285
 Schmid, Bernhold 18f., 32
 Schmidt-Brunner, Wolfgang 217
 Schmücker, Marie-Therese 208,
 217
 Schneider, Reinhard 216
 Schönberg, Arnold 9, 10, 60, 61,

⁹ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, НИКОЛАЙ
 АНДРЕЕВИЧ

- 68, 208, 228, 232, 235, 243,
247f., 267, 282, 308, 313,
315ff., 321, 323ff.
- Schonberg, Harold C. 252, 266
- Schopenhauer, Arthur 203, 204,
217
- Schroeder, Hermann 90
- Schubert, Franz 225, 276, 285,
356, 360
- Schuijjer, Michiel 313, 325, 363
- Schüler, Wilhelm 355
- Schulz, Johann Abraham Peter
230
- Schumann, Clara 148, 153
- Schumann, Robert 11, 13, 177,
181, 182, 207, 354–359, 364
- Schummel, Johann Gottlieb 329
- Schürmann, Georg Caspar 11
- Schütz, Heinrich 150, 204
- Schwab-Felisch, Oliver 83, 140,
325
- Schweitzer, Anton 331
- Seay, Albert 68, 165
- Seel, Martin 112, 116
- Seidel, Elmar 350, 357, 360
- Shakespeare, William 327
- Sheridan, Lee 191
- Sichardt, Martina 316, 325
- Sievers, Gerd 279, 285
- Siloti, Alexander 266
- Simon, Albert 267–270, 274,
276, 283, 362
- Sinatra, Frank 197
- Sinatra, Nancy 197
- Skalkottas, Nikos 325
- Slonimski, Nikolai Leonido-
witsch¹⁰ 324, 325
- Smits van Waesberghe, Joseph
94, 100
- Sokrates¹¹ 327
- Sorge, Georg Andreas 346
- Spiess, Meinrad 130, 139
- Spitta, Philipp 45, 54
- Spitzer, Manfred 202, 205, 212,
217
- Sprick, Jan Philipp 267
- Stabenow, Karl 217
- Stäblein, Bruno 92, 101
- Stein, Erwin 232, 248
- Stenzel, Meinrad 100
- Stephani, Hermann 347, 360
- Sterne, Laurence 7, 327–341
- Steuermann, Eduard 247
- Stiller, Barbara 103, 116
- Stockhausen, Karlheinz 196
- Stoffer, Thomas 204, 217
- Stölzel, Gottfried Heinrich 11
- Stradal, August 264ff.
- Stradal, Hildegard 266
- Straube, Karl 270, 276
- Strauss, Richard 257
- Strawinski, Igor¹² 41, 221
- Sturm, Christoph Christian 331
- Sulzer, Johann Georg 230, 346,
360
- Sweelinck, Jan Pieterszoon 128
- Szabolcsi, Bence 276

¹⁰ СЛОНИМСКИЙ, НИКОЛАЙ ЛЕОНИДОВИЧ

¹¹ Σωκράτης

¹² СТРАВНСКИЙ, ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ

T

Taruskin, Richard 221
 Tausig, Karl 252, 256
 Temperly, David 211, 217
 Terry, Paul 206, 216
 Theile, Johann 128
 Thomas, Ernst 230
 Thoresen, Lasse 217
 Thümmel, August Moritz von
 329
 Tinctoris, Johannes 56, 60, 68
 Tomeoni, Pellegrino 139
 Tröndle, Martin 103, 105
 Türk, Daniel Gottlob 139

U

Ullrich, Martin 153
 Unger, Hans-Heinrich 121, 140

V

Venus, Dankmar 217
 Vicentino, Nicola 345f.
 Vikárius, Lászlo 253f., 264, 266
 Vitruvius 344, 360
 Vlad, Roman 221
 Vogt, Jürgen 83
 Vogt, Mauritius 119ff., 140
 Vojtěch, Ivan 243, 247f.
 Voogd, Peter Jan de 329, 342
 Voříšek, Jan Hugo 356
 Voß, Reinhard 116

W

Wagner, Peter 87ff., 100
 Wagner, Richard 267, 284, 362

Walter, Johann Gottfried 171, 176
 Webern, Anton 231–237, 240,
 243, 246ff., 276, 285, 325
 Weber, Rudolf 216
 Wehinger, Rainer 210, 217
 Werckmeister, Andreas 123f.,
 126, 128ff.
 Werner, Eric 88ff., 97, 100
 Wertheimer, Max 204, 217
 Wiedeberg, Johann Michael 124,
 134, 136, 140
 Wieland, Christoph Martin
 329f., 342
 Wihan, Josef 342
 Wille, Günther 92, 100
 Willems, Edgar 217
 Williams, Robbie 197
 Willmann, Roland 304, 307, 312
 Windisch, Fritz Fridolin 283, 285
 Wittgenstein, Ludwig 72, 76, 83
 Wolf, Ernst Wilhelm 331
 Wolpe, Stefan 282
 Wollny, Peter 11, 13
 Wunderlich, Heinz 268ff., 276
 Wünsch, Christoph 268f., 276
 Würz, Richard 276

Z

Zacconi, Ludovico 123, 140
 Zamminer, Frieder 348f., 360
 Zarlino, Gioseffo 47, 60, 68, 94,
 95, 100, 126, 162
 Zender, Hans 203, 217
 Ziegler, Konrat 92, 100
 Zwicker, Eberhard 201f., 217