

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer

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

2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, München 2002
<https://doi.org/10.31751/p.v.7>

Herausgeber:
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, D-28209 Bremen, f.edler@hfk-bremen.de
Univ.-Prof. Dr. Markus Neuwirth, Weststraße 13a, D-52222 Stolberg, markusneuwirth@web.de
Univ.-Prof. Dr. Immanuel Ott, Jakob-Welder-Weg 28, 55128 Mainz, immott@uni-mainz.de

Verantwortlicher Herausgeber dieses Bandes:
Prof. Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, D-81675 München, stefanrohringer@web.de

PDF-Satz: Dieter Kleinrath

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

ISSN (Online) 2701-9500
ISBN 978-3-9822858-5-6

© 2022 the authors

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.

Inhalt

Blick zurück in die Zukunft	7
I. Plenum	
<i>Charles Burkhart</i>	
Die Modulation bei Heinrich Schenker in Theorie und Praxis	19
II. Generalbass und Modulation	
<i>Hubert Moßburger</i>	
Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinrich bis Schönberg	47
<i>Thomas Synofzik</i>	
Ausweichung und Modulation in Generalbassschulen um 1700	71
<i>Markus Jans</i>	
Basstöne und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Kontext Zur Logik der Klangfortschreitung und zur Modulation im Generalbass	87
<i>Oliver Wiener</i>	
Generalbass als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels <i>Anfangsgründen</i>	97
<i>Robert Jamieson Crow</i>	
Das Tauziehen der Logiken Gedanken über eine ›unbefriedigende‹ Modulation	119
<i>Christoph Neidhöfer</i>	
Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen	133

III. Musiktheoretische Genderstudien

Achim Diehr

Zwischen Frau Musica und Modallehre

Geschlechtsspezifisches in der Musiktheorie des Mittelalters 151

Stefan Eckert

»... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«

Gender-Metaphern in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur*

musicalischen Setzkunst 169

Ariane Jeßulat

Musikalischer Salonstil

Vernetzung von Poesie, Salonkultur und Kompositionsstil als Aspekt

weiblicher Kultur 183

IV. Gehörbildung und Höranalyse

Violaine de Larminat

Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des

20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse 203

Irene E. Matz

Musik des 20. Jahrhunderts in der Hörerziehung – drei methodische Ansätze ... 223

John Dack

Vom Modellcharakter der Höranalyse elektroakustischer Musik

im Unterrichtsfach Gehörbildung 233

V. Musiktheorie und ihre Vermittlung

Olivier Trachier

Polyphonie XVe–XVIIe siècle

Ein neuartiger Unterricht am Pariser Musikkonservatorium 245

<i>Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck</i>	
Am Beispiel von Robert Schumanns <i>Erinnerung</i>	
Zum Problem der Dichotomie von Gegenstands- und Subjektorientierung aus musikpädagogischer Sicht	257
<i>Christoph Wunsch</i>	
›Erinnerung an Robert Schumann‹	
Anregungen zur Anfertigung von Stilkopien zu <i>Erinnerung</i> aus dem <i>Album für die Jugend</i> op. 68, <i>Zweite Abteilung: Für Erwachsene</i> (1848)	289
<i>Martin Grabow</i>	
Ein unvollendeter Sinfoniesatz Mendelssohns	
Wie eine Vervollständigung zum Medium der Vermittlung von Musiktheorie werden kann	299
<i>Bernd Redmann</i>	
Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste	315
VI. Freie Beiträge	
<i>Johannes Menke</i>	
Domenico Scarlatti – eine Flaschenpost	333
<i>Markus Roth</i>	
Ein »allerliebster Schusterfleck«?	
Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen	343
<i>Peter Sabbagh</i>	
Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin	361
<i>Bert Mooiman</i>	
Olivier Messiaen und die französische Harmonik	
Eine Studie zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule und dem Frühwerk Olivier Messiaens	375
<i>Sebastian Sprenger</i>	
Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals	417

Inhalt

Peter Niedermüller

Opernhafte Momente in Konzeptalben von The Who und Marillion
Ein Beitrag zur semiotischen Analyse von Popmusik 437

Mariateresa Storino

Musikalischer Stil in Musikwissenschaft und kognitiver Psychologie 451

Thomas Noll

Es/D# entscheidet der Kontext?
Impulse zu einem meta-physikalischen Verständnis musikalischer
Geistestätigkeit 465

Blick zurück in die Zukunft

Dass die Proceedings des Münchner Jahreskongresses 2002 erst zwanzig Jahre nach dem Zeitpunkt der zugehörigen Veranstaltung veröffentlicht werden, fordert zunächst eine Entschuldigung gegenüber allen beteiligten Autorinnen und Autoren, die derart lange auf die Publikation ihrer Beiträge haben warten müssen. Der Herausgeber, auch wenn fehlende personelle und finanzielle Unterstützung ihm die Umsetzung des Vorhabens trotz mehrerer Anläufe zeitweilig geradezu aussichtslos erschienen ließen, weiß um seine persönliche Verantwortung. Gleichwohl hofft er, Erleichterung und Freude darüber, dass die Sache nun doch noch ein gutes Ende genommen hat, überwögen nicht nur bei ihm, sondern auch bei den Autorinnen und Autoren.

Zum Vereinszweck der *GMTH* gehört satzungsgemäß, dass »die auf den Kongressen vorgestellten Forschungsergebnisse der Öffentlichkeit in schriftlicher Form zeitnah zugänglich gemacht werden«. Gerade aber, weil gegen das Gebot der zeitlichen Nähe so vehement verstoßen wurde, seien an dieser Stelle die inhaltlichen Punkte stark gemacht, die auch eine verspätete Veröffentlichung motivieren und rechtfertigen.

Zunächst handelt es sich um die Dokumentation eines bedeutsamen Moments der Historie des Fachs Musiktheorie in Deutschland, Österreich und der Schweiz kurz nach Gründung der damals noch mit dem Zusatz ›deutsch‹ versehenen¹ *Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahre 2000 in Berlin. Am Ende des Gründungskongresses der *GMTH* 2001 in Dresden war zwar beabsichtigt, aber keineswegs sicher, dass im darauffolgenden Jahr ein weiterer Kongress in München (oder anderswo) stattfinden würde (bekanntlich folgte auf den *Ersten internationalen Kongress für Musiktheorie* in Stuttgart 1971 niemals ein zweiter). Heutzutage, wo die Planung der Jahreskongresse der *GMTH* auf mehrere Jahre hinaus verlässlich projiziert ist, mag dies überraschen: Aller Aufbruchsstimmung zum Trotz war die *GMTH* seinerzeit zu jung, um innerhalb des Fachs Musiktheorie bereits weiträumig verwurzelt zu sein. Ihr Anliegen war das einer überschaubaren Gruppe von Idealisten, die an ihren Heimat-Hochschulen und -Universitäten, nicht selten

1 Erst durch Beschluss auf der Mitgliederversammlung des 4. Jahreskongresses in Köln 2004 wurde der ›nationale‹ Zusatz mit Blick auf die sich wandelnde Mitgliederstruktur und die Austragungsorte der Jahreskongresse in der Schweiz (erstmal 2003) und Österreich (erstmal 2008) getilgt.

als Minderheit innerhalb ihres Kollegiums, auf der Suche nach einer geeigneten Infrastruktur und finanziellen Unterstützern waren. Erst, dass mit dem 2. Jahreskongress der *GMTH* in München 2002 eine weitere Veranstaltung dieser Größenordnung gestemmt wurde, bewies, dass dem Projekt eine Zukunft beschieden sein würde. Dieser historische Moment ist aller Dokumentation wert.

Die *GMTH* wurde als vorläufig letzte einer Reihe europäischer Gesellschaften für Musiktheorie gegründet. Der nunmehr verstärkte Austausch auf europäischer Ebene und ebenso der enge Kontakt mit der nordamerikanischen *Society of Music Theory* (*SMT*) setzten eine Dynamik in Gang, die nicht nur darauf gerichtet war, sich der bekannten Gegenstände der Musiktheorie neu zu vergewissern, sondern dem Fach auch bislang unbeachtete Gegenstände zuzuführen. Binnendifferenzierung und Öffnung waren die hervorstechenden Charakteristika jener Zeit. Nach Dresden und München verfolgte der 3. Jahreskongress der *GMTH* in Basel 2003 diese Strategie erstmals explizit unter dem Motto »Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik«. Ähnlich gelagert war die Ausrichtung des 4. Jahreskongresses 2004 in Köln, die durch die im Motto formulierte Frage zum Ausdruck kam: »»Was fehlt?« – Desiderate und Defizite musiktheoretischer Lehre und Forschung«. Mehrere der nachfolgenden Jahreskongresse setzten diese Tendenz fort: In Hamburg 2005 hieß es »Musiktheorie im Kontext«, in Freiburg 2007 »Interpretation« und in Graz 2008 »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«. Die Frage, ob die neuartige inhaltliche und methodische Multivalenz der Musiktheorie eine wie auch immer geartete Selbstfindung als Fachdisziplin erst ermögliche oder auf Dauer gar vereitle, darf bis heute als ungeklärt gelten. Regelmäßig auf den Jahreskongressen stattfindende Diskussionsrunden zu Programmatik und Zukunft der Musiktheorie zeugen davon bis in die Gegenwart.

Diese Gemengelage scheint mit den ersten Kongressprogrammen bereits vorweggenommen. So waren in München mit Charles Burkhart und Thomas Christensen gleich zwei gewichtige Vertreter der nordamerikanischen Musiktheorie präsent, deren Beiträge sich wie ein ›Foreshadowing‹ zweier unterschiedlicher Ausrichtungen der deutschsprachigen Musiktheorie in den nachfolgenden Jahren ausnehmen. Während mit Charles Burkhart einer der prominentesten Vertreter der Schenkerian Analysis seiner Generation, wohl erstmalig nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Land deutscher Sprache, einen als Einführung in die Schenker'sche Analyse konzipierten Vortrag vor einem größeren musiktheoretischen Fachpublikum hielt, formulierte Thomas Christensen auf Grundlage weitreichender Quellenstudien den Gedanken, dass historische Generalbasslehren keineswegs allein die Funktion praktischer Spielanweisungen gehabt hätten, sondern

gerade dort, wo sie sich als Kompositionslehren verstünden, zugleich auch als eine Geschichte der Tonalitätstheorien gelesen werden müssten.² Erst vor dem Hintergrund des für beide Ansätze zentralen Themas ›Tonalität‹ wird der Impetus verständlich, mit dem Schemata und Partimenti (als historisch orientierte ›Neuerfindung‹ des Generalbasses) sich wenig später anschickten, an die Stelle der sogenannten systematischen Ansätze, darunter eben auch desjenigen Schenckers, treten zu wollen.

Auch mit der Sektion »Musiktheoretische Gender-Studien« zeigte sich der Münchner Kongress auf der Höhe der Zeit: Einer der ersten Studiengänge für Gender Studies war Ende der 1990er Jahre an der *Humboldt-Universität* zu Berlin eingerichtet worden. Die Sektion »Musiktheorie und ihre Vermittlung«, die das Fach in seiner besonderen Funktion als Lehrfach an Hochschulen und Universitäten thematisierte, wurde vier Jahre später, im Jahr 2006, zum Motto des 6. Jahreskongresses der *GMTH* in Weimar.

Ohne Übertreibung kann behauptet werden, dass in jenen Anfangsjahren, in welche der Münchner Kongress fiel, sich eine kleine Revolution innerhalb der hiesigen Musiktheorie ereignete, die mit Schlagwörtern wie ›internationaler Austausch‹, ›Wiedergewinnung der Schriftkultur‹, ›Institutionalisierung‹ treffend, wenn auch nicht vollständig beschrieben ist. Die Bemühungen gingen dahin, Musiktheorie als eigenständiges, nicht nur künstlerisches oder pädagogisches, sondern auch wissenschaftliches Fach zu etablieren. Nicht zuletzt galt es, die eigene »Unsichtbarkeit« – so hatte es Michiel Schuijer auf den Punkt gebracht – zu überwinden. Wie für revolutionäre Zeiten typisch, öffneten sich den Akteuren neue und teils ungeahnte Möglichkeitsräume, in denen – wenn auch bisweilen nur vorübergehend – inhaltlich und persönlich zusammenfand, was zuvor getrennt war.

Die Rede vom »Blick zurück in die Zukunft« mag auch abseits ihrer Assoziation mit Hollywood-Blockbustern etwas abgegriffen erscheinen, seitdem sie in Literatur und Journalistik verschiedentlich titelgebend geworden ist. Sie nimmt sich in dem hier dargelegten Zusammenhang gleichwohl als besonders treffend aus. Tatsächlich ermöglicht der vorliegende Band einen Blick zurück in jene Zukunft, die sich damals auftat – eine Zukunft freilich, die, das will der Herausgeber nicht verhehlen, ihm heute, zwanzig Jahre später in mancher Hinsicht offener erscheint als die Gegenwart. Erstaunlich schnell, noch in den 2000er Jahren, be-

2 Der Beitrag von Thomas Christensen ist in diesen Band auf dessen ausdrücklichen Wunsch nicht mit aufgenommen worden.

gannen sich innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie einzelne Strömungen, hinsichtlich ihrer Lehrpraxis als neue ›Schulen‹ mit einer inhaltlich spezifischen Fokussierung örtlich und personell zu verfestigen oder neu zu etablieren – bemerkenswerterweise, ohne dass sich dies in den überwiegend auf ›Entgrenzung‹ zielenden Mottos der einzelnen Jahreskongresse jemals explizit widerspiegelt hätte. Auch die institutionellen Rahmenbedingungen des Faches erscheinen vielerorts unverändert prekär.

Die *GMTH Proceedings München 2002* sind aber nicht nur von geschichtlichem Interesse. Die Autorinnen und Autoren sowie der Herausgeber sind der Überzeugung, dass die hier versammelten Texte einen Beitrag zum aktuellen musiktheoretischen Diskurs leisten können. Ihre überwiegende Anzahl erscheint dabei in der ursprünglichen Form, bisweilen ergänzt um weitere Anmerkungen und Literaturhinweise. Die restlichen Texte wurden grundlegend überarbeitet, mit einer zusätzlichen Einleitung oder einem Prae- oder Postskriptum versehen – ein Format das sich als besonders spannend erwiesen hat, erlaubt es den Autorinnen und Autoren doch, die ursprüngliche Textfassung im Hinblick auf eine zwischenzeitlich veränderte Sichtweise zu kontextualisieren. Freilich umfasst der vorliegende Band nicht alle seinerzeit in München gehaltenen Beiträge. Einzelne Autorinnen und Autoren hatten bereits eine andere Publikationsmöglichkeit ergriffen oder waren der Ansicht, ihr Beitrag habe in Anbetracht der verstrichenen Zeit an Relevanz verloren (Letzteres gilt auch für die beiden Beiträge des Herausgebers). Nicht verschwiegen sei schließlich, dass einzelne Vortragende ihre Vorträge trotz mehrfacher Nachfrage durch den Herausgeber niemals zur Verfügung gestellt haben.

*
**

Nachdem der Gründungskongress der *GMTH* das Verhältnis von »Historie und Systematik« beleuchtet hatte, thematisierte der Folgekongress in München mit »Begriff und Praxis« den zweiten der prägenden Antagonismen, die die jüngere Geschichte der Fachdisziplin Musiktheorie nachdrücklich bestimmen. Das Motto des Münchner Kongresses erwuchs unmittelbar aus der um dieselbe Zeit unter gleichem Namen ins Leben gerufenen musiktheoretischen Lehrerfortbildung an der *Hochschule für Musik und Theater München*, aus der später das *Musikpädagogische Institut für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung (MILU)* hervorging.

Die zwischenzeitlich eingetretene Fortentwicklung historischer, wie systematischer Ansätze in der Musiktheorie und deren Verknüpfung hat zu einer überbor-

denden Fülle des zur Verfügung stehenden Arsenal musktheoretischer Begrifflichkeiten geführt. Angesichts dieser Situation stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von ›Begriff‹ und ›Praxis‹ dringlicher denn je. Daher nimmt sich der Herausgeber die Freiheit, noch ein paar Überlegungen zum Motto des Münchner Kongresses anzuschließen:

Zunächst scheint es nicht sonderlich diskussionswürdig zu sein, dass sich in diversen musiktheoretischen Praxen unterschiedlicher Begriffe bedient wird. Zumeist geschieht dies in klassifikatorischer und/oder deiktischer Absicht (beides stellt keinen Gegensatz dar). Das Spannungsverhältnis, auf das seinerzeit abgezielt wurde, wird daher erst dem deutlich, der erkennt, dass im Münchner Motto der Terminus ›Begriff‹ für den der ›Theorie‹ steht. Eine theoriegeleitende Begrifflichkeit aber unterscheidet sich gemeinhin von einer musiktheoretischen Alltagssprache durch ihre Systematik, mit der im Hinblick auf einen bestimmten Gegenstandsbereich durch Abstraktion gewonnene Regeln und Prinzipien in ein konsistentes Verhältnis zueinander gesetzt sind. Sie verfährt dabei idealtypisch, weder eklektisch noch kasuistisch.

Der Herausgeber erinnert sich nur zu gut an seine eigene Studienzeit, als ihm gegenüber bisweilen mit eigentümlichem Stolz darauf verwiesen wurde, das Fach, in dem man ihn unterrichte, heiße nicht ›Musiktheorie‹, sondern ›Tonsatz‹. Allerdings wäre es eine unzulässige Verkürzung, hierin nur eine anti-reflexive Volte zu sehen. Nicht für ein blindes Tun wurde plädiert, sondern der Auffassung gefolgt, alle relevante Theorie und damit auch jeder relevante Begriff ließe sich aus der bestehenden bzw. überkommenen Praxis deduzieren.

In Kants Schrift *Über den Gemeinspruch ›Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis‹* heißt es über das Verhältnis von Theorie und Praxis:

Es kann also niemand sich für praktisch bewandert in einer Wissenschaft ausgeben und doch die Theorie verachten, ohne sich bloß zu geben, daß er in seinem Fache ein Ignorant sei: indem er glaubt, durch Heruntappen in Versuchen und Erfahrungen, ohne sich gewisse Prinzipien (die eigentlich das ausmachen, was man Theorie nennt) zu sammeln, und ohne sich ein Ganzes (welches, wenn dabei methodisch verfahren wird, System heißt) über sein Geschäft gedacht zu haben, weiter kommen zu können, als ihn die Theorie zu bringen vermag.³

Kants Schrift ist als Antwort auf die von zeitgenössischen Kritikern angeprangerte vermeintliche Untauglichkeit des kategorischen Imperativs für die ethische

3 Immanuel Kant, »Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis«, *Berlinische Monatsschrift* 22 (Juli bis Dezember 1793), 201–284; hier und im Folgenden: 201–205 (Hervorhebungen hier und im Folgenden original).

Praxis gedacht und gehört insofern nicht ins Feld einer kunstwissenschaftlichen Debatte, sondern zur Moral- und Rechtsphilosophie. Gleichwohl zeigt sich Kant im einleitenden Passus um grundlegende Begriffsklärungen bemüht, die auch in unserem Zusammenhang relevant sind. Dabei ist es für Kant nicht hinreichend, dass sich eine jedwede Praxis auf möglichst umfassende theoretische Horizonte zu beziehen hat, dass also Abhilfe geschaffen werden muss, insofern, wie Kant sagt, »es einen Mangel an Prämissen geben [...] kann«, d. h. »es dann nicht an der Theorie [lag], wenn sie zur Praxis noch wenig taugte, sondern daran, daß *nicht genug* Theorie da war«. Vielmehr weist er mit Nachdruck daraufhin, dass »zwischen der Theorie und Praxis noch ein Mittelglied der Verknüpfung und des Überganges« erforderlich sei. Kant spricht vom »Actus der Urteilskraft«, der hinzuzukommen habe, »wodurch der Praktiker unterscheidet, ob etwas der Fall der Regel sei oder nicht«. Und da für die Urteilskraft nicht immer wiederum neue Regeln gegeben werden könnten, »weil das ins Unendliche gehen würde«, so könne es »Theoretiker geben, die in ihrem Leben nie praktisch werden können, weil es ihnen an Urteilskraft fehlt«. Kant führt als Beispiele an »Ärzte, oder Rechtsgelehrte, die ihre Schule gut gemacht haben, die aber, wenn sie ein Consilium zu geben haben, nicht wissen, wie sie sich benehmen sollen.« Der in Kants Sinne praktisch unbegabte Musiktheoretiker lasse sich leicht ergänzen.

Kant nennt die Urteilskraft eine »Naturgabe« und macht dadurch deutlich, dass er tatsächlich ein Drittes meint. Weder ein mehr an Theorie, noch ein mehr an Praxis führen die gemeinte Befähigung herbei. Vielleicht lasse sich mit der gebotenen Vorsicht gleichwohl behaupten, dass die Urteilskraft zumindest geschult werden könne, und zwar dadurch, dass versucht wird, die »Verknüpfung«, von der Kant spricht, immer wieder aufs Neue herzustellen. Allerdings ist es im Falle der Beschäftigung mit einem Kunstwerk aufgrund dessen Eigenschaft als Singulare Tantum nicht allein damit getan, danach zu fragen, was der »Fall der Regel sei«, sondern, was die Regel überhaupt sei – eine Frage, die die Feststellung, »daß *nicht genug* Theorie« sei, nochmals in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Dass es mit Dingen der Kunst eine andere Bewandnis haben könnte, deutet auch Kant zumindest indirekt an, wenn er zunächst an plastischen Beispielen aufzeigt, dass man »den empirischen Maschinisten, welcher über die allgemeine Mechanik, oder den Artilleristen, welcher über die mathematische Lehre vom Bombenwurf so absprechen wollte, daß die Theorie davon zwar fein ausgedacht, in der Praxis aber gar nicht gültig sei, weil bei der Ausübung die Erfahrung ganz

andere Resultate gebe als die Theorie, nur belachen« würde.⁴ Dann aber räumt Kant ein, dass es »doch eine ganz andere Bewandnis mit einer Theorie [habe], welche Gegenstände der Anschauung betrifft, als mit derjenigen, in welcher diese nur durch Begriffe vorgestellt werden (mit Objekten der Mathematik, und Objekten der Philosophie): welche letzteren vielleicht ganz wohl und ohne Tadel (von Seiten der Vernunft) *gedacht*, aber vielleicht gar nicht *gegeben* werden können, sondern wohl bloß leere Ideen sein mögen, von denen in der Praxis entweder gar kein, oder sogar ein ihr nachteiliger Gebrauch gemacht werden würde.« Dann, so Kant, »könnte jener Gemeinspruch [...] seine gute Richtigkeit haben.« Und tatsächlich, insofern dasjenige, was Musik heißt, über sein physikalisches Substrat superveniert und daher letztendlich nicht »angeschaut«, sondern »vorgestellt« wird, obgleich es sich weder um Objekte der Mathematik, noch der Philosophie handelt (wenn auch keineswegs nur von der Vernunft »gedacht«), ist niemand auf dem Gebiet der Musik davor gefeit, Theorien anzuhängen, die für die Praxis ohne Wert sind. Das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Bereich der Künste lässt sich nicht durch einen Beweis von der Art klären, mit der es der »Bombenwurf« des »Artilleristen« im Hinblick auf die Gesetze der Mechanik unter Einschluss der – wie Kant es nennt – »Theorie der Reibung« und der »des Widerstandes der Luft« vermag.

Gemäß seiner drei *Kritiken* kann bei Kant zwischen drei grundlegenden Urteilsformen unterschieden werden: dem theoretischen, dem praktischen und dem ästhetischen. Der »Actus der Urteilskraft«, der hier die Frage zu beantworten hat, nicht, was der Fall der Regel, sondern, was die Regel überhaupt sei, ist das ästhetische Urteil (selbst die Beantwortung der Frage, was der Fall der Regel sei, unterliegt dem theoretischen Urteil jenseits bloßer Klassifikation, d. h. der von Kant so genannten »Erläuterungsurteile«, nicht allein). Die Schwierigkeit besteht zumal darin, dass jedwede ästhetische Praxis nicht aus sich heraus zu entscheiden vermag, ob sie gelungenen oder misslungenen ist; sie ist nur das durch Handlung unmittelbar Gegebene. Hierzu bedarf es eines Punktes der Geltung, der jenseits ihrer selbst liegt (erst durch den Bezug auf einen Punkt der Geltung jenseits ihrer selbst, scheint es überhaupt gerechtfertigt, von einer »Praxis« zu sprechen, die über eine bloße Betätigung hinausgeht). Eben diesen Punkt gewährt das ästhetische Urteil. Soll dieses aber nicht Ausfluss eines bloßen Rasonierens über ver-

4 Wer sich daran stört, dass hier ein Text bemüht wird, in dem vom »Bombenwurf« die Rede ist, mag sich daran erinnern, dass Krieg in Europa derzeit (Herbst 2022) nicht weniger gegenwärtig ist als zu Zeiten Kants.

meintlich unergründliche künstlerische Beweggründe sein, so bildet sein begriffliches Gegenüber eine Theorie, welche die Explikation bestehender Praxis übersteigt und einen Eigensinn gewährt, der durch Arbeit am Begriff bestimmt ist. Letzteres wiederum impliziert, dass unter die ästhetischen Urteile nicht nur die Werturteile fallen, die gemäß eines binären Codes zwischen ›schön‹ und ›nicht schön‹ unterscheiden, sondern vielmehr alle Urteile, die der kategorialen Formulierung jener Wirkungen gelten, die durch die je spezifische Artikulation der musikalischen Medien ›Klang‹ und ›Zeit‹ hervorgebracht werden: Einen ›Zug‹ statt einer ›Ausfaltung‹ (im Schenker'schen Sinne) zu hören, eine ›Quintentrenreihe‹ statt einer (unvollständigen) ›Funktion‹ oder eines (unvollständigen) ›Konstrukts‹ (im Sinne Simons), fußt auf einem ästhetischen Urteil, impliziert aber nicht notwendig, dass ›Zug‹ oder ›Quintentrenreihe‹ für ›schön‹ erachtet werden müssten, nur weil ihre (funktionalen) Eigenschaften gehört würden.

Die sich an diese Überlegungen anschließende Frage lautet, was es für ein Fach, das zugleich, als historische Disziplin seine eigene Begriffsgeschichte reflektiert, und das als pädagogische Disziplin in der Lehre agiert, heißt, besagte Arbeit am Begriff zu leisten, ohne an die Stelle des ästhetischen die beiden anderen Urteilsformen treten zu lassen: die theoretische, z.B. in Hinblick auf die historisch-philologische oder naturwissenschaftliche Belegbarkeit einer Regel, und die praktische, z.B. in Hinblick auf den allgemein-pädagogischen Zweck einer Regel. Der Frage scheint nach Dafürhalten des Herausgebers im hiesigen musiktheoretischen Diskurs zumeist eher (wieder) ausgewichen zu werden: dadurch, dass das eigene Fachverständnis ausschließlich einer der drei Urteilsformen unterworfen wird, ihr Verhältnis unklar bleibt, oder ihre Differenz unterschlagen, wenn nicht gar geleugnet wird.

Die Gründe sind vielfältig. In Verbindung mit einem verengten Verständnis von dem, was wissenschaftsfähig sei, und dem Zwang oder Wunsch zu Bewertung und Selektion im Lehrbetrieb, ist es vor allem die Angst vor dem nicht weiter zu kompensierenden Verlust überpersonaler Kriterien, der in diesem Zusammenhang entscheidende Bedeutung zukommt. Denn alle ästhetischen Urteile beruhen auf evidenter Erfahrung (als personal gebundenem mentalem Zustand), was intersubjektive Argumentationen schwierig, wenn auch nicht unmöglich macht: Ästhetische Argumente sind solche, deren Nachvollzug Alter in die Lage versetzen (sollen), eine vergleichbare Erfahrung von Evidenz zu machen, wie sie das argumentierende Ego bereits gemacht hat. Bleibt diese Erfahrung auf Seiten Alters aus, ist die Argumentation gescheitert.

*
**

Auf die aus Editorials bekannte Konvention, die einzelnen Beiträge gesondert oder zusammenhängend vorzustellen, wird an dieser Stelle verzichtet. Abstracts und Schlagwörter geben ausreichende Hinweise. Die Gliederung der Textsammlung orientiert sich an den Sektionen des Kongresses. Die Angleichung des Layouts der Notenbeispiele innerhalb des Bandes unterbleibt aus pragmatischen Gründen.

Der Herausgeber dankt allen Autorinnen und Autoren für Ihre Geduld und Kooperation, den Verantwortlichen der *GMTH*, namentlich ihren Präsidenten Immanuel Ott und Florian Edler für ihre Unterstützung, diesen Band trotz der zeitlichen Verzögerung in die Reihe der *GMTH Proceedings* aufzunehmen (Florian Edler zusätzlich in seiner Eigenschaft als dem für diesen Band verantwortlichen Reihenherausgeber). Dank gesagt sei auch Derek Remeš für die Übersetzung jener Abstracts, die nur auf Deutsch vorlagen, und Dieter Kleinrath für die Erstellung des Satzes.

Stefan Rohringer

© 2022 Stefan Rohringer (stefanrohringer@web.de, ORCID iD: 0000-0002-1422-6292)

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theater Munich]

Rohringer, Stefan (2022), »Zurück in die Zukunft. Vorwort des Herausgebers« [Looking back into the future – Foreword of the editor], in: *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 7–15. <https://doi.org/10.31751/p.214>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

I. Plenum

Charles Burkhart

Die Modulation bei Heinrich Schenker in Theorie und Praxis¹

Der Beitrag bietet eine Einführung in die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Die Darstellung fokussiert grundlegende Ereignisse in Vorder- Mittel- und Hintergrund, ohne die Lehre vom *Ursatz* explizit zu berühren (letztere ist nach Auffassung des Autors aufgrund ihres hohen Abstraktionsniveaus als Einstieg nicht geeignet). Nach Klärung einiger für die schenkerianische Analyse zentraler Begriffe wie ›Stufe‹, ›Auskomponierung‹ und ›Tonikalisierung‹ wird sich unterschiedlichen Verfahren der ›Modulation‹ in Exposition und Durchführung diverse Sonatensätze von Wolfgang Amadé Mozart zugewandt. Gezeigt werden gängige kontrapunktische Verfahren (5–6–5-Fortschreitung und chromatischer Stimmtausch) sowie die Bedeutung ›motivischer Parallelismen‹ für den Zusammenhang zwischen thematischer Motivik und harmonischem Stufengang.

This article offers an introduction into Heinrich Schenker's method of graphic analysis (without any claim of completeness). The approach focuses on fundamental events in the fore-, middle- and background without explicitly addressing the concept of the *Ursatz*, which the author considers inappropriate for an introduction due to its high level of abstraction. After defining some terms central to Schenkerian analysis like *Stufe*, *Auskomponierung*, and *Tonikalisierung*, different treatments of "modulation" in the expositions and developments of various sonatas by Wolfgang Amadé Mozart will be examined. Common contrapuntal patterns (e.g., 5–6–5 progression and chromatic voice exchange) and the significance of "motivic parallelisms" for the relationship between thematic motives and harmonic progression will be shown.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Modulation; modulation; motivic parallelism; motivischer Parallelismus; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre

1 Charles Burkhart verfasste seinen Beitrag ursprünglich auf Englisch (2002). Die Übersetzung für die Münchner Lecture erfolgte durch seine damalige Studentin Sigrun Heinzelmänn an der City University of New York, heute Professorin für Musikanalyse am Mozarteum Salzburg. – Die ursprüngliche Textform als mündlicher Vortrag wurde auf Wunsch des Verfassers auch in der erweiterten schriftlichen Fassung belassen. Einige wenige Textabweichungen sind durch den dem Herausgeber vorliegenden Live-Mitschnitt des Vortrags motiviert. – Der originale Text enthält keinerlei Anmerkungen; diese und die folgenden Anmerkungen sind sämtlich mit ausdrücklicher Billigung des Verfassers vom Herausgeber ergänzt – in Form editorischer Notizen sowie inhaltlicher Kommentare und bibliographischer Angaben. Weiterführende Literaturhinweise des Verfassers sind in den Haupttext integriert worden.

Einführung

Weil die Modulation nur eines der vielen Elemente in Schenkers Theorie ist, lassen Sie mich aus diesem Grund mit einigen Erläuterungen zu seiner Theorie insgesamt beginnen. Mir ist dabei durchaus bewusst, dass Schenker innerhalb der deutschen Musikwissenschaft natürlich kein Unbekannter ist. Über Schenkers eigene voluminöse Schriften hinaus haben eine ältere Generation deutscher Musikwissenschaftler, namentlich Oswald Jonas und dessen Schüler Hellmut Federhofer, zahlreiche Aufsätze und Bücher über Schenker hervorgebracht.² In neuerer Zeit hat unter anderen Carl Dahlhaus wesentlich zur Debatte um das Wesen und den Wert von Schenkers Ideen beigetragen.³ Ich bitte also um Ihre Geduld, wenn ich Dinge erwähne, die Ihnen bereits wohlbekannt sind. Allerdings hoffe ich, Ihnen heute eine Perspektive vorstellen zu können, die Ihnen wenigstens teilweise neu ist. Genauer gesagt, ich möchte versuchen zu demonstrieren, dass Schenkers Vermächtnis mehr als lediglich ein Kapitel in der Geschichte der Musiktheorie ist – seine Lehre ist zusätzlich eine Praxis. Man kann Schenker nur wirklich verstehen, indem man seine Theorie praktisch anwendet.

Zu Beginn möchte ich ein Musikbeispiel eines anderen Theoretikers erläutern, der in mancher Hinsicht ein Vorgänger Schenkers war.⁴ Beispiel 1 zeigt eine Illustration aus Simon Sechters *Grundsätze der musikalischen Komposition*.



Beispiel 1a: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›Thema‹⁵

2 Stellvertretend seien hier genannt Jonas 1972 sowie Federhofer 1950 und 1981.

3 Vgl. insbesondere die Dahlhaus-Federhofer-Kontroverse 1983–1984. Dahlhaus 1983 stellt eine Reaktion auf Federhofer 1981 dar. Federhofer 1984 und Plum 1984 wiederum sind Reaktionen auf Dahlhaus 1983.

4 Vgl. zum Folgenden Morgan 1978, 89–91.

5 Sechter 1853, 158.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of five measures with chords C, G, E, A, and F. The second system consists of three measures with chords D, G, and C.

Beispiel 1b: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›erste Veränderung‹⁶

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of five measures with chords C, G, E, A, and F. The second system consists of three measures with chords D, G, and C.

Beispiel 1c: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›zweite Veränderung‹⁷

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of four measures with chords C, G, E, and A. The second system consists of four measures with chords F, D, G, and C.

Beispiel 1d: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›dritte Veränderung‹⁸

6 Ebd.

7 Ebd., 158 f.

8 Ebd., 159.

Beispiel 1e: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›vierte Veränderung‹⁹

Das ›Thema‹ (Bsp. 1a) besteht aus einer Folge von acht Akkorden, die zu insgesamt vier, immer komplexeren ›Veränderungen‹ (Bsp. 1b–1e) ausgearbeitet werden, ganz in der Art eines Themas mit Variationen. Das Beispiel dient Sechter hauptsächlich zur Illustration einer Theorie der Nebentonarten. Sechter demonstriert, wie innerhalb einer einzelnen Tonart jede der Stufen (außer ›der Siebten‹) vorübergehend die Funktion einer Tonika annehmen kann, ohne ihre Identität als Stufe der Originaltonart zu verlieren.¹⁰

In einer wichtigen Studie fasst Robert P. Morgan Sechters Errungenschaft so zusammen:

[Sechter] trägt eine wesentliche Erneuerung zum Konzept der Stufe bei. Er erweitert ihre Bedeutung dergestalt, daß ›Stufe‹ jetzt nicht nur mehr ein Ton oder dessen dazugehörige Grundharmonie meint, sondern in idealisierter Form zur Quelle kompositorischer Erweiterung wird.¹¹

9 Ebd., 159f.

10 Sechter gibt zusätzlich ein analoges Beispiel in Moll (vgl. 1853, 195–198).

11 »This [Sechter's] enlarged concept of *Stufe*, taken up and developed some fifty years later by Schenker, radically redefines the sense of scale degree. The latter no longer represents merely a tone, or even a chord whose fundamental that tone forms. It becomes ›idealized‹ as a source of compositional expansion, a temporary nucleus for musical prolongation.« (Morgan 1978, 91; Hervorhebung original)

Ich habe Sechter hier angeführt, um einerseits zu zeigen, dass Schenkers Ideen an eine theoretische Tradition anknüpfen, und um andererseits – ohne in irgendeiner Weise Sechters Beitrag zu schmälern – seine Illustrationen als Vehikel zur Einführung Schenker'scher Begriffe und Konzepte zu verwenden.

Wie würde nun ein Schenkerianer eine kompositorische Passage wie diese interpretieren? – Zuallererst würde er sagen, dass die Musik jedes einzelnen Takts der Veränderungen Eins bis Vier eine ›Auskomponierung‹ der ›Stufe‹ des entsprechenden Takts des Themas darstellt. Schenkers Ausdruck ›Auskomponierung‹ bedeutet soviel wie Ausarbeitung. In den Beispielen 1b bis 1e zeigt also jeder Takt eine andere Art und Weise, in welcher der Hauptakkord mithilfe einer Reihe anderer, untergeordneter Akkorde ausgearbeitet ist – eine Reihe, die mit dem Hauptakkord beginnt und endet, aber dazwischen andere Harmonien durchläuft. Alle diese Fortschreitungen sind verschiedene ›Auskomponierungen‹ des entsprechenden Hauptakkords.

Vordergrund: I IV V I G: I IV V I e: I⁴_{sk}
 Hintergrund: I ————— V ————— III —

Beispiel 2: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Schenker'sche Analyse der ›dritten Veränderung‹

Beispiel 2 zeigt meine Schenker'sche Analyse der ersten zwei Takte von Sechters ›dritter Veränderung‹ (Bsp. 1d). Bitte beachten Sie die beiden Zeilen mit römischen Ziffern, die zusammen Schenkers sogenannte ›Schichten‹ illustrieren. Die obere Zeile, die jede einzelne Harmonie und Tonart bezeichnet, kann als eine Repräsentation des ›Vordergrund‹ verstanden werden; die untere Zeile, die nur eine römische Ziffer pro Takt hat, repräsentiert den ›Hintergrund‹.

Schenker verstand die Struktur jeder tonalen Komposition als ein mehrschichtiges Gebilde, das von einem ›Hintergrund‹ aus zu einem ›Vordergrund‹ hin auskomponiert wird. Je nach Komplexität der Komposition kann die Struktur sehr wohl aus einer großen Anzahl, also durchaus mehr als nur zwei solcher Schichten bestehen. Für alle Schichten zwischen ›Vorder-‹ und ›Hintergrund‹ prägte Schenker den Begriff des ›Mittelgrunds‹. ›Auskomponierung‹ und ›Schichten‹ sind die zwei Pfeiler – die beiden Hauptkonzepte – auf denen Schenkers Theorie ruht.

Bis jetzt habe ich vor allem über Harmonie gesprochen. Ein Schenkerianer würde jedoch jeden einzelnen von Sechters Takten auch vom melodischen Gesichtspunkt her betrachten. In der ›ersten Veränderung‹ des ›Themas‹ finden wir in jedem Takt eine Nebennoten-Figur in mindestens einer der Oberstimmen. Da der Akkord auf dem jeweils zweiten Taktschlag eine Nebennote harmonisiert, wird er infolgedessen als Nebennotenharmonie beschrieben.

Eine etwas abwechslungsreichere Melodie erscheint in einem anderen Beispiel Sechters (Bsp. 3).

The image shows a musical score for a bass line in 6/8 time, consisting of six measures. Above the notes, Schenkerian symbols are placed: D_4 , N , N , D_4 , D_4 , and D_4 . Below the notes, Roman numerals are placed: I , V , I , VI , II , V , I , V , and I . The notes are connected by lines, and some are grouped with brackets.

Beispiel 3: Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Komposition*, ›Anwendung der Harmonie auf den Takt‹, Beispiel für die Darstellung von zwei Fundamentaltönen durch deren sechs pro Takt¹² mit hinzugefügter Analyse

Von den jeweils drei Melodietönen ist jeder zweite ein Durchgangston. Der zweite Akkord, einen Durchgangston harmonisierend, wird deshalb sinnentsprechend als ›Durchgang‹ bezeichnet. – Der lineare Aspekt der musikalischen Struktur ist für Schenker von höchster Wichtigkeit – so sehr, dass die Schenkerian Analysis im englisch-sprachigen Raum oft auch ›Linear Analysis‹ genannt wird.

Zurück zu Beispiel 1, an dem noch ein weiterer Schenker'scher Begriff illustriert werden kann. Bitte wenden Sie sich Takt 2 der ›ersten Veränderung‹ zu: Hier wird die V. Stufe ›tonikalisiert‹. ›Tonikalisieren‹ und ›Modulieren‹ werden oft als austauschbare Begriffe verwendet, aber ›Tonikalisieren‹ hat eine spezielle Bedeutung, nämlich, dass eine einzelne Hintergrundharmonie, eben eine ›Stufe‹, innerhalb ihrer eigenen Tonart auskomponiert ist. Beachten Sie bitte, dass ›tonikalisieren‹ ein transitives Verb ist, das nach einem Objekt verlangt, wie zum Beispiel in dem Satz: »Der Komponist tonikalisiert die fünfte Stufe.« ›Modulieren‹ ist hingegen ein intransitives Verb, das nur den Vorgang des Tonartwechsels beschreibt. Der Begriff ›Tonikalisieren‹ impliziert also ein mehrschichtiges Verständnis der Struktur – einen Hintergrund und einen Vordergrund –, was beim Begriff ›modulieren‹ nicht der Fall ist. Obwohl der Prozess der ›Tonikalisierung‹

¹² Sechter 1854, 30.

sehr häufig ist, handelt es sich dabei dennoch um eine spezielle Art der ›Auskomponierung‹. ›Auskomponierung‹ ist das umfassendere Konzept. In den Beispielen 1 und 3 stellen nur die Takte mit Hilfsdominanten ›Tonikalisierungen‹ dar, während *alle* Takte ›Auskomponierungen‹ darstellen. – In allen ›Veränderungen‹ Sechters ist C-Dur die Haupttonart; alle anderen Harmonien sind Tonarten, die nur innerhalb des Vordergrunds existieren. Der Hintergrund kennt keine Modulation.

Sechter ist einer der wenigen Theoretiker vor Schenker, die sich mit dem Konzept der ›Reduktion‹ auseinandergesetzt haben, und damit also auch mit der Idee von ›strukturellen Schichten‹, welche Terminologie dafür auch immer verwendet wurde (vgl. Caplin 1980). Es gab viele Theoretiker, deren Traktate Anleitungen zum Komponieren oder zum Konstruieren von Diminutionen anboten, hingegen sehr wenige, die ›Reduktion‹ lehrten. Ende des 19. Jahrhunderts lag die Idee, eine Folge verschiedener Harmonien als zu einer einzigen übergeordneten Harmonie reduzierbar zu verstehen, gleichsam in der Luft. Anfang des 20. Jahrhunderts hat Schenker dann, unter einigen anderen, diese Idee wesentlich weiterentwickelt.

Wie analysiert man ein Stück mit Schenkers Methode? Man beginnt mit Reduktion, das heißt, der Analytiker entfernt nach und nach Töne, die der Ausschmückung dienen, um auf diese Weise immer tiefere Schichten zu enthüllen – ganz wie beim Schälen einer Zwiebel. In harmonischer Hinsicht besteht die tiefstliegende Schicht des Reduktionprozesses aus der Folge von nur drei Harmonien, nämlich I–V–I.

Viele Leute glauben (oder haben geglaubt), dass Schenkers Methode lediglich jede tonale Komposition zu ein paar wenigen Noten reduzierte und dass damit die Sache erledigt wäre. In seinen analytischen Aufsätzen ist Schenker jedoch in genau der umgekehrten Reihenfolge vorgegangen: Er fing mit dem Hintergrund an und rekonstruierte dann die Komposition Schritt für Schritt – Schicht um Schicht – bis über jedes Detail der Komposition Rechenschaft abgelegt war.

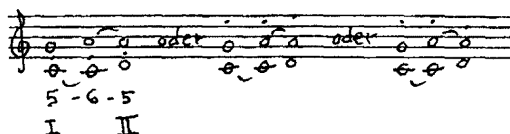
Ich werde nun einige analytische Beispiele präsentieren, deren modulierende Passagen alle aus Überleitungen und Durchführungen von Werken in Sonatenform stammen. Mit der Ausnahme eines Beispiels von Schenker selbst sind alle Analysen meine eigenen.

Modulationen in der Sonatenexposition

Überleitungen modulieren natürlich auf viele verschiedene Arten, aber ich möchte hier zwei ganz bestimmte Modulationstechniken erläutern, die häufiger vorkommen.

Die 5–6–5-Fortschreitung

Die erste Technik – wir nennen diese Technik die ›ansteigende 5–6–5-Fortschreitung‹ – ist eine sehr alte kontrapunktische Verfahrensweise und funktioniert folgendermaßen:



Beispiel 4: Varianten der ›ansteigenden 5–6–5-Fortschreitung‹

Eine ihrer Vorzüge besteht darin, dass sie Quintparallelen auflöst. Sie wird oft zur Sequenzbildung benutzt. Diese Technik ist sehr alt, kann schon bei Josquin Desprez gefunden werden, und kommt von da an in jeder Epoche zu Hauf vor.

Die ansteigende 5–6–5-Fortschreitung kann auf jeder Schicht nach dem Hintergrund vorkommen. Sie besteht immer aus einem Bass und einer Oberstimme. Wenn sie erscheint, wird sie in der Regel als das grundlegendste Stimmführungselement verstanden, d.h. als das bestimmende, strukturelle Ereignis in diesem Moment. Mit anderen Worten: Diese Fortschreitung stellt den ›kontrapunktischen Hintergrund‹ dar. In harmonischer Hinsicht bewirkt sie einen stufenweisen Anstieg, häufig von der I. zur II. Stufe.

Wenden wir uns nun dem Beginn des zweiten Satzes (Andante amoroso) von Mozarts Klaviersonate B-Dur KV 281 zu. Der 1. Gedanke umfasst die Takte 1 bis 15, die Überleitung schließt sich mit den Takten 16 bis 27 an, der 2. Gedanke beginnt in Takt 28 (Bsp. 5).

Meine Stimmführungsskizze (Bsp. 6) zeigt, wie die gesamte zwölftaktige Überleitung auf einer 5–6–5-Fortschreitung im ›kontrapunktischen Hintergrund‹ beruht. Fangen wir aber mit dem ›Vordergrund‹, der ›Schicht a), an:

Die größeren, mit Hälsen versehenen Notenköpfe zeigen fallende Dezimparallelen, die von Takt 16 zu Takt 24 führen. Der F-Dur Akkord in Takt 26 verkörpert mehr als lediglich eine Zwischendominante. Weil er für die 5–6–5-Fortschreitung wesentlich ist, wird er innerhalb der Haupttonart mit der römischen Ziffer II mit

erhöhter Terz versehen. In Takt 28 bewegt sich diese II zur Dominante, die dann für den Rest der Exposition des Satzes ›Hintergrund‹-Harmonie bleibt. Im ›Vordergrund‹ wird die V. Stufe V als B-Dur ›tonikalisiert‹.

Die 5–6-Fortschreitung verbindet Takt 16 und 24. Wenn Sie nun ›Schicht‹ c) betrachten, sehen Sie dort nur noch das Wesentlichste – den nackten Kern sozusagen – der 5–6- Fortschreitung. Es sind hier insgesamt nur drei Stimmen vorhanden, die 5–6-Fortschreitung ereignet sich in der strukturellen Mittelstimme. Verstehen Sie die Takte 16 und 24 also als die beiden Stützen, als die stabilen Punkte der Passage.

Beispiel 5: Wolfgang Amadé Mozart, KV 281, ii, T. 1–30

The image shows three staves of handwritten musical notation. Staff a) is the top staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with notes and fingerings (10, 10, 10, 10, 10). A dashed line arches over the notes. Below it, a bass clef contains notes with fingerings (-5, -6, -5, -5). Roman numerals I, II, and V are written below the bass staff. Staff b) is the middle staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains notes with dynamics (f, p). Staff c) is the bottom staff, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It contains notes with fingerings (5, -6, -5, V). Roman numerals I, II, and V are written below the staff. Annotations include 'Auge der Modulation' and '(Wdhg.)'.

Beispiel 6: Wolfgang Amadé Mozart, KV 281, ii, T. 16–27, ›Schichten‹ a–c

Gehen wir nun zu ›Schicht‹ b), dann sehen wir nur die Hauptnoten der fallenden Dezimparallelen, die eigentlich als Durchgangstöne zur ›Auskomponierung‹ der 5–6-Fortschreitung dienen. Im obersten Register finden wir den Abstieg vom g^2 der Oberstimme hinunter zum c^2 in der strukturellen Mittelstimme. Die Ankunft an diesem zeitweiligen Ziel ist entscheidend. Beachten Sie, wie Mozart diese Ankunft mithilfe der Dynamik hervorzuheben scheint.¹³

13 ›Schicht‹ c) verdeutlicht retrospektiv, warum in Bsp. 4 die ›ansteigende 5–6-Fortschreitung‹ in weiter Lage nicht nur mit dem regulären, weil durchgängig imperfekten Außenstimmensatz 10–10, sondern auch mit dem imperfekt–perfekten Außenstimmensatz 10–8 angeführt wird. Denn dieser Fortschreitung entspricht in Burkharts Mozart-Analyse die Bewegung von I zu II mit dem strukturellen Außenstimmensatz es/g^2 – ff/f^2 zwischen T. 16 und T. 26. Dass die Bewegung der realen Oberstimme in das a^1 in T. 26 im Sinne einer weiteren strukturellen Mittelstimme unter c^2 interpretiert wird, erklärt sich erst vollständig vor dem ›Hintergrund‹, dass nach Schenker in Sonatensätzen in Dur die tonikale Terz ›Kopftön‹, d. h. Ausgangspunkt der strukturellen melodischen Bewegung ist und im Übergang zur Nebentonart, der ›hintergründigen‹ V. Stufe, in den 2. Ton fällt (dieser erscheint in Verbindung mit der II. Stufe zunächst antizipiert und tritt vollgültig in Verbindung mit der ›hintergründigen‹ V ein: vgl. die Unterscheidung zwischen ›schwarzem‹ und ›weißem‹ f^2 in Burkharts Analyse). Das Beispiel demonstriert damit, dass, so zutreffend es auch ist, dass ›historische Satzmodelle‹ sich als Figuren in einer Schenker'schen Analyse verhalten können, es gleichwohl naiv wäre, zu glauben, ›historische Satzmodelle‹ ließen sich quasi 1–zu–1 in eine Schenker'sche Analyse übertragen bzw. ›einsetzen‹. Häufig geht mit einer Schenker'schen Analyse ein ›Aspektwechsel‹ (Wittgenstein) einher, der dazu führt, dass das ›historische Satzmodell‹ anders gehört wird als im Kontext eines Katalogs kontrapunktischer Fortschreitungsmodelle: Bei der Instantiierung des jeweiligen ›historischen Satzmodells‹ im konkreten Werk kann sich die Stimmhierarchie gegenüber der im Katalog angenommenen ändern.

Schenker hat übrigens seine Aufsätze immer mit Bemerkungen zur Ausführung des Stücks abgeschlossen. Obwohl er zwar nicht glaubte, dass eine direkte, Eins-zu-Eins-Korrespondenz zwischen Analyse und Ausführung existierte, war er doch der Ansicht, dass die mehrschichtige Auffassung einer Komposition für den Interpreten bessere Voraussetzungen schuf, seine eigene Interpretation herauszuarbeiten.

Was gibt es hier nun über die Modulation zu sagen? Wenn wir uns nochmals ›Schicht a)‹ zuwenden, fällt uns auf, dass in den Takten 20 bis 23 B-Dur ein wenig ›tonikalisiert‹ wurde, jedoch noch nicht mit eindeutiger Sicherheit. Das B-Dur kann immer noch im Zusammenhang von Es-Dur gehört werden. Wir wissen noch nicht, ob eine stärkere ›Tonikalisierung‹ folgen wird. Gleichwohl dient dieser B-Dur Klang als Vorbereitung der großräumigen Dominante, die in Takt 28 mit dem Beginn des zweiten Themas ansetzt. Erst hier tritt die Dominante im ›Hintergrund‹ ein.

Bitte wenden Sie Ihre Aufmerksamkeit noch einmal dem B-Dur der Takte 20 bis 23 zu. In seinen frühen Schriften zum Thema Modulation hat Schenker Stellen wie diese als das ›Auge der Modulation‹ bezeichnet.¹⁴ Das B-Dur ist hier also das ›Auge‹, das zur eigentlichen Modulation von Takt 24 an ›vorausschaut‹.

Chromatischer Stimmtausch

Eine andere Modulationstechnik, die sehr häufig vorkommt, ist der ›chromatische Stimmtausch‹ (Bsp. 7).

C: I $\#I^6$ II* V
 G: IV $\#IV$ V I

Beispiel 7: Modulation mit dem ›chromatischen Stimmtausch‹, mit und ohne Durchgang als Vermittlung

14 Mit Blick auf Beethovens op. 125, i, T. 71–79 merkt Schenker an: »Mit anderen Worten: dieser Gedanke [gemeint ist die Linie in Klarinette 1 und Oboe 1 in den T. 74–79] – ich möchte eine solchen die Seele, ja, wenn man das Wort gestattet, das sprechende Auge der Modulation, oder kurzweg das Mudulationsauge nennen [...] –, ruht weniger in sich selbst, als daß er vielmehr in eine weitere Zukunft hinausweist [...].« (Schenker 1969, 14)

Auch wenn der übermäßige Sextakkord eine starke Tendenz zur Oktave d^1-d^2 hin aufweist, muss er doch als chromatische Inflektion des anfänglichen Tonika-Akkords interpretiert werden, d. h. als Tonika-Sextakkord mit erhöhtem Grundton ($\#I^6$). Der Anfangsakkord erfüllt außer seiner tonischen Funktion noch eine andere: Er wird im Nachhinein zum Akkord der Subdominante (IV) in der Nebenart umgedeutet.

Ein berühmtes Beispiel für diese Technik ist die Modulation im ersten Satz der *Sinfonia eroica* von Beethoven. Der Ausschnitt zeigt die Modulationspassage; der augmentierte Sextakkord ist mit einem Pfeil gekennzeichnet (Bsp. 8).

Ich habe dieses Beispiel gewählt, weil wir Schenkers eigene Analyse davon haben. Beispiel 9 ist der Beginn eines Stimmführungsbildes aus Schenkers berühmter Analyse der gesamten *Eroica* im 1930 veröffentlichten dritten Band seines Jahrbuchs *Das Meisterwerk in der Musik*.

Bitte beachten Sie die beiden diagonal gekreuzten Linien, die die Ausdehnung des Stimmtausches von Takt 1 bis Takt 44 verdeutlichen. Schenker versteht die gesamte Passage in harmonischer Hinsicht als eine großangelegte ›Auskomponierung‹ der I. Stufe, zweigeteilt durch die Dominante in Takt 23.

In Takt 45 löst sich der übermäßige Sextakkord zur nächsten strukturellen Stufe auf, nämlich zur II. Stufe mit Durterz. Bitte beachten Sie das Fortissimo der Takte 37 bis 45. Schenker schreibt dazu: »Das ff dieser Taktgruppe gilt dem letzten Abschnitt des Weges, gleichsam der letzten Anspannung knapp vor dem Ziele«¹⁵ (gemeint ist die II. Stufe in T. 45). Schenker gibt noch andere Hinweise auf weitere solche Fortissimo-Passagen an strukturell ähnlichen Stellen später im gleichen Satz. Wir sehen hier also ein weiteres einfaches Beispiel für strukturelle Dynamik.

Sehen Sie sich nun bitte die römischen Ziffern in Schenkers Analyse an. In Takt 45 schreibt Schenker innerhalb des ›Mittelgrunds‹, also der übergeordneten der beiden Schichten, eine II. Stufe. Diese bewegt sich in Takt 57 zur Dominante, die als hintergründige Harmonie bis zum Ende der Durchführung präsent ist. Im ›Vordergrund‹ jedoch zeigt Schenker die Modulation (Schenkers Abkürzung lautet ›Md.‹). Bitte beachten Sie auch, dass er bei Takt 37 die Akkord-Umdeutung ›I/IV‹ und darunter ›B-Dur‹ notiert. In der neuen Tonart B-Dur ist Es-Dur Subdominante, die dann von V. und I. Stufe in B-Dur abgelöst wird. Wir können hier also noch einmal beobachten, dass Schenker Modulation als ein Vordergrundereignis versteht.

15 Ebd., 32.

37 40 44 45

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Es)
Tr. (Es)
Timp.
Vi.
Via.
Vc. e. Cb.

p dolce

I VI II

46 50

Vi.
Ob.
Cl.
Cor. (Es)
Vi.
Via.
Vc. e. Cb.

p dolce

Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, op. 55, i, T. 37–52

T. 23 37 45 57

3- (Höherlegung) - (2)- (1. Quintzug) (B)

Fig. 6 (Terzzug)

Bild der Oktavlagen am ersten Teil.

(1. Ged.) (Md.)

Mtg: I- (II)- -I- II³ (V)
Vag: I- (V)- I/IV () V³ I

Es dur B dur

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, op. 55, i, T. 1–57, Analyse von Heinrich Schenker¹⁶

Innerhalb der gesamten Passage erscheint der übermäßige Sextakkord als das bisher auffallendste chromatische Ereignis; er weist auf das erste größere harmonische Ziel, den Dreiklang der zweiten Stufe hin. Diesem Ereignis folgen signifikante Veränderungen: transparentere Orchestrierung, leisere Dynamik, ein neues Motiv! Bei der Schenker'schen Analyse gehen wichtige strukturelle Ereignisse (wie hier die Bewegung von I. zu II. Stufe) in der Regel mit Veränderungen im ›Design‹, also im Hinblick auf den thematischen Inhalt, die Textur, die Klangfarbe usw. einher.

Beispiel 10 ist ein weiteres Beispiel für die Bewerkstelligung der Modulation in der Exposition eines Sonatensatzes (hier genauer: eines Sonatenrondos) mit Hilfe des ›chromatischen Stimmtausches‹. Es handelt sich um den Schlusssatz aus Mozarts *Dissonanzen-Quartett*.

16 Schenker 1930, Figurentafeln, Fig. 6.

Beispiel 10: Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, iv, T. 34–55; Notentext mit analytischen Eintragungen

Beispiel 11: Wolfgang Amadé Mozart, KV 465, iv, T. 34–55; ›Schichten‹ a) und b) sowie putative ›Schicht‹ c)

Ich will meinen Kommentar hier auf den Hinweis beschränken, dass diese Harmoniefolge im Vordergrund von den Wiener Klassikern sehr häufig verwendet wird.¹⁷ (Weitere Beispiele von Mozart geben Kamien und Wagner [1997]. In Aldwell/Schachter 2003 findet sich als Bsp. 29-29 [527f.] – ebenfalls unter dem Aspekt des ›chromatischen Stimmtausches‹ – die Analyse der Überleitung aus Beethovens op. 12/3, i.)

Typische Hintergrund-Strukturen in Sonatensatzformen

Beispiel 12 zeigt typische Hintergrund-Strukturen für Sonatensatzformen in Dur und Moll.

The image shows two musical staves representing harmonic structures. The first staff is in G major and the second in G minor. Both are divided into 'Exp.' (exposition) and 'Rep.' (reprise) sections, each with '1. Ged.' (first thought) and '2. Ged.' (second thought) parts. Roman numerals below the staves indicate the underlying chord progressions: I, II#, V, I for the major key and I, VII, III for the minor key.

Beispiel 12: Typische Hintergrund-Strukturen für Sonatensatzformen in Dur und Moll

17 Im mündlichen Vortrag ließ Charles Burkhart eine nähere Erläuterung seiner Analyse aus Zeitgründen aus. Diese lässt sich allerdings recht einfach aus seinen Eintragungen in Mozarts Partitur und Stimmführungsbildern rekonstruieren: In den Notentext eingetragen sind der strukturelle Oberstimmverlauf des hinteren ›Vordergrunds‹ sowie der ›hintergründigere‹ Stufengang I-#I⁶-II[#]-V des überleitenden Passus (Burkharts Eintrag: ›Überg.‹ = Übergang), der mit Auftakt zu T. 34 beginnt und an den sich mit Auftakt zu T. 55 der ›2. Gedanke‹ (Burkharts Eintrag: ›2. Ged.‹) anschließt (Bsp. 10). Beispiel 11 präsentiert dann drei ›spätere‹ ›Schichten‹ des ›Vordergrunds‹: In ›Schicht‹ a) ist die im Notentext markierte strukturelle Oberstimme mit den zugehörigen Durchgangsharmonien versehen, die den ›chromatischen Stimmtausch‹ zwischen I und #I⁶ vermittelt. Die Bewegung mit anfänglicher oberer Wechselnote und anschließendem chromatischem Gang (im Sinne eines ›Passus durisculus‹) – hier: e²-f²-e²-es²-d²-cis²-d² – ist typisch für Mozart (vgl. KV 332, i; T. 23 mit Auftakt bis T. 40). Historisch betrachtet handelt es sich um eine Abform des ›Fonte‹ als reale Sequenz mit ›tonikalisierten‹ Moll-Akkorden und angefügter Halbschlusswendung. ›Schicht‹ b) vereinfacht die Darstellung von ›Schicht‹ a) durch Eliminierung der anfänglichen Wechselnotenbewegung e²-f²-e² in der strukturellen Oberstimme und Reduktion auf den übergeordneten Durchgangsakkord, den Sextakkord von g-Moll über b in T. 45. ›Schicht‹ c) gibt die in Bsp. 7 bereits angeführte ›Lösung‹ wieder, bei der der

In Dur ist die Dominante eine einzige großangelegte Stufe, die sich vom Beginn des zweiten Themas bis zum Ende der Durchführung ausdehnt. Andere Tonarten, die im Verlauf der Durchführung durchlaufen werden, werden als untergeordnet betrachtet, d. h., sie werden als ›Auskomponierung‹ der Dominante im ›Hintergrund‹ verstanden. Während des zweiten Themas wird die V. Stufe ›tonikalisiert‹; wenn die V. Stufe jedoch am Ende der Durchführung wiederkehrt – im Rahmen der der Rückleitung – wird sie durch die Hinzufügung der Septime sozusagen ›de-tonikalisiert‹. Obwohl die Septime zwar die Tonart aber nicht die Stufe der Tonika wiederherstellt, wirkt die V. Stufe als solche fort, bis sie zu Beginn der Reprise von der ersten Stufe verdrängt wird.

In Moll moduliert die typische Überleitung über VII. Stufe zur III. Stufe. In Schenkers Theorie nimmt die Harmonie der III. Stufe einen weniger fundamentalen Rang ein als die der V.; der Harmoniefolge I–III–V wird jedoch höchste Priorität zugesprochen, weil sie als ›Auskomponierung‹ des Tonikadreitklangs gilt. Die III. Stufe dauert nur bis zum Ende der Exposition an. Zwar werden auch die neuen Tonarten der Durchführung wiederum als untergeordnet verstanden, werden aber nun als ›Durchgänge‹ bezeichnet, da sie auf dem Weg von der III. zur V. Stufe passiert werden. III. und V. Stufe werden dadurch zu Stufen höchster Ordnung miteinander verbunden.

Modulationen in der Sonatendurchführung

Ich werde meine Erläuterungen mit zwei Beispielen aus Sonatendurchführungen abschließen. Zuerst ein kurzes Beispiel in Moll. Es handelt sich um den Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457 (Bsp. 13).

›chromatische Stimmtausch‹ durch einen Durchgangs-Moll-Quartsextakkord der Nebentonart vermittelt wird. Der Vergleich mit ›Schicht‹ b zeigt sich, dass Mozart im Außenstimmensatz statt in Gegenbewegung in Parallelbewegung verfährt (wodurch er sich dem Bewegungsmodell paralleler Dezimen annähert, das Burkhart in Zusammenhang mit KV 281, ii zu Beginn seines Vortrags bereits ausgeführt hat [vgl. Bsp. 6]). Der putative Zielton *a*, der aus dem *b* – in Verbindung mit dem *cis* der strukturellen Oberstimme – resultieren könnte, wird jedoch im Sinne des ›chromatischen Stimmtausches‹ durch das Abspringen von *b* nach *es*, über dem der $\#f^6$ erscheint, absichtsvoll verfehlt.

-- (von der Exp)

-- (von der Exp)

Musical score for Wolfgang Amadé Mozart, KV 457, i, T. 71-100. The score is presented in two systems. The top system shows the vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The bottom system shows the vocal line (bass) and a piano accompaniment. The vocal lines are marked with 'Exp' and 'Exp' respectively. The piano accompaniment is marked with 'Exp' and 'Exp' respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 13: Wolfgang Amadé Mozart, KV 457, i, T. 71-100, Notentext und Stimmführungsbild

In Mozarts Satz steht die zweite Themengruppe wie erwartet in der Tonart der III. Stufe. Die letzten Takte der Exposition leiten – mit Blick auf die Wiederholung der Exposition – zur Tonika zurück. Am Anfang der Durchführung handelt es sich jedoch nicht schlicht um eine Dur-Tonika, sondern um die Dominante der IV. Stufe, auf die, wenig später, die diatonische V. Stufe g-Moll folgt. Letztere wird in die Rückleitungsdominante überführt: Zuerst wird die Mollterz durch den Leitton (*h*) verdrängt und dann die dominantische Septime (*f*) eingeführt, um zur Tonika zurückzuführen. Wie das Stimmführungsbild unterhalb des Notentextes zeigt, besteht der harmonische Hintergrund nur aus der Folge dreier Stufen – III–IV–V –, deren Grundtöne im Bass eine melodische Einheit bilden: *es–f–g*. Das *f* ist Durchgangston zwischen dem stabilen Ausgangston *es* und dem stabilen Zielton *g* und daher strenggenommen eine Durchgangs-Dissonanz ebenso wie die zugehörige Tonart f-Moll, auch wenn alle drei Basstöne ›tonikalisiert‹ werden (Bsp. 14).



Beispiel 14: Wolfgang Amadé Mozart, KV 457, i, T. 83–90, *f* als Durchgangs-Dissonanz im hinteren ›Mittelgrund‹

In jeder Komposition mit einer Vielfalt von Tonarten, haben die verschiedenen Tonarten unterschiedliches Gewicht, und jeder fällt eine andere Rolle zu. Schenkers Methode bietet ein sehr exaktes Verfahren an, die Funktion jeder einzelnen Tonart innerhalb der Gesamtstruktur einer Komposition zu bestimmen. Dieses kurze Beispiel mag verdeutlichen, dass Schenkers Methode in stärkerem Maße nuanciert ist als eine solche, die lediglich eine Folge undifferenzierter Tonarten feststellt (vgl. auch Jonas 1968 mit einer sehr interessanten Schenker'schen Interpretation der vielfach modulierenden Fantasie KV 475 oder grundsätzlich zum Thema Schachter 1987).

Ich hoffe nun, dass ich Ihnen Schenkers Auffassung von Tonarten und Modulation etwas näher bringen konnte. Allerdings nehmen Tonarten und Modulation innerhalb der Schenker'schen Theorie keine primäre Stellung ein. Daher möchte ich zum Schluss einen Aspekt präsentieren, der solch eine wichtige Stellung einnimmt. Ich beziehe mich hierbei auf den motivischen Aspekt der musikalischen Struktur – für Schenker ein höchst wichtiges Thema, insbesondere die Beziehung

zwischen Motiven auf unterschiedlichen ›Schichten‹. Als letztes Beispiel habe ich dazu die Durchführung von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* gewählt, zumal in diesem speziellen Fall eine besonders enge Beziehung zwischen Motiv und Tonartenfolge besteht.

Wenn wir jetzt eine Aufnahme der Durchführung hören, möchte ich Sie bitten, da ›Schicht‹ a) in Beispiel 15 nur einen Teil der Durchführung schenkerianisch aufbereitet, einmal selbst Schenkerianer zu sein: Suchen Sie bitte jenseits des gegebenen Ausschnittes nach den weiteren ihrer Meinung nach auffallendsten der großräumigen harmonischen und motivischen Beziehungen. Wir beginnen mit dem Ende der Exposition (die, da die Grundtonart der Sinfonie C-Dur ist, natürlich in G-Dur steht), und fahren fort bis zum Ende der Durchführung.

Betrachten wir zunächst ›Schicht‹ d) in Beispiel 16. Wie Sie wohl schon bemerkt haben, durchspannen auch hier (ein Zufall!) die drei Stufen Es, F und G weiträumig die Durchführung. Aber diese Fortschreitung ist hier in eine noch größer angelegte V. Stufe eingebunden.

Man könnte denken, dass diese Stufenfolge der primäre Faktor dieser Durchführung ist; dem ist aber nicht so. Das letztlich bestimmende Element, das alle anderen Ton-Elemente einschließlich der Tonarten dieser Durchführung lenkt und kontrolliert, ist *melodisch*. Es ist dies die großangelegte schrittweise steigende Oberstimme die, im tiefstem ›Hintergrund‹ wirkend, die gesamte Durchführung umfasst. Wo ist dieses Element? Bitte betrachten Sie dazu ›Schicht‹ a) und bemerken Sie die melodische Bewegung in der Oberstimme: es^2 (T.133) – dis^2 (T.152) – e^2 (T.153) – f^2 (T.161). Das es^2 wird gleich zu Beginn der Durchführung von g^2 aus über den Durchgang f^2 erreicht (T.121–123) und bleibt im ›Hintergrund‹ wirksam, bis dis^2 in Takt 152 eintritt. Was jenseits des in ›Schicht‹ a) wiedergegebenen Ausschnitts der Durchführung geschieht, können Sie in ›Schicht‹ c) sehen. Der Anstieg wird mit fis^2 (T.178) bis zum g^2 (T.179) fortgesetzt. Lassen Sie uns die gesamte, chromatisch ansteigende Linie von e bis g als ›chromatisches Motiv‹ bezeichnen.

Bemerken Sie bitte ferner, dass die Durchführung in zwei Teile zerfällt. In Takt 161 beschließt der Ton f^2 in der Oberstimme den ersten Teil, gleichzeitig beginnt hier – mit der thematischen Wiederaufnahme des 1. Themas – der zweite Teil. Dadurch gliedert sich das ›chromatische Motiv‹ in die beiden Sekundgänge $es-es/dis-e$ und $f-fis-g$. Aus Zeitgründen werde ich meine Diskussion auf den ersten Teil der Durchführung beschränken.

Handwritten musical score for Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133-162. The score is divided into two systems. The first system covers measures 133 to 147, with a '2)' marking and a 'Tiefenlegung' section. The second system covers measures 149 to 161, with a '2)' marking and a 'Thema im Bass' section. The score includes piano and bass staves with various annotations such as 'es-', 'e f', 'fis g', '10-', 'g: IV', 'd: IV', and 'd: I'. A chord diagram at the bottom shows the sequence: d: -IV Y I 2: IV (x 1) *IV Y#.

Beispiel 15: Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133-162, Durchführung, Ausschnitt, Klavierauszug mit unterlegter ›Schicht‹ a)

Beispiel 16: Wolfgang Amadé Mozart, KV 551, i, T. 133–189, Durchführung und Reprisen-
 tritt, ›Schichten‹ b)–d)

Bitte betrachten Sie nochmals ›Schicht‹ a). In den Takten 133 bis 139 habe ich die ansteigenden chromatischen Linien in der Bass- und der Oberstimme gekennzeichnet. Ich interpretiere diese vergleichsweise kurzen Tonfolgen von e bis g als eine kleinere Vordergrundmanifestation der viel größeren Form unseres ›chromatischen Motivs‹, das sich – in der strukturellen Oberstimme – über die ganze Durchführung erstreckt.

Es mag Ihnen womöglich als weit her geholt erscheinen, wenn ich behaupte, dass das *es* der Oberstimmen in Takt 133, das – wie gesagt – vom *es* in Takt 123

stammt, zum *e* in Takt 153 führt. Wie gelangt es zu dieser Stelle? – Die maßgebliche Verbindung ist die von *es* zu *dis* in den Takten 133 bis 152, die ich in ›Schicht b⁴‹ zeige. Solche Hintergrund-Enharmonik im Zusammenhang mit übermäßigen Sextakkorden kommt übrigens in der Musik Mozarts, Beethovens und anderer Komponisten recht häufig vor. Schenker zeigt weitere Beispiele dieses Phänomens in *Der freie Satz*.¹⁸

Kehren wir bitte erneut zu Schicht a) zurück, um unter besonderer Berücksichtigung der Tonarten den Weg vom *es* zum *dis* nachzuvollziehen. Mit Takt 139 waren wir auf der g-Moll-Stufe angekommen, die als Nebenprodukt, als Oberterz der dominierenden Tonart Es-Dur verstanden werden muss. Von Takt 139 bis 147 erfährt diese Stufe durch eine fallende Sequenz eine ausführliche ›Auskomponierung‹. Anschließend wird bis Takt 149 das g-Moll stark ›tonikalisiert‹, auch wenn keine vollständige Kadenz auftritt. Dem g-Moll folgen ein flüchtiges d-Moll und a-Moll. Die Folge ansteigender Quinten geht einher mit der kontinuierlichen Eliminierung der ›b‹-Vorzeichnungen. Worin jedoch besteht die Motivation für diese Tonartenfolge? – Es ist der Schritt vom *dis* zum *e*, auf den diese Tonartenfolge zustrebt. Eine konventionelle harmonische Analyse würde wahrscheinlich in a-Moll den Ursprung der halbkadenzierenden E-Stufe sehen, die in Takt 153 erreicht wird. Aber das a-Moll hat überhaupt keinen strukturellen Stellenwert. Die Sache verhält sich genau umgekehrt: E-Dur selbst ist es, das als zwischenzeitliches Ziel der harmonischen Bewegung die a-Moll-Stufe evoziert hat! Das ›chromatische Motiv‹ führt an, die Harmonien folgen im nach.

In ›Schicht a)‹ zeige ich wie alle Tonarten durch Umdeutung in die nächste Tonart modulieren. Schenker hätte sich wahrscheinlich nicht die Mühe gemacht, dies im Einzelnen zu zeigen; sein Interesse an einer Passage gilt nicht primär ihren einzelnen Tonarten. Schenkers Fokus ist vielmehr auf den Prozess gerichtet, der zu den Tonarten führt. Dieser Prozess beginnt mit Stimmführung – mit dem horizontalen, dem kontrapunktischen Verlauf, wie wir ihn in Schicht b³) beobach-

18 Vgl. Schenker 1956, Fig. 114, 7 (Beethoven, op. 61, iii, T. 247ff.) und Fig. 114, 8 (beethoven op. 57, i, T. 65–87). Schenker führt diese Beispiele im Rahmen seiner Ausführungen zur »Vermeidung von chromatischen Schritten« an (1956, 142ff.). Zwar entfielen im freien Satz das »Verbot von chromatischen Schritten«, doch werde auch im freien Satz die »Vermeidung von unmittelbaren chromatischen Folgen« »geübt« (ebd., 142). Unter die »Mittel zur Behebung chromatischer Schritte« (ebd., 143) führt Schenker in Verbindung mit den beiden oben genannten Beispielen dann auf: »Auch hier [Bsp. Fig. 114, 8] wird die Wirkung eines unmittelbaren Chromenwechsels durch Enharmonik unterbunden« (ebd., 144). Nach Schenker steht damit die Enharmonik im Dienst, den Vorrang diatonischer Halbtonschritte zu gewährleisten.

ten können, der dann nach und nach zum ›Aufblühen‹ der Tonarten in den ›Schichten‹ b^2 , b^1) und vor allem natürlich in ›Schicht‹ a) führt! (Schachter 1991 verdanke ich die Idee, dass die Takte 139–149 in KV 551, i auf der ›Auskomponierung‹ einer g-Moll-Stufe beruhen.)¹⁹

Um zu unserem ›chromatischen Motiv‹ zurückzukehren: Es wird in aller Klarheit fortgesetzt. Von Takt 153 an bemerken wir, wie dass der Schritt *dis–e* viele Male über einem gleichsam stillstehenden E-Dur-Akkord wiederholt wird, bis sich schließlich das *e* in Takt 161 zum *f* weiterbewegt.

Eine letzte motivische Beobachtung: Die Folge *es–e–f* taucht nicht plötzlich und unvorbereitet in der Durchführung auf, sondern wird schon in der Exposition angedeutet, wo im zweiten Themenbereich nach einer Generalpause in Takt 80 plötzlich eine Musik im Forte hereinbricht, welche die Bewegung *es–e–f* in den 1. Violinen und den Holzbläsern stark exponiert. Und kurz zuvor, wenn auch auf einer anderen Tonhöhe, erscheint der chromatische Sekundengang in verschiedenen Stimmen und artikuliert alle fünf Tonhöhen des gesamten ›chromatischen Motivs‹. Zunächst erscheint *g–gis–a* in der Oberstimme (T. 56–57) und dann – auch hier in direktem Anschluss – *a–ais–h* in der Bassstimme (T. 58–59). Unser ›chromatisches Motiv‹ erscheint demnach also zuerst an der musikalischen Oberfläche, später in einer ›Mittelgrundschrift‹ (T. 133–139) und schließlich im ›Hintergrund‹ der gesamten Durchführung!

Ich wiederhole: Das Aufdecken solcher Motive auf diversen Schichten, von Schenker auch ›verborgene Wiederholungen‹ genannt²⁰, ist ein sehr wichtiger Aspekt seines analytischen Ansatzes (vgl. Burkhart 1978). Ich habe die *Jupiter-Sinfonie* gewählt, weil hier das ›Motiv‹ einen ungewöhnlich starken Einfluss auf die Tonartenfolge nimmt – sogar auf die Tonarten, die nur gestreift werden – und weil darüber hinaus dieses Beispiel es mir ermöglicht, einen Eindruck von Schenkers Aufmerksamkeit dem Detail gegenüber zu vermitteln. Das Verstehen des

19 ›Schicht‹ b^3) zeigt, dass Mozart, anders als Beethoven in den von Schenker angeführten Beispielen (vgl. Anm. 18), (zumindest hier) daran gelegen ist, die unmittelbare enharmonische Umdeutung im äußersten ›Vordergrund‹ von *es* zu *dis* durch den Einschub der g-Moll-Stufe (T. 139) mit *d* in der Oberstimme zu vermeiden.

20 »§30. In der Richtung zum Vordergrund hin sind die *Verwandlungsschichten* als Träger wirklicher Entwicklungen zugleich *Wiederholungen (Parallelismen) höchster Ordnung*, sofern auch von Verwandlung zu Verwandlung der Begriff der Wiederholung anzuwenden gestattet ist. Die geheimnisvolle Verborgenheit solcher Wiederholungen ist ein biologisches Schutzmittel: die Wiederholungen gedeihen im Geheimen besser als im vollen Licht des Bewußtseins« (Schenker 1956, 50; Hervorhebungen original).

Details – das Kleine im Zusammenhang des Großen – ist das Ziel des ganzen Schenker'schen Unterfangens!

Schlussbemerkung²¹

Es ist mir in diesem Beitrag nicht um eine umfassende Darstellung der Theorie Schenkers gegangen. Die Lehre vom Ursatz ist für sich allein genommen steril, unbrauchbar, ja irreführend, wenn man die Details nicht versteht. Es ist daher meine Überzeugung, dass eine Einführung in die Schenker'sche Analyse – und nichts weiter sollte mein Beitrag leisten – sich zunächst einzelnen Details in den einzelnen Schichten zuwenden sollte. Erst hiernach kann verständlich gemacht werden, wie der Ursatz alles ›regiert‹. Das war meine Absicht in der Lecture: Einfache Beispiele für Diminutionen und tonale Bewegungen zu zeigen, um von dort über Tonikalisierungen zu Tonartwechseln größeren Stils überzugehen. Auf eine Darstellung der Lehre vom Ursatz wurde hingegen bewusst verzichtet.

Literatur

- Aldwell, Edward / Schachter, Carl (2003), *Harmony and Voice Leading*, 3rd Edition, Belmont/CA: Thomson & Schirmer.
- Burkhart, Charles (1978), »Schenker's ›Motivic Parallelisms‹«, *Journal of Music Theory* 22/2, 145–175.
- Caplin, William Earl (1980), »Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter«, *Music Theory Spectrum*, 74–89.
- Dahlhaus, Carl (1983), »Im Namen Schenkers«, *Musikforschung* 36/2, 82–87.
- Federhofer, Hellmut (1950), *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 380. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 21), Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Federhofer, Hellmut (1984), »Im Namen Schenkers. Eine Erwiderung«, *Musikforschung* 37/1, 21–24.
- Jonas, Oswald (1968), »Improvisation in Mozarts Klavierwerken«, *Mozart Jahrbuch 1967*, 176–181.

21 Der Verfasser bat den Herausgeber (Mail vom 24.11.2020) der ursprünglichen Textfassung eine Schlussbemerkung hinzuzufügen, um etwaigen Missverständnissen hinsichtlich der Intention seines Beitrags entgegenzuwirken.

- Jonas, Oswald (1972), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, zweite, überarbeitete Auflage, Wien: Universal Edition.
- Kamien, Roger / Wagner, Naphtali (1997), »Bridge Themes within a Chromaticized Voice Exchange in Mozart Expositions«, *Music Theory Spectrum* 19/1, 1–12.
- Morgan, Robert P. (1978), »Schenker and the Theoretical Tradition«, *CMS Symposium* 18, 72–96.
- Plum, Otto (1984), »Zu Carls Dahlhaus' Beitrag ›Im Namen Schenkers‹«, *Musikforschung* 37/1, 24–26.
- Schachter, Carl (1987), »Analysis by Key: Another Look at Modulation«, *Music Analysis* 6/3, 289–318.
- Schachter, Carl (1991), »Mozart's Last and Beethoven's First: Echoes of K. 551 in the First Movement of Op. 21«, in: *Mozart Studies* 1, hg. von Cliff Eisen, Oxford: Clarendon, 227–251.
- Schenker, Heinrich, (1912), *Beethoven. Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich, (1930), *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch von Heinrich Schenker*, Bd. 3, München: Drei Masken.
- Schenker, Heinrich, (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), zweite Auflage, hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- Sechter, Simon (1853) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sechter, Simon (1854) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.2: *Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

© 2022 Charles Burkhart

Burkhart, Charles (2022), »Die Modulation bei Heinrich Schenker in Theorie und Praxis« [Heinrich Schenker's concept of modulation in theory and practice], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 19–44. <https://doi.org/10.31751/p.215>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

II. Generalbass und Modulation

Hubert Moßburger

Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinichen bis Schönberg

Obwohl die genaue Kenntnis der Tonartenverwandtschaften für die Modulationslehre wesentlich ist, verschwand dieses Thema im 19. Jahrhundert allmählich aus den Harmonielehren, bis sich die Messung von Verwandtschaftsgraden in der Musiklehre des 20. Jahrhunderts fast nur noch auf das Kriterium des Quintenzirkels beschränkte. Der Blick zurück ins 18. und 19. Jahrhundert ergibt ein weitaus differenzierteres Bild in der Beurteilung von Verwandtschaftsgraden. Zwei Tendenzen lassen sich feststellen: Erstens führt die Orientierung der Theorie an der kompositorischen Praxis zu einer stetig sich erweiternden Legitimierung entfernter Tonarten als nahe Verwandte. Zweitens ist bis Jacob Gottfried Weber eine Zunahme an Verwandtschaftskriterien zu konstatieren, deren Differenzierung in der Folgezeit zugunsten einer wachsenden Integration fremder Tonarten wieder zurückgeht. Differenzierung der Kriterien und Integration von Tonarten verhalten sich gegenläufig zueinander.

Despite the intrinsic significance of key relationships on the conceptualization of modulation, this topic gradually disappeared from treatises in the nineteenth century until the measurement of key relationships was eventually restricted almost exclusively to the circle of the fifths in twentieth-century teachings. A glance back at the eighteenth and nineteenth centuries reveals a far more differentiated picture regarding the judgement of key relationships. Two tendencies can be discerned: first, the orientation of theory on compositional practice led to a continually expanding legitimization of distantly related keys as more closely related ones; second, until Jacob Gottfried Weber one can detect an increase in relational criteria whose differentiation in the following years declines again in favor of an expanding integration of foreign keys. Thus differentiation of criteria and integration of keys exist in opposition to one another.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: circle of fifths; Heinichen; key relationships; Modulation; modulation; Quintenzirkel; Schönberg; Tonartenverwandtschaft; Weber

Die Frage nach Art und Grad der Verwandtschaft von Tonarten erscheint uns heute kaum noch als Problem. Wir unterscheiden kategorial zwischen Quint- und Terzverwandtschaft und messen die Entfernung zweier Tonarten am geschlossenen Quintenzirkel oder an der unendlichen Quintenspirale bzw. -geraden. Doch hier beginnen bereits die Probleme: Ist a-Moll von C-Dur als Quintteiler einen halben Quintenzirkelgrad entfernt oder stehen beide als Paralleltonarten mit

identischer Vorzeichnung im ›nullten‹ Grad zueinander? Oder sind Dur- und Molltonarten als zwei unterschiedliche Kategorien gar nicht mit einem Maßstab zu messen? Ist c-Moll von C-Dur genauso weit entfernt wie Es-Dur, obwohl im ersten Fall ein Variantverhältnis mit identischen Hauptstufen und im zweiten Fall eine Mediantrelation vorliegt?

Die widersprüchlichen Einschätzungen von Verwandtschaftsgraden werden besonders an graphischen Darstellungen von Tonartendispositionen in einem Raum-Zeit-Diagramm deutlich. Das einfachste aber auch größte Verfahren wäre die Beschränkung auf den bloßen Vorzeichenunterschied, wobei parallele Dur- und Molltonarten gleichgesetzt werden. Die Differenz der Tongeschlechter wird nivelliert.

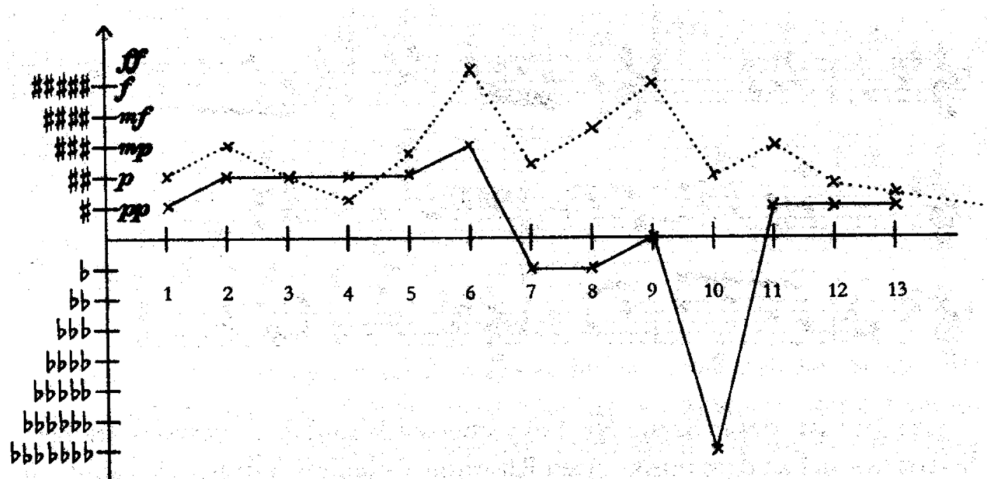


Abbildung 1: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, Tonartendisposition, Graphik von Thomas Koenig¹

In der von Thomas Koenig in Anlehnung an Wolfgang Gertler² stammenden Graphik (Abb. 1) liegt die Intention darin zu zeigen, dass es sich bei der zyklischen Tonartenfolge der *Kinderszenen* von Robert Schumann um eine dreiteilige Form handelt, deren erster Teil im tonikalen bzw. dominantischen Bereich verbleibt, im Mittelteil »entlegener(e) harmonische Gebiete«³ unter Ausklammerung der zykli-

1 Koenig 1982, 324.

2 Vgl. Gertler 1931, 121.

3 Ebd., 325.

schen Haupttonart G-Dur erschlossen werden und im Schlussteil die Tonika bekräftigt wird (die gestrichelte Linie bedeutet die mit der Tonartenfolge korrespondierende dynamische Kurve). Als ›entlegen‹ erscheint aber nur die von Koenig enharmonisierte Tonart as-Moll mit 7b-Vorzeichnung, die er der von Schumann gewählten Tonart gis-Moll unterstellt. Schumann notiert fünf Kreuze nicht aus vereinfachenden, lesetechnischen Gründen, sondern aufgrund der dem Stück Fast zu ernst angemesseneren Tonartencharakteristik hellerer, nicht zu ernstdunkler Vorzeichnung.⁴ Der Verwandtschaftsgrad dieser ›entlegenen‹ Tonart zum vorangehenden C-Dur-Stück und zum nachfolgenden G-Dur erscheint in der Graphik nicht nur in die falsche Richtung zu weisen, sondern auch wesentlich ›entlegener‹ als er von Schumann beabsichtigt war. Dur- und Moll-Nivellierung sowie enharmonische Willkür verhindern eine differenzierende Darstellung der Verwandtschaftsgrade. Demgegenüber zeigt folgende Graphik ein differenzierteres Bild (Abb. 2).

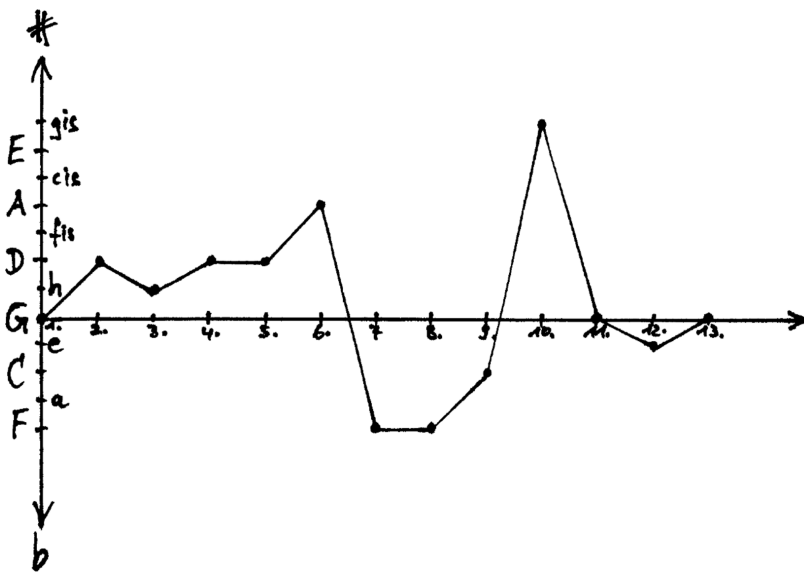


Abbildung 2: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, Tonartendisposition, Graphik vom Verfasser

4 Für Schumann bestand ein charakterlich wesentlicher Unterschied zwischen enharmonischen Tonarten. In einem Brief an Wilhelm Schüler schreibt er: »Antworten Sie mir bald, aber nicht aus dem grimmigen Cis dur, sondern aus dem milden Des dur. Auch im Leben lassen sich viele und die meisten Dinge enharmonisch drehen und verwechseln« (Brief vom 14. September 1835, zitiert nach: Jansen 1886, 65).

Erstens erscheint diese Verlaufskurve in ihrem Dur- und Molltonarten unterscheidenden Auf und Ab nicht so geradlinig wie in der Skizze von Koenig. Zweitens wird durch Verschiebung der x-Achse von der vorzeichenneutralen Tonart C-Dur (Koenig) auf die zyklische Grundtonart G-Dur von Schumanns op.15 der relative Subdominant- und Dominantbereich deutlicher. Und drittens zeigt meine Skizze überhaupt erst Schumanns Intention, die hinter der Wahl der stark in den Dominantbereich ausschlagenden Tonart gis-Moll steht: Vom neunten zum zehnten Stück in op.15 findet kein erneuter subdominantischer Einbruch ins ›dunkle Reich der Träume‹ statt wie von der *Wichtigen Begebenheit* (Nr.6) zur *Träumerei* (Nr.7), sondern ein komplementärer Aufbruch in den hellen Dominantbereich; das humoristische *Fast zu ernst* kann in seiner synkopisch-aufgeregten Satzstruktur unmöglich ein dumpf-ernsthaftes Versinken nach as-Moll (wie Koenig vorgibt) meinen.

Eine zweite, gegenüber Koenig etwas differenziertere Möglichkeit, Tonartenverwandtschaften graphisch darzustellen, ist die oben bereits aufgezeigte Kombination von kontinuierlich auf- und absteigenden quint- und terzgereihten Dur- und Molltonarten, wie sie von Alfred Lorenz an Richard Wagners *Ring*⁵, oder, wie im folgenden Beispiel (Abb.3), von Gerhard Wilcke am a-Moll-Scherzo aus Mendelssohns op.81 für Streichquartett vorgenommen wurde.

Die äquidistante Reihung von Terzen suggeriert jedoch auch gleiche Entfernungen, beispielsweise von a-Moll und e-Moll zu C-Dur. Andererseits erscheint die Varianttonart A-Dur in dem extremen Ausschlag der Kurve als sehr entfernte Tonart. Der Dur- und Moll-Differenzierung fällt die Feindifferenzierung der Verwandtschaftsgrade zum Opfer. Wilcke kommt es vielmehr darauf an, die von ihm so benannte »klangregionale Gewichtsverteilung«⁶ sichtbar zu machen, d.h. den Tonartenanteil der Oberdominantseite (Plusregion) und den der Unterdominantseite (Minusregion): Modulationsrichtung geht vor Verwandtschaftsgrad.

Das Dur-Mollproblem kann dadurch umgangen werden, dass man beide Dimensionen trennt. Gunthard Born hat einen solchen Übergang zwischen Dur- und Mollquintreihen unter Ausschluss der Terzverwandtschaft an einem Rezitativ aus Mozarts *Figaro* veranschaulicht (Abb.4).

5 Vgl. Lorenz 1924, 48.

6 Ebd., 29.

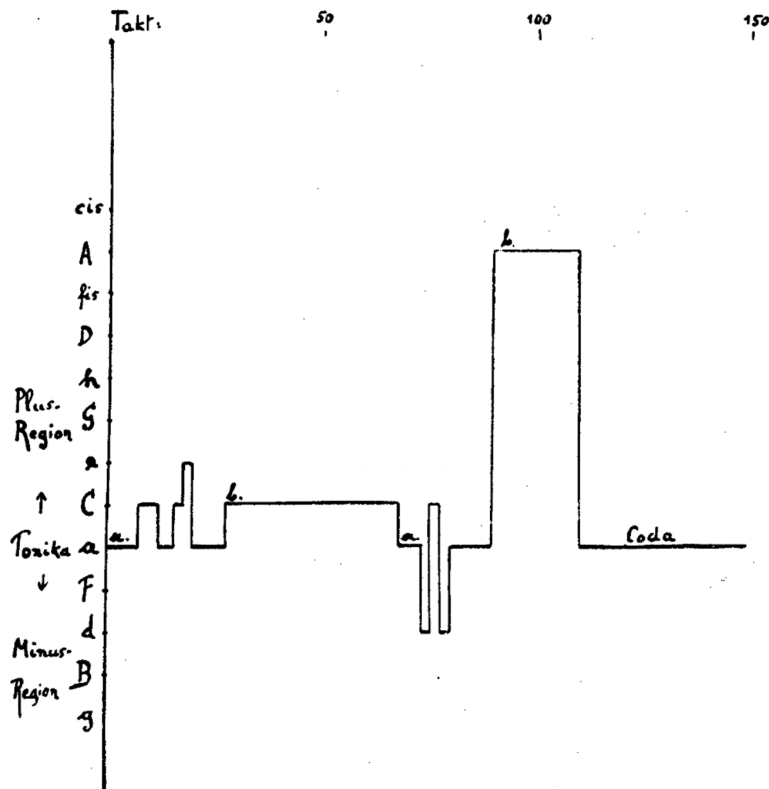


Abbildung 3: Felix Mendelssohn, op. 81, ii, Tonartenverlaufskurve von Gerhard Wilcke⁷

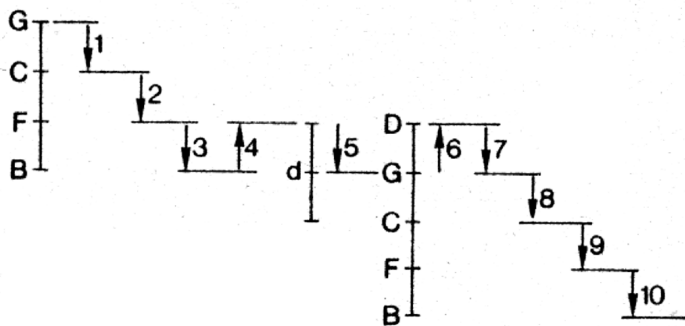


Abbildung 4: Wolfgang Amadé Mozart, *Le Nozze di Figaro* KV 492, Atto primo, Recitativo »Cosa stai misurando caro il mio Figaretto?«, tonaler Verlauf, Graphik von Gunthard Born⁸

7 Wilcke 1933, 31.

Das zu Beginn des 1. Akts zwischen dem ersten Duettino in G-Dur und dem zweiten Duettino in B-Dur vermittelnde Rezitativ durchmisst zunächst diesen Raum in drei Quintenschritten, um nach dem Rückschritt nach F-Dur durch d-Moll in die Mollquintreihe hinüberzuwechseln. Von dort wird wieder in die Dur-Dimension zurückgesprungen, um abermals quintfällig die Zieltonart B-Dur zu erreichen. Diese fallende Tendenz entspricht der Handlung des Rezitativs, in dem Susannes Laune mit jeder Bemerkung des naiven Figaro abfällt, der die hinterlistigen Absichten des Grafen nicht durchschaut. Die Absicht Borns, ein modulatorisches »Stimmungsbarometer«⁹ zu visualisieren, geht jedoch auf Kosten der realen musikalischen Verhältnisse: Die drei Quintsäulen stehen in horizontaler Linie nicht auf gleichem Niveau; B-Dur liegt auf gleicher Linie mit d-Moll und G-Dur. Borns Darstellung folgt seiner Vorstellung, dass jeder Wechsel von Dur nach Moll und umgekehrt bei Parallel- wie bei Varianttonarten jeweils nur einen Abdunklungs- bzw. Aufhellungsschritt bedeutet (vgl. die Pfeile in seiner Graphik). Born will nur den qualitativen Stimmungswechsel im Steigen und Fallen anzeigen und nicht den absoluten Stand des erreichten Tonartenniveaus bzw. der relativen Entfernung der Tonarten untereinander. Die Differenzierung der Verwandtschaftsgrade wird der suggestiven Versinnlichung einer stetig fallenden Stimmungstendenz preisgegeben.

Die drei angeführten graphischen Darstellungsarten von Tonartendispositionen haben eines gemeinsam: Sie zeigen Tonartenverläufe aus unterschiedlichen Gründen stets auf Kosten einer differenzierten Veranschaulichung der Verwandtschaft. Als Hauptgrund kann das Problem der Vermittlung zwischen Dur- und Molltonarten in Verbindung mit der Quint- und Terzverwandtschaft verantwortlich gemacht werden. Gleich, ob der Dur- und Mollunterschied auf die gleiche Vorzeichenanzahl nivelliert wird, oder ob die Tongeschlechter kategorial behandelt werden, immer sind es die Verwandtschaftsgrade, deren Differenzierung unterschlagen wird. Die vergrößernde Darstellung der Verwandtschaftsverhältnisse spiegelt die heute gängige Praxis der Tonsatzlehre, das Problem auf die Akkordverwandtschaft zu reduzieren oder lediglich den Quintenzirkel zur Messung von Tonartenabständen als Vehikel für die Kategorisierung der verschiedenen Modulationsarten zu benutzen. Dies lässt vermuten, dass der Vergrößerung in der Beurteilung der Tonartenverwandtschaftsgrade ein allmählicher Verlust an Differenzierung vorausging. An sieben Stationen der deutschen Theoriegeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts wird demgegenüber zu zeigen sein, wie sich die

8 Born 1985, 155.

9 Ebd., 154.

Lehre von den Tonartenverwandtschaften entwickelte und welche Kriterien sie zu ihrer Differenzierung ausbildete.¹⁰

David Heinichen

Es war Johann David Heinichen, der nach eigener Angabe als Erster in seiner Generalbassschule von 1728 die Dur- und Molltonarten in einen Zirkel (Abb. 5) integrierte. Dabei verschmolz er die Quint- bzw. Quartstruktur Athanasius Kirchers mit terzgereihten Anordnungen thüringerischer Theoretiker um 1700¹¹ zu einem »Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortrefflichen Nutz bedienen kann«.¹²

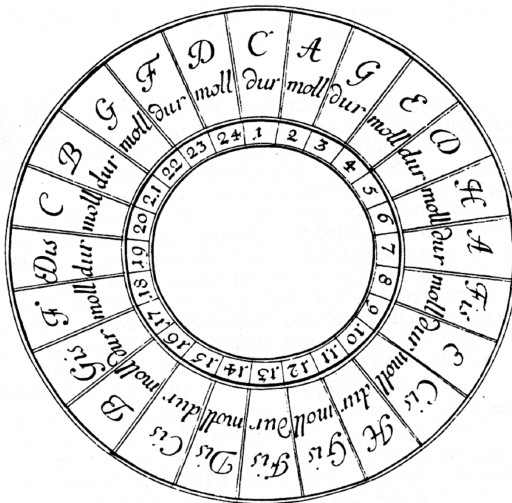


Abbildung 5: Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, »Musicalischer Circul«¹

Verwandtschaft begründet Heinichen mit der schrittweise zu- bzw. abnehmenden Anzahl von Vorzeichen und damit gemeinschaftlichen Tönen zwischen den To-

10 Die Vorgeschichte der Lehre von den Tonartenverwandtschaften im modernen dur-molltonalen Sinne, die in England schon im späten 16. Jahrhundert unter anderem mit Thomas Morleys *Introduction* (1597) ansetzt, kann hier vernachlässigt werden (vgl. dazu Cooper 1986, 201).

11 Vgl. dazu Braun 1994, 161 f.

12 Heinichen 1728, 837.

narten. Bemerkenswert ist dabei, dass nach Heinichen die Tonarten gleicher Vorzeichnung, also die Paralleltonarten näher verwandt scheinen, als die Tonarten der nächsten Quinte.¹³ Bezüglich des modulatorischen Gebrauchs seines Zirkels empfiehlt er, dass zwar ein Modus übersprungen werden darf¹⁴, jedoch die Paralleltonarten »niemahls unter sich selbst verwechselt werden können«¹⁵, da sonst ein Terzenzirkel entstünde, der vor allem wegen der Großterzabstände (z.B. C-e) »sehr unbequem und viel unbrauchbarer sey« als der reine Quintenzirkel.¹⁶ Heinichens Behauptung, »daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmt«¹⁷, geht in seinem Zirkel nicht ganz auf: Die örtliche Nähe der Tonarten entspricht nicht ihrer tatsächlich musikalisch praktizierten. A-Moll und d-Moll stehen in Wirklichkeit zu C-Dur in weiterem Abstand als G-Dur und F-Dur. Auch das Argument, die Paralleltonarten dürfen wegen der Großterzrelationen nicht vertauscht werden, ist nicht triftig: Die Verbindung von C-Dur und e-Moll wäre ›in praxi‹ nicht weniger brauchbar als die Sekundrelation C-Dur und d-Moll, wie sie der Zirkel anzeigt. Die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis ergeben sich durch Heinichens Anspruch, die Verwandtschaftsbeziehungen aller 24 Dur- und Molltonarten auf der Grundlage eines einzigen Kriteriums, dem der Vorzeichenanzahl, zu regeln. Festzuhalten bleibt, dass das Dur-Moll-Verwandtschaftsproblem als Folgeerscheinung der Verquickung beider Tongeschlechter durch den Heinichen-Zirkel erstmals in die Theoriegeschichte eintritt.

Johann Philipp Kirnberger

Johann Philipp Kirnberger erweitert etwa 50 Jahre nach Heinichen in seiner *Kunst des reinen Satzes* die Begründung der Tonartenverwandtschaft neben den »gemeinschaftlichen Töne(n)«¹⁸ um das Kriterium der »wesentlichen Sayte(n)«, d.h. wesentliche Töne.¹⁹ Dies erlaubt ihm eine Differenzierung sogar innerhalb

13 Ebd., 842.

14 Ebd., 847.

15 Ebd., 846.

16 Ebd., 838 f.

17 Ebd., 846.

18 Kirnberger 1776, 105.

19 Ebd., 106.

eines Verwandtschaftsgrades: Da beispielsweise die Tonart F-Dur durch den Ton *b* das für C-Dur unentbehrliche Subsemitonium *h* auslösche, sei »F-Dur viel weiter von C-Dur entfernt, als die [Tonart], darin eine weniger wesentliche Sayte geändert wird«²⁰, wie dies z. B. bei G-Dur der Fall sei. Noch weiter liegt demnach die Tonart d-Moll von C-Dur entfernt, da neben dem Leitton *h* auch noch der Grundton *c* eliminiert wird.²¹ F-Dur und d-Moll sind also in genau umgekehrter Reihenfolge wie bei Heinichen zu C-Dur verwandt. Das Kriterium der »wesentlichen Töne« ermöglicht Kirnberger eine praxisbezogene Darstellung einer Rangfolge der ausweichenden Tonarten in den »fünf nächsten Graden der Verwandtschaft«²², deren rhythmischer Wert auch gleichzeitig die formal relative Dauer der Ausweichung anzeigt (Abb. 6).²³



Abbildung 6: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, die »fünf nächsten Grade der Verwandtschaft«²⁴

Eine Gesamtübersicht über den Modulationsradius erstellt Kirnberger nach dem Modell fortschreitender Quintverwandtschaft und ihrer zugeordneten Paralleltonarten (Abb. 7).

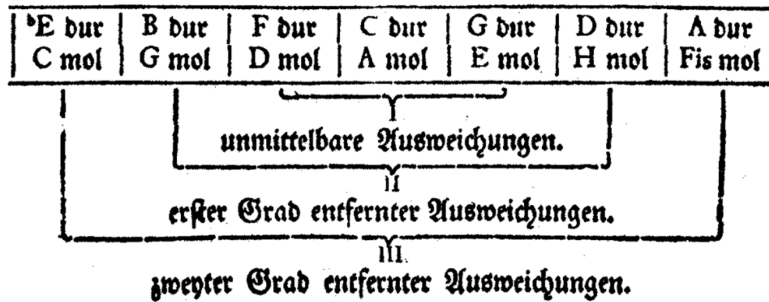


Abbildung 7: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Tabelle der »weitläufigste[n] Modulation«²⁵

20 Ebd.

21 Vgl. dazu auch Kirnberger 1792, 285.

22 Kirnberger 1776, 107.

23 Kirnberger 1792 präsentiert dasselbe Notenbeispiel, jedoch mit dem Hinweis auf dessen Urheber-schaft durch Jean-Jaques Rousseau (286).

24 Kirnberger 1776, 109.

Kirnberger unterscheidet dabei drei Verwandtschaftsgrade (römische Ziffern): die Tonarten der fünf leitereigenen Stufendreiklänge bezeichnet Kirnberger als »unmittelbare Ausweichungen«, die oben bereits in ihrer graduellen Rangfolge unterschieden wurden; die »entfernten Ausweichungen« sind in einen »ersten« (zwei Quinten Entfernung) und »zweiten Grad« (drei Quinten Entfernung) untergliedert; schließlich ist bei minus bzw. plus drei Quinten Abstand vom Zentrum für Kirnberger die Grenze des Modulationsambitus erreicht, »weil eine noch grössere Entfernung vom Hauptton gar zu weit führen wird. Denn diejenigen Stücke, wo man im Kreis herum durch alle Tonarten moduliert, dienen blos zur Curiosität und können sonst nirgend gebraucht werden«. ²⁶

Kirnberger klammert zwar im Gegensatz zu Heinichen das Verwandtschaftsproblem zwischen Dur und Moll aus, erreicht aber durch den Verzicht auf umfassende Systematisierung aller Tonarten eine engere Bindung an die Praxis. Des Weiteren wird Kirnbergers Bestreben deutlich, die Feindifferenzierung der Verwandtschaftsgrade voranzutreiben.

Heinrich Christoph Koch

Wenige Jahre später erscheint mit Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* die bis dahin umfassendste Auseinandersetzung mit dem Problem der Tonartenverwandtschaft. Aus der Erörterung über den ersten Verwandtschaftsgrad gewinnt Koch weitere Kriterien zur graduellen Feindifferenzierung. Die Frage, welcher von den Tonarten der 4., 5. und 6. Stufe der Vorzug gebühre, kann für Koch »aus verschiedenen Gesichtspuncten betrachtet werden«. ²⁷ Er führt insgesamt vier Verwandtschaftskriterien an, womit sich deren Anzahl gegenüber Kirnberger verdoppelt: Zu den Aspekten der gemeinsamen Töne und der wesentlichen Dreiklänge (statt der »wesentlichen Sayten« Kirnbergers) treten noch die Verwandtschaft von Tonarten »gleicher Linie« ²⁸ – gemeint ist dasselbe Tongeschlecht – und die Obertonreihe als Kriterien hinzu. Der Vorzug gebührt jedoch allein der 5. Stufe, nicht nur, weil man ihn »ihr

25 Ebd., 122.

26 Ebd. Eine Beziehung zwischen dem Modulationsradius und dem in drei Klassen abnehmenden Reinheitsgrad »wohltemperierter« Tonarten (ebd., Teil 2, 72) stellt Kirnberger nicht her.

27 Koch 1787, 179.

28 Ebd., 180.

auch in Praxi zuerkennt«²⁹, sondern weil sie alle vier Kriterien in sich vereint, während auf die 6. und 4. Stufe nur jeweils zwei Kriterien zutreffen. G-Dur, a-Moll und F-Dur stehen zwar alle im ersten Verwandtschaftsgrad zu C-Dur, doch kann Koch aufgrund seiner differenzierten Argumentation auch innerhalb dieses Grades nochmals abtufen. Die Graduierung aller weiteren Tonarten erfolgt auf zweierlei Weise (Abb. 8).

c —
a —
d —
g —
C dur
f —
b —
es —
as —

Beispiel 8a: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, ›Grade der Verwandtschaft gleichgeschlechtlicher Tonarten‹³⁰

fis moll	h dur
h moll	e dur
e moll	a dur
a moll	d dur
c dur	g dur
	c dur
	a moll

Beispiel 8b: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, ›Grade der Verwandtschaft ungleicher Linie‹³¹

29 Ebd.

30 Ebd.,186.

Zum einen werden die Tonarten »gleicher Linie« durch »auf- und absteigende Quinten« abgezählt, wobei »der aufsteigende[n] vor der absteigenden jederzeit der Vorzug zu geben ist«. ³² Interessant erscheint hier zum einen, dass Koch hier wohl zum ersten Mal in der Theoriegeschichte den Quintenzirkel als vertikale Linie darstellt. Zum anderen muss man bei Tonarten »ungleicher Linie« ³³ zunächst in die um einen Verwandtschaftsgrad entfernte Paralleltonart umsteigen, bevor man in Quinten weiterzählt. So ist – wie Bsp. 8b zeigt – z.B. fis-Moll im vierten Grad mit C-Dur, H-Dur im sechsten Grad mit a-Moll verwandt, während wir heute im Quintenzirkel jeweils einen Grad weniger zählen würden. Dies ist auch der Grund, warum Koch von den üblichen leitereigenen fünf Nebentonarten in Dur nur die 4., 5. und 6. Stufe als mit der 1. Stufe im ersten Grad verwandt betrachtet: Die 2. und 3. Stufe gehören nach obiger Darstellung bereits dem zweiten Verwandtschaftsgrad an.

Koch empfindet die Frage nach den entfernteren Tonarten »mehr speculativ als practisch, weil mit dem dritten Grade der Verwandtschaft der Rang der zu wählenden Tonart aufhört«. ³⁴ Er versteht den dritten Grad nicht wie Kirnberger als Grenze des Modulationsradius, sondern als eine ›Schallmauer‹, jenseits derer die graduelle Differenzierung kaum noch sinnvoll ist. Zum Spekulativen gehört für Koch auch die Tatsache, dass Varianttonarten nach obiger Quintensäule (Abb. 8b) im vierten Grad verwandt seien. »Der Gebrauch«, so Koch, habe »dennoch diese beyden Tonarten in eine nähere Verwandtschaft gebracht, als sie dem Schema zu Folge haben. Kurz, man braucht in den modernen Tonstücken diese beyden Tonarten (als eine Ausnahme der allgemeinen Regel) dergestalt, als ob sie in einem der nächsten Grade der Verwandtschaft unter einander stünden«. ³⁵ Koch geht noch weiter: Wenn beispielsweise in einem a-Moll-Rondo das Thema in der um einen Grad entfernten Variante A-Dur erscheint und darauf die um eine weitere Quinte entfernte Tonart E-Dur auftritt, so betrachtet er a-Moll und E-Dur als »im zweiten Grade« ³⁶ verwandt, statt wie im Quintenzirkel um vier Grade entfernt. Aus diesem Grund legitimiert er auch Satzschlüsse in der Varianttonart. ³⁷

31 Ebd., 187.

32 Ebd., 185.

33 Ebd., 186.

34 Ebd., 187.

35 Ebd., 195 f.

36 Ebd., 199.

37 Vgl. ebd., 200.

Neben dem deutlichen Vorzug der Praxis vor der spekulativen Theorie ist es also vor allem die fortschreitende Differenzierung der Verwandtschaftskriterien, die Kochs Abhandlung kennzeichnet. Gegenüber Kirnberger treten vier neue Aspekte hinzu: die Einbeziehung der später für das 19. Jahrhundert so wichtigen Naturtonreihe, die harmonische Akkordverwandtschaft, die spezifische Verwandtschaft von Parallel- und von Varianttonarten.

Jacob Gottfried Weber

Die umfangreichste und ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Thema Tonartenverwandtschaft findet sich in dem 1817–21 erstmals erschienenen *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* von Jacob Gottfried Weber. Gegenüber Koch treten folgende Neuerungen auf: Varianttonarten werden nicht mehr als Ausnahme, sondern aufgrund ihrer »Identität im Ganzen«³⁸, d.h. der Funktionsgleichheit der Stufen dem ersten Verwandtschaftsgrad zugerechnet. Dieses Kriterium tritt an die Stelle des ansonsten wirksamen Prinzips der »Ähnlichkeit der Tonleitern«³⁹, d.h. der gemeinsamen Töne, und erweitert damit den Tonartenkreis der bei Koch im ersten Grad Verwandten um eine weitere vierte Tonart (in C-Dur: G, F, a, c). Die Varianttonart ist nicht zuletzt wegen der komponierten Praxis im Umfeld des mittleren und späten Beethoven auch theoretisch voll legitimiert und integriert. Nach dem Vorbild der Einteilung menschlicher Verwandtschaften in gerader Linie und Seitenlinie erweitert der Jurist Weber die in Quinten »auf- und absteigenden Verwandtschaftsgattungen« um die zweite Art der »Seitenverwandtschaft«⁴⁰, die in horizontaler Linie Parallel- und Varianttonarten anordnet.⁴¹ Zusammen mit den vertikal verlaufenden Quintachsen entsteht ein dichtes Verwandtschaftsnetz, an dem die unterschiedlichen Verwandtschaftsgrade und Entfernungen abgelesen werden können (Abb. 9).

Ein Verbindungsstrich bedeutet jeweils einen Verwandtschaftsgrad. Mit C-Dur im Zentrum des Netzes sind also G-Dur und F-Dur in auf- und absteigender Linie, sowie c-Moll und a-Moll in horizontaler Seitenlinie im ersten Grad verwandt (inneres Quadrat). Im zweiten Grad sind diejenigen Tonarten verwandt, die zwei

38 Weber 1830–1832, 74.

39 Ebd., 73.

40 Ebd., 75.

41 Vgl. auch Heinichen 1728, 842.

Verbindungsstriche voneinander entfernt sind usw. Der Vorteil einer solchen Darstellung gegenüber den Systemen mit Zeit-Raum-Koordinaten ist eine räumlich adäquatere Versinnlichung modulatorischer Verläufe um eine zentrale Haupttonart herum.

Schließlich verwendet Weber zur weiteren Differenzierung das Kriterium der ›Innigkeit‹. Dies betrifft zum einen die Quintverwandtschaft in Moll, die gegenüber quintverwandten Durtonarten »nie ganz so innig«⁴² verwandt sind, da sie nicht nur in einem einzigen Ton, sondern in drei Tönen verschieden sind (Weber nimmt stets das praxisnähere harmonische Moll zum Vergleich: e-Moll verliert gegenüber a-Moll den Ton *gis* und gewinnt das *fis* und *dis* hinzu). Zum anderen sind Tonarten betroffen, von denen eine durch Seitenverwandtschaft zustande kommt: Es-Dur und D-Dur sind zwar im gleichen zweiten Grad mit C-Dur verwandt, jedoch »nicht ganz gleich innig«⁴³, denn Es-Dur hat mit C-Dur weniger Töne gemeinsam als D-Dur. Das Argument der gemeinsamen Töne ist nicht mehr, wie einst bei Heini-chen, ein primäres, alle Verwandtschaften bestimmendes Kriterium, sondern ein nachgeordnetes, relativierendes Moment zur Feindifferenzierung.

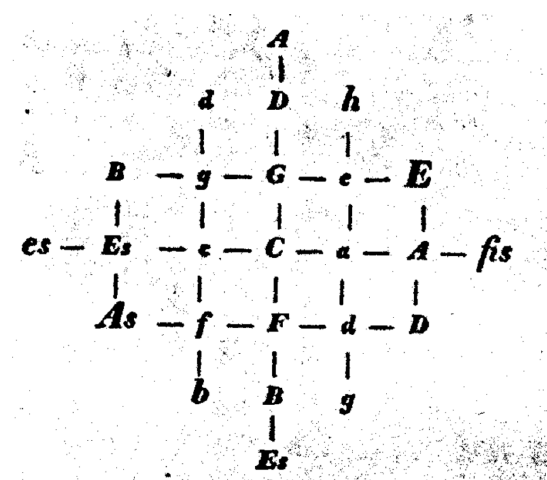


Abbildung 9: Jacob Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Tonverwandtschaftsnetz⁴⁴

42 Ebd., 78.

43 Ebd., 81.

44 Weber 1830–1832, 84.

Adolf Bernhard Marx

Bei Adolf Bernhard Marx findet sich nichts Neues gegenüber Weber. Im Gegenteil: Seine Darstellung erscheint als vereinfachte Version Webers, was darauf zurückzuführen ist, dass Marx das Thema Tonartenverwandtschaft aus seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*⁴⁵ ausklammert und in seine *Allgemeine Musiklehre*⁴⁶ integriert. Das Wissen um Tonartenrelationen wird nicht mehr für Eingeweihte in differenzierter Form abgehandelt, sondern einem breiteren Adressatenkreis allgemein verständlich verfügbar gemacht. Andererseits ist der zunehmende Einbezug der Kompositionspraxis zu konstatieren. In seinem Artikel »Verwandtschaft der Tonarten« aus dem *Universal-Lexicon der Tonkunst* von Gustav Schilling versucht Marx mit Blick auf Beethoven mediantische Tonartenrelationen ästhetisch zu legitimieren. Er attestiert diesen »verborgenen Beziehungen ein[en] tieferen Sinn und eigentümliche Kräfte« zumindest in Meisterwerken, ohne dass damit »nach dem Fremden und vermeintlich Neuem«⁴⁷ gegriffen werde.

Hugo Riemann

Ab etwa 1850 sind zwei Tendenzen zu spüren: Zum einen verliert man allmählich das Verwandtschaftsproblem zwischen Dur und Moll aus den Augen. Das von Moritz Hauptmann postulierte »Moll-Dur«⁴⁸, die gegenseitige Durchdringung von Dur- und Moll-Elementen lässt eine Differenzierung überflüssig erscheinen. Zum anderen versucht man, der kompositorischen Praxis nachfolgend, immer entferntere Tonarten auch theoretisch als verwandt zu legitimieren. Hauptmanns Diktum, dass nicht nur die Quinte, sondern auch die Terz ein »direkt verständliches Intervall«⁴⁹ sei, förderte die nähere Verwandtschaft von Medianten ebenso wie Hugo Riemanns integrierende Funktionstheorie.

45 Vgl. Marx 1837–47.

46 Vgl. Marx 1839.

47 Marx 1837, 762.

48 Vgl. Hauptmann 1853, 36.

49 Ebd., 19 und 173.

Hugo Riemann übernimmt in seiner *Systematischen Modulationslehre* die »Tabelle der Terz- und Quintverwandten« aus Arthur von Oettingens Harmoniesystem in dualer Entwicklung⁵⁰ (Abb. 10).

his ⁴	fisis ⁴	cisis ⁴	gisis ⁴	disis ⁴	aisis ⁴	eisis ⁴	his ⁴	3 ^h f
gis ³	dis ³	ais ³	eis ³	his ³	fisis ³	cisis ³	gisis ³	disis ³
e ²	h ²	fis ²	cis ²	gis ²	dis ²	ais ²	eis ²	his ²
c ¹	g ¹	d ¹	a ¹	e ¹	h ¹	fis ¹	cis ¹	gis ¹
as	es	b	f	c	g	d	a	e
1fes	1ces	1ges	1des	1as	1es	1b	1f	1c
2deses	2asas	2eses	2heses	2fes	2ces	2ges	2des	2as
3 ^h	3fes	3ces	3geses	3deses	3asas	3eses	3heses	3fes

Abbildung 10: Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Tabelle der Terz- und Quintverwandten⁵¹

Es zeigt sich aber auch eine verblüffende Ähnlichkeit der Darstellung zu Webers Tonnetz mit den Unterschieden, dass es sich bei Riemann 1. zunächst nur um Töne, nicht um Tonarten handelt und 2. die vertikale auf- und absteigende Quintverwandtschaft Webers hier zur Horizontalen wird (aus Webers Seitenverwandtschaft mit Variant- und Paralleltonarten wird zudem eine auf- und absteigende Großterzverwandtschaft). Riemann weist darauf hin, dass »die nächstverwandten Töne [...] nicht in der fortlaufenden Reihe, sondern im nächsten Umkreise jedes Tones zu suchen sind«. ⁵² Er gibt ausschnittsweise folgendes »Modulationstäfelchen« an (Abb. 11), in dem die Töne die »Toniken direkt verwandter Tonarten« zu C-Dur darstellen (die Töne erhalten die Klangzeichen >+< für Dur und >o< für Moll).

50 Oettingen 1866, 184–192 (»Verwandtschaftsordnung«).

51 Riemann 1887a, 172–174.

52 Ebd., 172.

a ⁺	^o e ⁺	^o h ⁺
f ⁺	^o c ⁺	^o g ⁺
des ⁺	as ⁺	es ⁺

Abbildung 11a: Hugo Riemann, Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, ›Modulationstäfelchen‹⁵³

A	a/E	e/H
F	f/C	c/G
Des	As	Es

Abbildung 11b: Hugo Riemann, Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, ›Modulationstäfelchen‹ in ›monistischer‹ Übersetzung der ›dualistischen‹ Klangzeichen

Aus der Tafel geht hervor, dass sich der »Kreis nächstverwandter Tonarten«⁵⁴ gegenüber Weber von vier auf zwölf erheblich erweitert hat; der Tonartenradius spannt sich dabei von Des-Dur bis H-Dur. In der Kompositionslehre von 1902 – Riemann entwickelte inzwischen seine Funktionstheorie – werden die Verwandtschaften nach funktionalen Kriterien in zwei Gruppen (›A‹ und ›B‹) eingeteilt:

A.

1. Die Tonart der Dominante (C-dur–G-dur).
2. Die Tonart der Subdominante (C-dur–F-dur).
3. Die Tonart der Parallele (C-dur–A-moll).
4. Die Tonart der Variante (C-dur–C-moll).
5. Die Tonart der ^oSubdominante (C-dur–F-moll)
6. Die Tonart der Dominantparallele (C-dur–E-moll) [= Leittonwechsel der Haupttonart].
7. Die Oberterztonart (C-dur–E-dur) [Variante des Leittonwechsels Dominant-oder Dominante der Parallele].
8. Die Unterterztonart (C-dur–As-dur) [Parallele der ^oSubdominante].
9. Die Unterkleinterztonart (C-dur–A-dur) [Variante der Parallele].
10. Die Oberkleinterztonart (C-dur–Es-dur) [Parallele der Variante].

Sind schon 7–10, wie die in [] gegebenen Erläuterungen verraten, der auf melodischer Grundlage aufgebauten Modulation fremder, so gilt das in erhöhtem Maße von den noch weiter möglichen:

53 Ebd., 173.

54 Ebd., 174.

B.

11. Dominante der Dominante (C-dur – D-dur).
12. ^[o]Subdominante der Subdominante (C-dur – B-dur [B-moll]).
13. Parallele der Subdominante (C-dur – D-moll).
14. Tonart des Leittonwechselklangs der Dominante (C-dur – H-moll).
15. Tonart des Oberleitklangs der ^oSubdominante (D-dur – Des-dur [= Tonart des Akkords der neapolitanischen Sexte]).
16. Tonart des Unterleitklangs (C-dur – H-dur).⁵⁵

Obwohl Riemann es nicht explizit ausspricht, scheinen die Gruppen in sich in gradueller Rangfolge – Riemann spricht von ›Ordnung‹ – angeordnet: Die ersten vier Tonarten der Gruppe A entsprechen dem ersten Verwandtschaftsgrad bei Weber; es folgen die Tonart der Mollsubdominante und die der Dominantparallele. Zu den Medianten von Nr. 7–10 merkt Riemann deren fernere (›fremdere‹) Verwandtschaft an.

Die drei Riemann'schen Verwandtschaftskriterien – die räumliche Nähe vertikaler bzw. horizontaler Quint- und Terzverwandtschaften, die Tonikaverwandtschaft (gemeinsame Töne zwischen zwei Toniken) und die Funktionskreise – ergeben ein nicht immer widerspruchsfreies Gesamtbild (vgl. die Tonartenauswahl des »Modulationstäfelchens« in der *Systematischen Modulationslehre* mit der Gruppe ›A‹ in der *Kompositionslehre*). Hervorstechendes Merkmal der Riemann'schen Tonverwandtschaftstheorie ist die Fortführung der geschichtlichen Tendenz einer stetigen Erweiterung des tonverwandtschaftlichen Ambitus. Die Integration vieler Tonarten in den engsten Verwandtschaftskreis geht jedoch auf Kosten ihrer graduellen Feindifferenzierung.

Die integrativen Bestrebungen sind auch auf die fortgeschrittene kompositorische Praxis zurückzuführen. Die sich schon bei A.B. Marx ankündigende theoretische Legitimation mediantischer Tonarten wird bei Riemann vollends verifiziert. »Seit Beethoven, Schubert und Liszt«, schreibt Riemann, »ist die Terzverwandtschaft der Tonarten in der praktischen Komposition zu unbedingter Anerkennung gelangt.«⁵⁶ »Der nachhinkenden Theorie zum Trotz« hätten »unsere Komponisten« die »Terztonarten der Haupttonart wiederholt direkt gegenübergestellt.«⁵⁷ Riemann spricht von einer der Enharmonik vergleichbaren »Doppel-

55 Riemann 1902, Bd.1, 481 f.

56 Ebd., 481.

57 Riemann 1887b, 133. Das Kapitel »Tonartenverwandtschaft« (§ 44) wird in späteren Auflagen, in denen Riemann die neue Funktionsbezeichnung einführt (ab 1893), ausgelassen.

deutigkeit«⁵⁸ gleichnamiger Töne, die sowohl als Terz – als auch als quintverwandt identifiziert werden können. So kann beispielsweise in der Haupttonart C-Dur die Tonart E-Dur zunächst »als nahe Terzverwandte direkt eingeführt«⁵⁹ werden und dann quintfällig zurück zur Haupttonart modulieren. In diesem Fall handelt es sich um eine Verwandtschaft vierten Grades, in jenem um nur einen Verwandtschaftsgrad. Bei der Einstufung des Verwandtschaftsgrads, so könnte man folgern, kommt es also auf die konkrete Vermittlung zweier Tonarten im musikalischen Satz an und weniger auf eine absolute theoretische Graduierung.

Arnold Schönberg

Schließlich soll noch eine repräsentative Theorie der Tonartenverwandtschaft aus dem 20. Jahrhundert vorgestellt werden. Arnold Schönberg unternimmt in seinen *Structural Functions of Harmony* (1948) einen Versuch, die Tonarten, welche er als Regionen einer herrschenden Haupttonart betrachtet, nach »ihrem Verwandtschaftsgrad«⁶⁰ zu ordnen. Das Ordnungsprinzip entspricht dabei exakt dem Webers, mit dem einzigen Unterschied, dass die Horizontalachse umgekehrt ist (Abb. 12).

Ebenso wie bei Weber sind es bei Schönberg die gleichen vier Tonarten (Kreuz in der Mitte), welche »die nächsten verwandten Regionen«⁶¹ zur Tonika bilden. Schönberg klassifiziert »gemäß der Praxis von Komponisten der tonalen Periode, einschließlich des größten Teils des 19. Jahrhunderts« die Verwandtschaft in fünf Rubriken nach den Kriterien der gemeinsamen Töne, der gemeinsamen Dominanten, der funktionalen Beziehung zur Tonika und der Beziehung zur jeweils nächst tieferen Klasse. Schönberg exemplifiziert seine allgemeine Tabelle anhand einer zweiten, welche die Regionen von C-Dur aufführt.⁶² Diese seien hier ihrer Klassen nach nochmals gesondert aufgelistet:

- Klasse 1: F, G, a, e
- Klasse 2: c, f, g, A, E, Es, As
- Klasse 3: es, as, Gis, gis, Fes, fes
- Klasse 4: Des, d, D, B, b
- Klasse 5: Cis, cis, des, H, h, Ces, ces, Fis, fis, Ges, ges

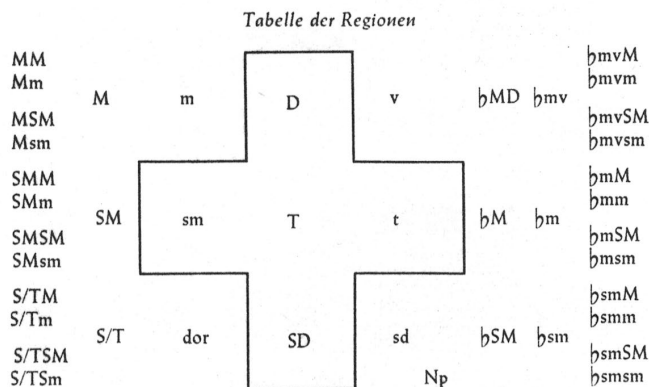
58 Riemann 1887a, 171.

59 Ebd.

60 Schönberg 1957, 19.

61 Ebd., 21.

62 Ebd., 20.



Abkürzungen:

<p>T bedeutet Tonika D „ Dominante SD „ Subdominante t „ Moll auf der Tonika sd „ Moll auf der Subdominante v „ Moll auf der fünften Stufe sm „ Moll auf der Submediante m „ Moll auf der Mediant SM „ Dur auf der Submediante M „ Dur auf der Mediant</p>	<p>Np bedeutet Neapolitanisch (erniedrigte zweite Stufe) dor „ Dorisch (Moll auf der zweiten Stufe) S/T „ Supertonika (Dur auf der zweiten Stufe) bM „ Dur auf der erniedrigten Mediant bSM „ Dur auf der erniedrigten Untermediante bMD „ Dominante der erniedrigten Mediant bM „ Moll auf der erniedrigten Mediant bsm „ Moll auf der erniedrigten Submediante bmv „ Moll auf V der erniedrigten Mediant</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abbildung 12: Arnold Schönberg, »Tabelle der Regionen«⁶³

Die Klassen eins bis fünf sind in abnehmendem Verwandtschaftsgrad angeordnet:⁶⁴ »Klasse 1 heißt ›direkt und nahe‹, weil alle diese Regionen fünf (oder sechs) Töne mit T [Tonart der Tonika] gemeinsam haben«. Sie umfasst die Tonarten F-Dur, G-Dur, a-Moll und e-Moll. Hier ergibt sich übrigens eine Unstimmigkeit zur obigen Tabelle: Dort gehört c-Moll anstelle von e-Moll zu den engsten Verwandten. »Klasse 2 heißt ›indirekt aber nahe‹, weil alle diese Regionen mit den Regionen der Klasse 1 oder mit der Molltonika nahe verwandt sind und drei oder vier Töne mit T gemeinsam haben«. Hierzu zählen die Tonarten der drei Mollhauptfunktionen c-, f- und g-Moll und die Medianten A-, E-, Es- und As-Dur. »Klasse 3 heißt ›indirekt‹, weil alle diese Regionen weiter entfernt sind als Klasse 2, auf welcher ihre Verwandtschaft beruht, und die Zahl gemeinsamer Töne gering ist«. Dazu gehören die mediantischen Mollvarianten es- und as-Moll sowie

63 Ebd., 20.

64 Vgl. für das Folgende ebd., 67 f. (Hervorhebungen original).

die enharmonischen Medianten Gis-Dur, gis-Moll, Fes-Dur und fes-Moll. »Klasse 4 heißt ›indirekt und entfernt‹, weil diese fünf Regionen in folgender Weise mit T in Verbindung stehen«. Es folgen die mit Schönberg'scher Funktionsbezeichnung versehenen Tonarten Des-Dur, d-Moll, D-Dur, B-Dur und b-Moll. Schönberg fügt hinzu, dass »in der Musik des 19. Jahrhunderts [...] diese weit entfernten Regionen, und die der Klasse 5 (›entlegen‹), gewöhnlich in den *Durchführungen*« auftreten. Der Klasse 5 gehören die restlichen, enharmonischen Tonartenpaare an: zum einen die einen Halbton entfernten Tonarten Cis-Dur und cis-Moll bzw. Des-Dur und des-Moll sowie H-Dur und h-Moll bzw. Ces-Dur und ces-Moll; zum anderen die Tritonustonarten Fis-Dur und fis-Moll bzw. Ges-Dur und ges-Moll.

Insgesamt wird bei Schönberg die Tendenz der Theorie des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, immer mehr und weiter entfernte Tonarten in den engeren Verwandtschaftskreis aufzunehmen. Gegenüber Riemann, der der Enharmonik noch skeptisch gegenüberstand und nur »die wirklich ohne solche Täuschungen vom Ohr anerkannten Verwandtschaften«⁶⁵ in seine Ordnung aufnahm, bezieht Schönberg aus größerer historischer Distanz heraus acht enharmonische Dur- und Molltonarten ein, die nicht nur der entlegenen 5. Klasse, sondern auch der viel näheren 3. Klasse angehören (Gis-Dur, gis-Moll, Fes-Dur und fes-Moll). Diese erscheinen zwar »auf der Tabelle weit von T entfernt, aber enharmonisch wechselt klingen sie wie näher verwandte Regionen«. ⁶⁶ So kommt es, dass Tonarten am äußersten Rand der Tabelle der 3. Klasse zugeordnet werden, die teilweise wie die aus der 2. oder 1. Klasse klingen (z.B. Fes-Dur = E-Dur oder fes-Moll = e-Moll). Die Kehrseite dieser fortschreitenden Integration ist jedoch ein Mangel an innerer Differenzierung der Verwandtschaftskriterien, wie schon bei Riemann festzustellen ist. Zwar herrscht bei Schönberg eine klarere, übersichtlichere Klassifizierung der Verwandtschaftsgrade vor, aber es kommen keine neuen Kriterien zu ihrer Feindifferenzierung hinzu.

*

**

An der hier skizzierten, sich über 200 Jahre spannenden Geschichte der Tonartenverwandtschaft konnten zwei Entwicklungen abgelesen werden:

Erstens führte die Orientierung der Theorie an der kompositorischen Praxis zu einer stetig sich erweiternden Legitimierung entfernter Tonarten als Verwandte.

65 Marx 1887, 481 (im von Riemann verfassten »Anhang«).

66 Schönberg 1957, 67.

Zusammenschauend sei dies noch einmal an einem Beispiel gezeigt: Die medianische Tonartenrelation C-Dur–E-Dur bedeutet für Heinichen, sieben Tonarten in seinem Zirkel zu überspringen (wo er nur eine für regulär hält); für Kirnberger führt E-Dur schon zu weit, weil seine Grenze bei drei Quinten liegt; Koch misst vier Quintenzirkelgrade, jedoch liegt für ihn alles über drei Grade hinaus jenseits des sinnvoll Differenzierbaren; bei Weber ist E-Dur von C-Dur bereits im dritten Grad verwandt; für Riemann gehört E-Dur zwar schon zum Kreis nächstverwandter Tonarten, die Verwandtschaft gilt jedoch noch als doppeldeutig: Einerseits liegt E-Dur vier Quinten von C-Dur entfernt, andererseits ist E-Dur die nächste Medianten. Schließlich ordnet Schönberg Medianten in die zweite von insgesamt fünf Verwandtschaftsklassen ein.

Zweitens ist bis Weber eine Zunahme an Verwandtschaftskriterien zu konstatieren, deren Differenzierung danach zugunsten einer wachsenden Integration fremder Tonarten wieder zurückgeht. Differenzierung der Kriterien und Integration von Tonarten verhalten sich gegenläufig zueinander.

Aus der Erkenntnis dieser geschichtlichen Entwicklung können für die heutige Analyse-Praxis drei Folgerungen gezogen werden:

Erstens geht aus den zeitgeschichtlich unterschiedlichen Einordnungen von Verwandtschaftsgraden hervor, dass kein allgemeingültiger, absoluter Maßstab für deren Beurteilung existieren kann. Einzig übergeordnetes Kriterium wäre stattdessen die historische Angemessenheit der Bewertungen (um anachronistische Fehleinschätzungen zu vermeiden).

Zweitens sollte daher auf die heute übliche vergrößernde und simplifizierende Darstellung von Tonartenbeziehungen im Quintenzirkel zugunsten einer reicher differenzierten Bewertung verzichtet werden.

Und drittens existiert Verwandtschaft nicht nur theoretisch-abstrakt, sondern sie realisiert sich erst konkret im musikalischen Satz, d. h. in Wechselwirkung mit dem zeitlich-formalen Verlauf und der modulatorischen Vermittlung. So können an sich nah verwandte Tonarten beispielsweise durch enharmonische Modulation weit entfernt wirken und umgekehrt können theoretisch entfernte Tonarten durch einen unkompliziert-geschmeidigen Übergang eng vermittelt werden. Verwandtschaften sind so eng oder locker, wie man sie pflegt. Sie dürfen nicht nur auf Genetisches reduziert, sie müssen darüber hinaus als etwas Ausgeformtes betrachtet werden. Der wirkliche Grad einer komponierten Tonartenrelation ist also letztlich nur über eine Analyse der musikalischen Gesamtfaktur zu erkennen.

Die Tatsache aber, dass Musiktheorie idealtypische Konstruktionen im geschichtlichen Wandel bereitstellt, derer sich der Analytiker bedienen sollte, will

er nicht um den Preis totaler Individuation im geschichtsfreien Raum schweben, lässt das Wissen um die historisch differenzierte Betrachtung von Tonartenverwandtschaften als unabdingbare Voraussetzung von Analyse erscheinen.

Literatur

- Born, Gunthard (1985), *Mozarts Musiksprache*, München: Kindler.
- Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG.
- Cooper, Barry (1986), »Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England* (= Geschichte der Musiktheorie 9), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 141-314.
- Gertler, Wolfgang (1931), *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Diss. Freiburg i.B., Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Baß in der Composition*, Dresden: Selbstverlag.
- Jansen, F. Gustav (1886), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. 1, Berlin und Königsberg, G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Kirnberger, Johann Philipp (1792), »Ausweichung. (Musik.)« in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, neue vermehrte zweite Auflage, hg. Johann Georg Sulzer, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 282–287.
- Koch, Christoph Heinrich (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Koenig, Thomas (1982), »Robert Schumanns ›Kinderszenen‹ op.15«, in: *Robert Schumann II* (= Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 299–342.
- Lorenz, Alfred (1924), *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen* (= Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 1), Berlin: Hesse.
- Marx, Adolf Bernhard (1837), »Verwandtschaft der Tonarten«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6: Riesenharfe–Zyka, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 761–762.
- Marx, Adolf Bernhard (1837–1847), *Die Lehre von der musikalischen Composition*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1839), *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Marx, Adolf Bernhard (1887), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 9. Auflage, neu bearbeitet von Hugo Riemann, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Morleys, Thomas (1597), *A plaine and easie introduction to practicall musicke* [...], London: Peter Short.
- Oettingen, Arthur von (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*, Dorpat und Leipzig: W. Gläser.
- Riemann, Hugo (1887a), *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg: J.F. Richter.
- Riemann, Hugo (1887b), *Handbuch der Harmonielehre* [vormals: *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, 1880], Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1902), *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Leipzig: Speemann.
- Schönberg, Arnold (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein, Mainz: Schott.
- Weber, Jacob Gottfried (1832/1832), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, dritte, neuerdings überarbeitete Auflage, Bd. 2, Mainz: B. Schott's Söhnen.
- Wilcke, Gerhard (1933), *Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns*, Leipzig: C. Merseburger.

© 2022 Hubert Moßburger

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [University of Music and Performing Arts Stuttgart]

Moßburger, Hubert (2022), »Kriterien der Tonartenverwandtschaft von Heinichen bis Schönberg« [Criteria of key relationship from Heinichen to Schönberg], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 47–70. <https://doi.org/10.31751/p.217>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Ausweichung und Modulation in Generalbassschulen um 1700

Die ersten Diskussionen musikalischer Modulation oder Ausweichung von einer Tonart zu einer anderen finden sich nicht in Kompositionslehren, sondern in Generalbasstraktaten. Dabei erscheinen diese neuen Konzeptionen grundsätzlich bei Autoren, die auch neue Tonartensysteme anerkennen. Es gibt keinerlei Verbindungen zu früheren Begriffen wie *Mutare il modo* (Zarlino) oder *Mutatio toni* und *Alteratio modi* (Bernhard). In England und Frankreich, wo sich auch die ersten Tonartkategorisierungen nach Moll und Dur finden, zeigen sich ab 1667 erste Beschreibungen von Modulation im neueren Sinne. Matthew Locke gab 1673 noch keine Regeln, aber Notenbeispiele für Übergänge von einer Tonart in eine andere. Gasparini 1708 und Heinichen 1711 geben Vorzeichenregeln. Erst mit Rameaus *Traité* von 1722 und seiner Anerkennung charakteristischer Dissonanzen für Dominante und Subdominante werden Regeln für Modulation auf eine neue Basis gestellt.

The first discussions of musical modulation or transition from one key to another are not to be found in composition primers but in thorough bass treatises. These new concepts generally appear with authors who also recognize the new key systems and have no relations to earlier terms as *Mutare il modo* (Zarlino) or *Mutatio toni* and *Alteratio modi* (Bernhard). It is in England and France, where we also find the first key categorizations according to major and minor, that – from 1667 – we find the first descriptions of modulation in the modern sense. Matthew Locke in 1673 did not give rules but musical examples for transitions from one key to another. Gasparini in 1708 and Heinichen in 1711 give rules of accidentals. It is only with Rameau's *Traité* of 1722 and his recognition of characteristic dissonances for dominant and subdominant that rules for modulation receive a new basis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Ausweichung; Bernhard; Gasparini; Generalbass; Heinichen; key; Matthew Locke; Modulation; modulation; Rameau; thorough bass; Tonart; Zarlino

Christoph von Blumenröder wies in seiner eingehenden Untersuchung der Geschichte des Begriffs ›Modulation‹ die frühesten Belege für die »Verbindung des Terminus mit dem Übergang aus einer Tonart in eine andere«¹ bei englischen Autoren nach: Alexander Malcolm widmet 1721 in seinem *Treatise of Musick* ein ganzes Kapitel dem Thema Modulation und zeigt dabei auch die Möglichkeit »to modulate from one Key to another, so that the Transitions may be easy and natu-

1 Blumenröder 1983, 11f.

ral«. Das geschieht leittönig mit Hilfe der »7th g. of the Key into which we are resolved to change the Harmony«. ² Der Studie von Blumenröders zufolge schließen sich »der Begriffsauffassung Malcolms [...] mit J. Chr. Pepusch und J. Grassineau zunächst nur zwei in England lebende Autoren an.« ³

Doch während von Blumenröder »die Möglichkeit des Übergangs aus einer Tonart in eine andere [...] bei Malcolm zu einem eigenständigen und nunmehr hauptsächlich Bezugspunkt des Begriffs Modulation erhoben« ⁴ sah, hat Janna Saslaw zu Recht darauf hingewiesen, dass bei Malcolm die Auffassung von Modulation im Sinne eines Tonartenwechsels nur »a subsidiary meaning within a more general concept of modulation« darstellt. ⁵

Fragwürdig ist auch von Blumenröders Ausgangsthese, »daß im Zuge der allmählichen Auflösung des Systems der Kirchentonarten, aber doch noch innerhalb seines Geltungsbereiches auch die Verbindung verschiedener Tonarten in einem Stück als Möglichkeit genutzt [...] wurde.« ⁶ Die folgenden Belege zeigen, dass die theoretische Anerkennung von Modulation mit einer Abkehr vom traditionellen Modusssystem bzw. der Akzeptanz von Dur und Moll als wesentlichen Tongeschlechtern einhergeht.

Bezeichnend ist die Tatsache, dass die ersten Beschreibungen von Modulationstechniken in Generalbasstraktaten erfolgen. Zeigte die Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts in fast ganz Europa eine starke Traditionsbindung, so etabliert sich in den Generalbassschulen eine neue Art von Kompositionstheorie. Beim Versuch, eine weitgehend schriftlose Praxis didaktisch zu vermitteln, musste nach Beschreibungen und Erklärungen für üblich gewordene harmonische Spielweisen gesucht werden. Und während schriftlich fixierte Komposition der Überprüfbarkeit wegen zumindest äußerlich den Vorschriften der traditionellen Kompositionstheorie unterworfen war, blieb die einmalige Generalbassrealisation bei einer konkreten Aufführung frei von solchen Bindungen. Aus der Summe solcher einmaligen Ausführungen entwickeln sich Spieltraditionen, die dann in Generalbasslehren kodifiziert werden und dadurch selbst Theoriestatus erhalten. Auf der Suche nach theoretischen Erörterungen kompositorischer Neuerungen im 17. und

2 Malcolm 1721, 446. Malcolm unterscheidet große und kleine Septimen mit dem Zusatz »g.« für »greater« bzw. »l.« für »lesser«.

3 Blumenröder 1983, 12.

4 Ebd.

5 Saslaw 2001, 243.

6 Blumenröder 1983, 12.

frühen 18. Jahrhundert erweisen sich somit Generalbasslehren in der Regel als weitaus aufschlussreicher als Kompositionslehren.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es spezielle Abhandlungen zum Thema Modulation.⁷ Schon fast ein Jahrhundert zuvor finden sich jedoch die ersten theoretischen Erörterungen. Auffällig ist dabei, dass im 17. Jahrhundert theoretische Erörterungen des Phänomens der Modulation nur in England und Frankreich erfolgen. Gerade die italienische Musiktheorie beginnt sich erst vergleichsweise spät mit dem Thema auseinanderzusetzen. Hier zeigt sich ein charakteristisches Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis, denn allgemein wird Modulation gerade für den italienischen Kompositionsstil als charakteristisch erachtet: So bezieht sich Denis Delair in seiner Generalbassschule 1690 auf die »changements de mode ou ton qui sont fort frequens dans les pieces Italiennes«.⁸ Charakteristische Modulationsklänge, wie der neapolitanische Sextakkord und der verminderte Septakkord galten 1697 in England als »mightily in use among the Italian masters«⁹ – theoretisch erörtert wird die modulatorische Bedeutung beider Akkorde erst im 18. Jahrhundert.¹⁰

In der Theorie der traditionellen Modi waren Tonartenwechsel oder vorübergehende Ausweichungen nicht vorgesehen. Wenn Carl Dahlhaus in seinen *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität* behauptet, »daß Klauseln auf Nebenstufen als ›Ausweichungen‹ aufgefaßt wurden oder werden konnten«¹¹, missachtet er dabei seine vorherige Differenzierung, nach der »Moduswechsel in der Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts vom Systemwechsel unterschieden wurde«.¹² Dahlhaus operiert mit den von Christoph Bernhard geprägten Begriffen *Mutatio toni* und *Alteratio modi*, er legt diese in eigenwilligem Anachronismus sogar Seth Calvisius in den Mund, obwohl dieser mehrfach davor warnte, »ne Modo per improprias clausulas immutato« – das nämlich komme einer Zerstörung jeglicher Harmonie gleich (»Harmonia prorsus destruat«).¹³

Doch ist das Bedeutungsspektrum beider Begriffe weder synonym, noch entspricht es dem späteren Begriff Modulation. *Mutatio toni* bezieht sich bei Bern-

7 Vgl. Sorge ~1755 und Soler 1762.

8 Delair 1690, 55.

9 Playford 1697, 181.

10 Vgl. unten.

11 Dahlhaus 2001, 207.

12 Ebd., 158.

13 Ebd., 208 (vgl. Calvisius 1602, Cap. 18).

hard sowohl auf die Vermengung von »authenticum cum suo plagali« als auch auf den Sprung »aus einem authentico oder plagali in einen andern in der Mitte der Composition«. ¹⁴ Lässt diese Beschreibung zunächst noch eine Verwechslung mit Modulation im späteren Sinne zu, so zeigt die angekündigte Exemplifikation – »bey der Erklärung der Tonorum«, nämlich im Rahmen des Abschnitts *Von denen Modis Musicis insgemein* –, dass Bernhard noch nicht an das später von Johann Gottfried Walther als *Mutatio per Modum aut Tonum* bezeichnete Phänomen, »aus dem Modo minore in majorem, & vice versa« zu gehen, denkt. ¹⁵ Modulation in diesem Sinne gibt es erst, nachdem das alte System der Modi durch die Dur- und Moll-Tonarten abgelöst worden ist.

Bernhard wählt Beispiele aus den Offertorien Palestrinas. Die dort konstatierten Tonartwechsel sind einmalig im Verlauf des jeweiligen Stücks, indem es »sich in dem einen Tono anfängt, und in einem andern endiget«. ¹⁶ Solche Modusänderungen gibt es nach Bernhard jedoch nur zwischen ganz bestimmten Modi. Alle zehn von Bernhard genannten Fälle betreffen Wechsel zwischen einem der traditionellen acht Modi und einem der vier zusätzlichen Glarean'schen Modi, wären für Theoretiker, die an der Achtzahl der Modi festhielten, also nur ein Scheinproblem. Bernhards Zeitgenosse Conrad Matthaei erklärte dasselbe Phänomen, indem er die Kategorie der Modi »cum fine irregularis« einführte. ¹⁷

Auch die italienische Musiktheorie beharrte auf einem einheitlichen Modus im Verlauf einer Komposition. 1673 verkündete Giovanni Bononcini in seinem einflussreichen *Musico pratico*, dass auch das Auftreten akzidenteller Alterationen im Verlauf einer Komposition keinen Moduswechsel bewirken könnte. ¹⁸ Wie Bernhard und Matthaei kennt jedoch auch Bononcini den Fall, dass sich einer der Glarean'schen Modi am Schluss der Kadenz eines Vor-Glarean'schen Modus bedient. ¹⁹

Schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts gab es vereinzelt italienische Theoretiker, die Passagen »fuori di Tuono« ²⁰ erlaubten, doch selbst Giulio Cesare Monteverdi berief sich bei seiner Verteidigung der freien Tonartbehandlung in Claudio Mon-

14 Bernhard 1963, 79.

15 Walther 1732, 435.

16 Bernhard 1963, 108.

17 Matthaei 1652, 76 ff.

18 Vgl. Bononcini 1673, 147 (»che [...] si ritrova alcuno di questi segni b #, [...] alle volte per accidente trà la Compositione, [...] questo non fà, che il Tuono sia variato«).

19 Vgl. ebd. 138.

20 Vicentino 1555, f. 79r.

teverdis *O Mirtillo*²¹ nicht etwa auf Zarlinos Äußerungen über ein durch Textausdeutung (»costretto dalle parole«) bedingtes »mutare il Modo«²², sondern auf dessen Kategorie eines »modo misto«.²³ Der Gebrauch fremder Kadenzten, bei Monteverdi gar die Inkongruenz von Anfangs- und Schlusstonart, führt also nicht zu einem »Moduswechsel«²⁴, sondern zu einem neuen Mischmodus.²⁵

Etwa gleichzeitig mit Bernhards handschriftlichem Traktat, wird in Frankreich im gedruckten *Traité de la composition de la musique* Guillaume Gabriel Nivers' 1667 bereits die Möglichkeit eines »sortir du Mode« als in Frankreich offenbar etablierter Begriff beschrieben.²⁶ Die von den Alten (*les anciens*) vorgeschriebenen zwölf Modi reduziert Nivers – ohne zwischen plagalen und authentischen Modi zu unterscheiden – auf acht moderne Modi, die an die Psalmttonpraxis anknüpfen.²⁷

Während Nivers die Notwendigkeit einer zeitigen Rückkehr zur Ausgangstonart hervorhebt, gibt sechs Jahre später Matthew Locke in seiner *Melothesia or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass* zwei Notenbeispiele (Bsp. 1), um die Möglichkeit einer »Transition, or passing from one Key to another«²⁸ zu zeigen. Nur das zweite kehrt schließlich zur Ausgangstonart zurück, das erste moduliert von C-Dur nach a-Moll.²⁹

Beispiel 1: Matthew Locke , *Melothesia*, Examples of Transition

Auch im zweiten Beispiel scheint es darum zu gehen, wie durch Sequenz und Kadenzierung jede beliebige Tonart erreicht werden kann. Zuvor hatte Locke in

21 Monteverdi 1967, 72.

22 Zarlino 1558, 279 [III: 57].

23 Ebd., 386 [V: 14].

24 Vgl. Meier 1974, 269 ff.

25 Vgl. Wiering 2001, 161.

26 Nivers 1667, 25.

27 Vgl. Powers 1998.

28 Locke 1673, 8.

29 Ebd., 10.

der sechsten seiner Regeln im Zusammenhang der Bezifferung stufenweise auf- oder absteigender Noten (wie zu Beginn des ersten Transition-Beispiels) von einer »inclination or change of the Ayr, or Descant from one key to another« gesprochen. Offenbar sah Locke die Möglichkeit, bei solchen sequenzartigen Fortschreitungen durch leittönige Veränderungen der Sext in andere Tonarten auszuweichen (»applying the Sixes in every Introduction, as if you were really in the Key, you are going to«³⁰). Genaueres könne nicht durch Regeln festgesetzt werden, sondern müsse dem Gehör überlassen bleiben (»cannot be set down by any Rule, but must be left to your own Ear«³¹).

Nicht zufällig wohl ist Lockes Lehrbuch auch die erste Generalbassschule, die überhaupt ein Tonartenkonzept zu Grunde legt. Erste Regel beim Generalbassspiel ist die Beobachtung des »Tone or Key you are to play on, (which is ever known by the last Note of the Bass)«. ³² Die relativ große Zahl theoretischer italienischer Generalbassschriften des 17. Jahrhunderts bleibt ohne derartige Bezugnahme auf Tonartenfragen. Das englische Musikleben stand aufgrund seiner Insellage seit jeher am wenigsten unter dem Einfluss der traditionellen Musiktheorie. Matthew Locke gehört zu den ersten Theoretikern, die Dur- und Moll-Tonarten unterscheiden.³³

Den Begriff Modulation im Sinne eines Tonartenwechsels verwendet erstmals 1691 Jacques Ozanam im Musikteil seines *Dictionnaire mathématique*:

La Modulation est la maniere de faire promener un chant dans son Mode, d'en sortir à propos pour entrer dans un autre, d'y rentrer de même sans que l'oreille en soit choquée, & enfin de finir sur le Ton, ou la corde du Mode. [...] Quand on veut sortir du Mode, il faut tomber sur quelqu'une des cordes naturelles du Mode, & alors cette corde devient la Note du Mode où vous entrez. On peut encore sortir de ce Mode pour aller dans un autre, & même passer de celui-là à d'autres; mais il faut toujours avoir en vûë celui dans lequel vous avez commencé, afin d'y rentrer naturellement, & finir sur la corde Finale de ce Mode.³⁴

30 Ebd., 7

31 Ebd.

32 Ebd., 5.

33 Vgl. Wienpahl 1955.

34 Ozanam 1691, 659 (»Die Modulation ist die Art und Weise, in der man einen Gesang durch eine Tonart führt, aus ihr heraus kommt und in eine andere hinein kommt, ganz ohne, dass es das Ohr schockiert und um schließlich auf dem Ton oder der Saite der Tonart zu enden. [...] Wenn man aus der Tonart heraus will, muss man einen der natürlichen Töne der Tonart treffen, und so wird dieser Ton dann die Note der Tonart, in die Sie eintreten. Man kann auch diese Tonart wieder verlassen, um in eine andere zu gehen und sogar von dieser über noch andere gehen, dabei muss man aber immer diejenige im Blick haben, mit der Sie angefangen haben, um natürlich in diese hinein zu kommen und mit dem Finalton dieser Tonart aufzuhören.«).

Zwar benennt Ozanam schon den Leitton als wesentliche Stufe («un Demi-ton essentiel au dessous de la Finale»), doch bleibt dessen besondere Rolle bei der Modulation unerwähnt. Ozanams Lexikon erschien in Amsterdam, es scheint, als ob der Mathematiker selbst für die Artikel im Abschnitt *Musique* verantwortlich gewesen sei. Dass gerade hier, an vergleichsweise abgelegener Stelle ein neuer Modulationsbegriff entsteht, hat seine Parallele in der Tatsache, dass dasselbe Lexikon auch erstmals in der Theoriegeschichte die 24 Dur- und Moll-Tonarten aufführt.³⁵

In Deutschland gibt Friderich Erhard Niedt ein Jahrzehnt später erstmals Anweisungen zur Modulation innerhalb eines Generalbasstraktates. Sie sind vornehmlich für die organistische Improvisation gedacht, denn es geschehe öfters, »daß ein Organist, wenn er praeludirt/ auf einen fremden Thon unversehens fällt/ der sich zu dem Stück/ das sol gespielt oder gesungen werden/ gantz nicht reimet«. ³⁶ Bei Niedt (Bsp. 2) wird sowohl die Bedeutung des Leittons der Zieltonart als auch deren Bestätigung durch eine reguläre Kadenz mit Quartvorhalt auf der 5. und vorausgehendem Quintsextklang über der 4. Bassstufe herausgestellt, »so schlage man für den jenigen Thon/ in welchen man springen wil/ den nechsten Clavem mit der Sexta an/ starcks[!] darauf den Thon selbst/ und was dazu sich schicket/ und Clausulire in selbigen Thon durch Hülffe der Quarten.« ³⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff has four measures. Above the notes are numbers 6, 5, 4#, 6, 5, 4#, 6, 5, 4#, 6, 5. Below the notes are letters C, G, A, D. The second staff has four measures. Above the notes are numbers 4#, 6, 5, 43, 6, 5, 43, 6, 5, 43. Below the notes are letters E, F, B, Es. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and rests.

Beispiel 2:³⁸ Friderich Erhard Niedt, *Handleitung*, Wie man manierlich aus einem Thon in einen andern fallen sol

Ebenso wie im Falle von Ozanam war auch für Niedt die Musik kein Hauptberuf; er zeichnet die erste Auflage seiner *Musicalischen Handleitung* 1700 als Notar in Jena («Jenensis, Not. Publ. Caes.«). Hingegen war für einen professionellen Theo-

35 Vgl. Synofzik 2002.

36 Niedt 1710, f. E2v.

37 Ebd.

38 Ebd. Das Original hat über dem Ton *dis* statt einer 6 ein #.

retiker wie Andreas Werckmeister noch 1702 das Verlassen einer Tonart ein Schreckgespenst, als würde man »in ein Labyrinth hinein fallen/ biß über die Ohren [...] denn es wird eine *destructio totius harmoniae*, da man aus dem g dur ins c moll fället.«³⁹ Wie bei Calvisius hundert Jahre zuvor gilt die Aufgabe der Moduseinheit als harmonische ›Destruction‹.

Noch kurz vor seinem Tode akzeptierte Werckmeister dann nur wenige Jahre später in der erweiterten Auflage seines Generalbasstraktats aber nicht nur das neue Tonartensystem mit 24 Dur- und Moll-Tonarten, sondern auch Ausweichungen und Digressionen zwischen diesen Tonarten. Obwohl er noch alle 12 alten Modi aufführt und erläutert, gesteht er zu, dass »die meisten nur 2. Modos in ihrer Composition haben wollen/da einer in einer perfecten Triade harmonica, der andere in einer imperfecten besteht: oder wie man ietzo redet; Einer dur, der andere moll ist.«⁴⁰ Auch die Anerkennung von Modulation ist empirisch begründet: »[...] wie man denn siehet[,] daß viel rechtschaffene Componisten sich dergleichen digressionen/oder abweichen von einem Modo in den andern bedienen/welches auch eine angenehme Veränderung giebet.«⁴¹

Zügellose Modulationen jedoch will Werckmeister verhindern und hält deshalb an wesentlichen Teilen der Modustradition fest: Als ›gute Veränderung‹ bezeichnet Werckmeister eine Modulation von C-Dur nach a-Moll, »denn der modus a mol a c e hat 2. Formal-Clausulen als aus dem c und e also ist eine genaue Verwandtschaft zwischen denen beyden modis.«⁴² Die Verwandtschaft der Paralleltönen wird nicht mit dem übereinstimmenden Tonvorrat begründet, denn ein gemeinsamer Tonvorrat verband ja sämtliche zwölf traditionellen Modi, soweit sie im regulären System notiert wurden. Die benannten Klauselstufen entsprechen der von Zarlino verkündeten Norm, nach dem jeder Modus seine Hauptkadenzstufen auf der Quinte und der Terz über der Finalis habe.⁴³ Dieses Klauselsystem ist jedoch nicht einfach auf Basskadenzstufen zu übertragen, da im vierstimmigen Satz eine Klausel auf der mi-Stufe E im Bass auch durch die Töne c oder a fundiert werden konnte.⁴⁴

39 Werckmeister 1702, 38.

40 Werckmeister ~1706, 51. Der Traktat erschien in drei Auflagen: erstmals 1698 mit nur 16 Seiten, dann ohne Jahresangabe vermutlich um 1706 mit 73 und postum 1715 mit 76 Seiten.

41 Ebd., 51.

42 Ebd., 51f.

43 Vgl. Zarlino 1558, 392–415 (IV: 18–29).

44 Vgl. z. B. Nucius 1613, f. H2v (Cap. 8).

Johann David Heinichen knüpft in seiner *Gründlichen Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* von 1711 einerseits an Werckmeister an, geht aber in entscheidenden Punkten über ihn hinaus. Während Werckmeister prinzipiell am alten Modus-System festhielt, dies jedoch auf die zwei Tongeschlechter Dur- und Moll reduzierte, wirft Heinichen die Frage auf, ob »die Alten und ohne di[e]s fast nicht mehr gebräuchliche Modi Musici gantz und gar wegsollen«. ⁴⁵ Heinichens berühmter *Musicalischer Circul* ist kein Quintenzirkel, sondern ordnet die 24 Moll- und Dur-Tonarten wechselnd in einem einzigen Kreis an.

Heinichens Suche nach einer Verwandtschaft zwischen den Tonarten geht vom selben Kriterium wie Werckmeister aus. Die Paralleltonartenverwandtschaft mit der Identität der leitereigenen Tonstufen zu begründen, wie Heinichen es 1728 tat ⁴⁶, war 1711 noch nicht möglich. Denn dort folgte Heinichen in der Systemvorzeichnung teilweise noch modalen Traditionen und notierte beispielsweise f-Moll dorisch mit nur 3 ›b‹. ⁴⁷ Deshalb stützt sich Heinichen ebenso wie Werckmeister auf Übereinstimmungen in den Formal-Clausulen, die Heinichen mit dem Begriff ›Ambitus‹ zusammenfasst. Im zweiten Kapitel der *Anderen Abtheilung* gibt Heinichen Ausweichungstabellen für alle 24 Dur- und Molltonarten, wobei sowohl in Dur und in Moll ordentliche Kadenzstufen zunächst auf der V. und III. Stufe angesetzt werden. In Dur werden überdies ordentliche Kadenzstufen auf der VI. Stufe zugelassen, außerordentliche Kadenzstufen sind II und IV. In Moll sind VII, IV und VI außerordentliche Kadenzstufen. Dass Heinichen die VI. Stufe in Dur zu einer regulären Kadenzstufe erhebt, dürfte auf die von Werckmeister konstatierte »genaue Verwandtschaft zwischen denen beyden modis« ⁴⁸ zurückgehen, explizit formuliert Heinichen: »a moll hat eben die Gränzen/ welche c dur hat [...] und so fort durch alle Tone«. ⁴⁹

Ansonsten bleibt Heinichen dem spekulativ theoretisch begründeten alten System der Kadenzpunkte auf der I., III. und V. Stufe treu, deutet dies jedoch harmonisch um: Es geht nicht mehr um melodische Schlusstöne, sondern um Ausweichungstonarten. Entsprechend sind die Stufen auch mit konkreten Tonartenangaben versehen: d-Moll beispielsweise weicht ordentlich aus nach F-Dur und a-Moll. In einem Modulationsbeispiel seiner *Anweisung* (Bsp.3) folgt Heinichen der Reihe nach streng den geforderten Ausweichungsstufen für C-Dur (G, e, a, d, F).

45 Heinichen 1711, 267.

46 Heinichen 1728, 844.

47 Heinichen 1711, 204 und 152.

48 Vgl. ebd., 246.

49 Ebd., 104

Beispiel 3: Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Komposition*, Changement der Tone

Das Beispiel dient zur Erläuterung der Frage, »wie man [...] wissen könne, wenn und wohin der angefangene Ton in anderer neben Tone ausweiche«. ⁵⁰ Das ›Changement der Tone‹ ist jeweils mit einem Fußnotenverweis versehen. Als allgemeine Richtlinie formuliert Heinichen eine Akzidentienregel, die unter Verwendung eines damals noch nicht üblichen Begriffs auch als Leittonregel zu bezeichnen wäre: »So oft ein neues #/welches bißhero nicht da gewesen/sich in General-Bass oder andern Stimme[!] angebet: so oft changiret der vorige Ton in denjenigen/welcher über dem # lieget.« ⁵¹ Die korrupte Grammatik deutet auf ein Problem der Regel, das Heinichen erst in einem späteren Beispiel, bei der Erarbeitung der kompletten Bezifferung einer Kantate von Carlo Francesco Cesarini benennt: Im oben zitierten Beispiel sind die als Modulationsindikatoren genutzten Leitttöne teils in der Oberstimme, teils im Bass zu finden. Nicht selten jedoch ist ein solcher Ton »in den Mittel-Stimmen verborgen«. ⁵² Wenn diese unbeziffert sind, kann das dazu führen, dass die Modulation erst im Nachhinein erkennbar ist – der Generalbassspieler muss also vorausschauend arbeiten.

Ein anderes Problem betrifft die Modulation in Tonarten, deren Leitton in der Ausgangstonart bereits enthalten ist, also nicht akzidentuell alteriert werden muss. Es gilt also auch darauf zu achten, wann »die bißherigen Semitonia« ⁵³ verlassen werden. Das ist beispielsweise beim Buchstaben γ der Fall. Das Auftreten eines ›b‹ ist Modulationssignal auf neue Weise: »hingegen wird b. unter (η) zum

50 Ebd., 204.

51 Ebd., 205 f.

52 Ebd., 246.

53 Ebd., 206.

Vorschein gebracht/ welches die rechte Quarta zu f. wohin der Ton changirt. (Das Semintonium unter f. nemlich e. ist zuvor schon dagewesen/und also nicht apart zu marquiren.)«. ⁵⁴ Der Leittonregel ist also als Ergänzung eine Quartregel an die Seite zu stellen.

Einer Anmerkung in der Ausgabe von 1728 zufolge, lernte Heinichen die 1708 erschienene italienische Generalbassschule von Francesco Gasparini erst nach der Veröffentlichung des eigenen Traktats von 1711 während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Italien kennen. ⁵⁵ Auch Gasparini präsentiert die Akzidentien- oder Leittonregel und kann sogar als erster Theoretiker gelten, der diese explizit formuliert. Anders als Heinichen hält er – wie aus einzelnen Tonartenbezeichnungen zu erkennen ⁵⁶ – am traditionellen Modusystem fest, ohne es allerdings in seinen Einzelheiten zu erklären. Den dritten und vierten Modus ausklammernd, unterscheidet er die Modi im Hinblick auf große oder kleine Terz über dem Grundton und transponiert derartige Dur- und Mollskalen in einem Lehrbeispiel (Bsp. 4) ohne Tonartenbenennung durch »alle« 21 Tonarten (es fehlen Cis-Dur und die Tonarten auf *gis/as*). ⁵⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass notation (accidentals and numbers 1, 2, 3, 4, 6, 7). The second staff continues the sequence with similar notation, including a cadence marked with three plus signs (>+++>).

Beispiel 4: Francesco Gasparini, *L'Armonico Prattico al Cimbalo*, Modulazione, e varizione de' Toni I

Wiederum sind die als Modulationsindikatoren wirkenden Akzidentien mit Fußnoten versehen. Das *cis* bei 4. bleibt nach Gasparinis Ansicht bis zu der durch >+++> gekennzeichneten Kadenz ⁵⁸, die zwischenzeitliche Aufhebung bei der Kadenz nach F-Dur wird ignoriert.

Ein weiteres Beispiel, in dem Gasparini demonstriert, wie auch b-Akzidentien Modulationsindikatoren sein können (Bsp. 5), gibt auch bereits eine Ahnung von

54 Ebd.

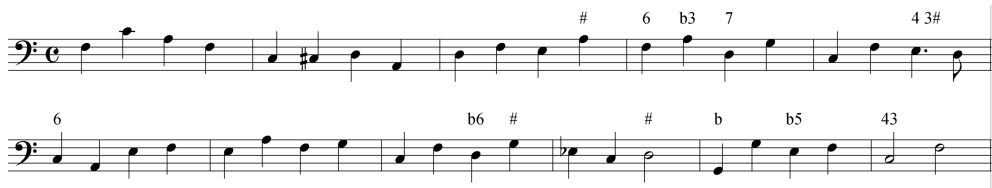
55 Heinichen 1728, 91 f., Fußnote *t*.

56 Gasparini 1708, 74.

57 Ebd., 81.

58 Ebd., 82.

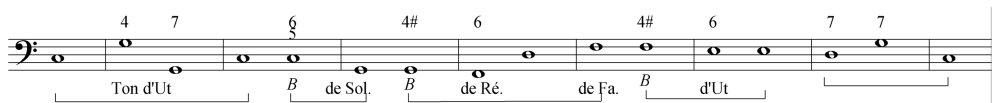
den modulatorischen Möglichkeiten des neapolitanischen Sextakkords, ein Kommentar unterbleibt jedoch.⁵⁹



Beispiel 5: Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Modulazione, e varizione de' Toni II

Erst mit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'Harmonie* von 1722 werden die Modulationstechniken auf eine neue Grundlage gestellt. Auch dieses wahrt die Bindung zur Generalbassstradition, indem das abschließende vierte Buch mit seinen ›Principes d'Accompagnement‹ eine reine Generalbasslehre bildet – wobei Rameau auf den engen Zusammenhang mit der Kompositionslehre im dritten Buch eigens verweist.

Erst in seiner zweiten Schrift, dem *Nouveau Système* von 1726, prägt Rameau Schlüsselbegriffe wie die ›dissonance harmonique‹⁶⁰ und den aus der Generalbassschule von Dandrieu⁶¹ übernommenen Begriff der ›Sousdominante‹.⁶² Schon im *Traité* jedoch demonstriert er die Möglichkeit harmonischer Umdeutung (Bsp. 6, bei ›B‹) mittels der Dominantseptime und gleich zu Beginn auch der ›sixte ajoutée‹.⁶³



Beispiel 6: Jean-Phillip Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Modulation durch Umdeutung der I. zur IV. Stufe

59 Ebd., 54.

60 Rameau 1726, 55.

61 Dandrieu 1719, 5.

62 Rameau 1726, 38.

63 Rameau 1722, 252. Verba (1978) sieht erst im *Nouveau système* von 1726 entfernte Bezüge zwischen Rameaus Theorie und unserem »current understanding of the role of a pivot chord to effect a modulation« (477, Anm. 32).

In der französischen Generalbasstradition hatte dieser »französische Quintsextenaccord«⁶⁴ die Bezeichnung ›grande sixte‹ erhalten. Rameau übernimmt diesen Begriff, prägt jedoch für die hinzugefügte Dissonanz die neue Bezeichnung ›sixte ajoutée‹ und versteht den Dissonanzcharakter dieses Akkords somit auf neue Weise. Die traditionelle kontrapunktische Theorie erlaubte den Klang nur im Durchgang oder in der typischen Kadenzform als *Quinta syncopata*, wobei dann nicht die Sexte, sondern die Quinte die Dissonanz bildet.

Auch außerhalb Frankreichs üblich war hingegen der dominante Quintsextakkord bei Halbtonschritten im Bass; ihn empfahl sogar schon ein Jahr vor Rameau Alexander Malcolm als Modulationsmittel:

When the 7th g. of the Key to which we design to lead the Harmony is one of the Seven natural Notes of the Key wherein the Harmony already is, the introducing it into the Bass is most natural, as being of course; this happens when we would modulate from a sharp Key into its 4th, or from a flat Key into its 3d. In which Cases the 7th g. is introduced into the Bass, and in the Treble the false 5th is applied to it, which resolves into the 3d g.⁶⁵

In seinem *Nouveau système* zeigt Rameau schließlich auch erstmals die Möglichkeiten enharmonischer Modulation mit Hilfe des verminderten Septakkords:

à l'égard de cet Accord, on a le choix de douze Modulations differentes, chacune plus éloignées les unes que les autres, de celle que cet Accord annonce naturellement.⁶⁶

Rameau gibt kein Notenbeispiel. Auf zwölf verschiedene Auflösungen kommt er wahrscheinlich durch Kombination der vier verschiedenen enharmonischen Formen des Klangs und ihrer Fortführung in je drei mögliche Akkordstellungen bzw. -umkehrungen.

Dieses bedeutend erweiterte Repertoire an Modulationstechniken entspricht bei Rameau einem erweiterten Spektrum möglicher Zieltonarten.⁶⁷ Als gewöhnliche Ausweichungsstufen gelten jene, in denen die Ausgangstonart Mediant, Dominante, IV. oder VI. Stufe ist. Auch II. und VII. Stufe sind möglich, Halbtonrückungen bleiben allerdings jenen vorbehalten, die wissen, was sie tun (»lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait«⁶⁸). Erste bevorzugte Ausweichungsstufe ist wie bei Heinichen die Dominante, dann aber differenziert Rameau

64 Kirnberger 1773, 37.

65 Malcolm 1721, 449 f.

66 Rameau 1726, 42.

67 Rameau 1722, 149

68 Ebd., 248.

zwischen Dur- und Molltonarten. Nur in letzterer ist es die III. Stufe, in Durtonarten aber die VI. – wobei Rameau an eine in Frankreich bereits durch Antoine Parran 1639 begründete Tradition anknüpfen konnte.⁶⁹

Vornehmlich an Generalbassschulen konnten die vorstehenden Untersuchungen wesentliche Stadien in der Entstehung einer Modulationslehre nachverfolgen. Geregelte Modulation setzt Konzepte einer Tonartenverwandtschaft voraus, wie sie das modale System nicht kannte. Gerade in Frankreich und England, wo zuerst eine Einteilung in Dur- und Moll-Tonarten erfolgte, finden sich auch erste Anerkennungen des Phänomens Modulation. Als älteste, schon von Locke 1673 dargestellte Modulationstechnik erweist sich jene der Sequenzmodulation, die jüngsten Techniken sind die erstmals von Rameau beschriebenen der harmonischen Umdeutung und der enharmonischen Modulation. Dass Theorie und Praxis in Fragen der Modulation nicht synchron gingen, zeigt sich bereits an der Tatsache, dass die französische und englische Theorie sich auf Vorbilder in der italienischen Musikpraxis beruft. Jedoch bleibt zu untersuchen, inwieweit den hier am musiktheoretischen Schrifttum der einzelnen europäischen Länder festgestellten Asynchronizitäten von teilweise mehr als zwei Generationen parallele Erscheinungen in der kompositorischen Praxis an die Seite zu stellen sind.⁷⁰

Literatur

- Blumenröder, Christoph von (1983), »Modulatio/Modulation«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Bononcini, Giovanni (1673), *Musico pratico*, Bologna, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Calvisius, Seth (1592), *Melopoia*, Erfurt: Georg Baumann.
- Christoph, Bernhard (1963), »Tractatus compositionis augmentatus« [Ms., ~1660], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (2001) »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, in: *Alte Musik – Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.

69 Vgl. Schneider 1972, 133 f.

70 Die Publikationsfassung folgt im Wesentlichen der Vortragsfassung von 2002. Neuere Sekundärliteratur (etwa: Zirwes 2018) wurde nicht berücksichtigt.

- Dandrieu, Jean-François (1719), *Principes de l'Accompagnement du Clavecin. Nouvelle Edition*, Paris: Bayard etc.
- Delair, E. Denis (1690), *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, Paris: Selbstverlag.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig: Antonio Bartoli.
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg, Kassel: Bärenreiter 2000.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg, Reprint Hildesheim: Olms 1970.
- Locke, Matthew (1673), *Melothesia or, Certain General Rules for Playing Upon a Continued Bass*, London, Reprint New York: Broude 1975.
- Malcolm, Alexander (1721), *A Treatise of Musick*, Edinburgh, Reprint New York: Da Capo 1970.
- Matthaei, Conrad (1652), *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis*, Königsberg: Johann Reusner.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Monteverdi, Claudio (1967), *Canzonette (1584) e Scherzi musicali (1607 und 1632)* (= Tutte le opere 10), hg. Von Gian Francesco Malipiero, Wien: Universal Edition.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1710–1721), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Reprint Amsterdam: Buren 1976.
- Nivers, Guillaume Gabriel (1667), *Traité de la composition de la musique*, Paris: Robert Balard.
- Nucius, Johannes (1613), *Musices poeticae sive de Compositione Cantus Praeceptiones*, Neiße, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1976.
- Ozanam, Jacques (1691), *Dictionnaire mathématique*, Amsterdam: Huguëtan.
- Playford, John (1697), *Introduction to the Skill of Music*, London: Edward Jones.
- Powers, Harold (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collins Judd, New York: Routledge, 275–333.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau Système de musique théorique*, Paris: Ballard.
- Saslaw, Janna (2001), »Modulation«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie; New York: Oxford University, 876–878.
- Schneider, Herbert (1972), *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 3), Tutzing: Schneider.
- Soler, Antonio (1762), *Llave de la modulación*, Madrid, Reprint New York : Broude 1967.
- Sorge, Georg Andreas (~1755), *Ausweichungs-Tabellen*, Nürnberg: Johann Ulrich Haffner.
- Synofzik, Thomas (2002), »Fili Ariadnaei: Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Clavier«, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag* (= Musikwissenschaftliche Schriften 38), hg. von Siegbert Rampe, München/Salzburg: Katzbichler, 109–146.
- Vicentino, Nicolo (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom, Reprint Kassel: Bärenreiter 1959.

- Verba, Cynthia (1978), »Rameau's Views on Modulation and Their Background in French Theory«, *Journal of the American Musicological Society* XXXI, 467–479.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: Wolfgang Deer.
- Werckmeister, Andreas (~1706), *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben [Vorlage fälschlich datiert auf 1698], Reprint Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*, Quedlinburg: Calvisius.
- Wienpahl, Robert W. (1955), »English Theorists and Evolving Tonality«, *Music and Letters* 36, 377–393.
- Wiering, Frans (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York: Routledge.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558, Reprint New York: Broude 1965.
- Zirwes, Stephan (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter.

© 2022 Thomas Synofzik

Robert-Schumann-Haus Zwickau [Robert Schumann House Zwickau]

Synofzik, Thomas (2022), »Ausweichung und Modulation in Generalbassschulen um 1700« [“Ausweichung” and modulation in treatises of thorough bass around 1700], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 71–86. <https://doi.org/10.31751/p.216>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Markus Jans

Basstöne und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Kontext

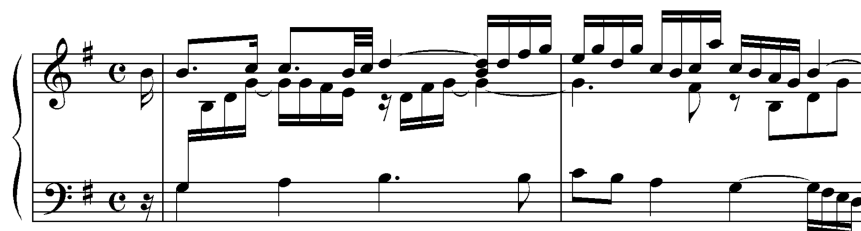
Zur Logik der Klangfortschreitung und zur Modulation im Generalbass

Anhand des Anfangs der Allemande aus der *Französischen Suite* Nr. 5 (BWV 816) werden die unterschiedlichen Bedeutungsmöglichkeiten der Basstöne und der ihnen zugehörigen Klänge untersucht. Ziel ist die Aufarbeitung und Beschreibung einer historisch gewachsenen Logik der Klangverbindung (prae-Rameau und prae-Funktionstheorie). Im Zentrum der Betrachtung steht einerseits ein Intervallfortschreitungsprinzip, das seit dem frühen 14. Jahrhundert gilt und wirksam ist (an der *Schola Cantorum Basiliensis* nennt man es ›Pi[iii...]P-Prinzip‹) und andererseits die aus diesem Prinzip erwachsende Oktavregel.

Based on the example of the beginning of the Allemande of the *French Suite* Nr. 5 (BWV 816), this paper discusses probable “meanings” (significations) of bass-notes and the chords above them. The goal is to explain and to apply a historically developed logic of sound progression (pre - Rameau and pre - functional harmony). The focus of examination is a principle of interval progression, introduced in the 14th century and valid ever since (at the *Schola Cantorum Basiliensis* known as “Pi[iii...]P -principle”) and the resulting *Rule of the Octave*.

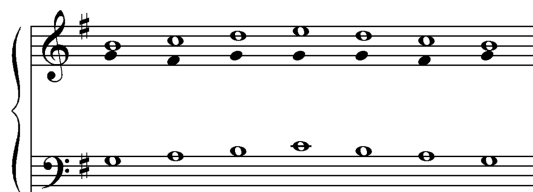
SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bach; Französische Suite Nr. 5; French Suite Nr. 5; Generalbass; Klangverbindung; Modulation; modulation; Oktavregel; Pi[iii...]P-Prinzip; Pi[iii...]P -principle; Rule of the Octave; sound progression; thorough bass

Meine Ausführungen sind lose angebunden an den Anfang der Allemande aus der *Französischen Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, von Johann Sebastian Bach (Bsp. 1).



Beispiel 1: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 1–2

Ich möchte zunächst nur auf die ersten beiden Takte näher eingehen. Es handelt sich um eine stereotype Anfangsgeste, um einen regelrechten Eröffnungstopos: Man erkennt den Quartgang der einfachen Oktavregel im Bass, aufsteigend vom ersten bis zum vierten Ton und dann absteigend wieder zurück zum ersten. Die zwei Takte lassen sich mühelos auf das nachfolgend dargestellte Gerüst reduzieren (Bsp. 2).



Beispiel 2: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 1–2, Gerüst

Es sei festgehalten, dass es sich bei dieser vereinfachten Darstellung nicht um eine Schenker'sche Reduktion handelt, sondern um eine Rückführung auf historische Fortschreitungsmodelle, die Formulierungen dieser Art erzeugt haben und sie damit gewissermaßen genealogisch begründen.

Man kann diese ersten zwei Takte primär als Folge von parallel verschobenen Dezimen hören und verstehen. Darin eingezogen finden wir eine – aus historischer Sicht hierarchisch untergeordnete – Füllstimme. Sie diente einstmals der Vervollständigung der Klangprogression. Bezogen auf den Bass beginnt sie mit der Oktave, geht dann über zwei aufeinanderfolgende Sexten zum ersten Ziel der Klangbewegung in die Quinte, sodann wiederum über zwei aufeinanderfolgende Sexten zurück zur Oktave, oder, wie im vorliegenden Fall, zur Quinte.

Ich bin mir bewusst, dass die historisch verbürgte Stimmhierarchie zur Zeit Bachs nicht gilt und die Mittelstimme hier ebensogut als Bestandteil des Primärgerüsts gesehen werden kann. Für die Bezifferung des Basses erweist sie sich als die ausschlaggebende Stimme. Wie so oft im Verlaufe der Geschichte werden Klangprogressionen, die ihr Entstehen einer klaren hierarchischen Ordnung von zwei Primärstimmen und einer oder mehreren Ergänzungsstimmen verdanken, zu festgefügtten mehrstimmigen Wendungen, die als Ganzes verwendet werden, ohne dass die ursprüngliche Hierarchie der Stimmen vom Konzipierenden oder vom Rezipierenden noch bedacht bzw. wahrgenommen zu werden braucht.

Sehen wir uns die Klangfortschreitungen an, wie sie in den diversen Oktavregeln überliefert sind, so kann eine Folgerichtigkeit festgestellt werden. Die Basis bilden zwei primäre Klangkategorien: die Dreiklangsgrundstellung einerseits, die,

stabil und eher in sich ruhend, besonders geeignet erscheint als Ausgangspunkt, für Zwischenziele oder für Schlussklänge, und der Sextakkord andererseits, der wegen seiner Instabilität sich sehr gut für die Klangbewegung eignet (Bsp. 3).

a) 5 6 6 6 6 6 6 5 5 6 6 6 6 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

b) 5 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

c) 5 6 6 6 5 6 6 5 5 6 #6 5 6 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

d) 5 6 6 5 5 6 6 5 5 6 #6 5 5 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

e) 5 6 5 5 6 5 5 (#)6 5 5 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

f) 5 6 8
3 5 #

Beispiel 3: Klangfortschreitungen der Oktavregeln a)–f)

Beispiel a) zeigt eine eher theoretische Anwendung dieses Prinzips, mit lauter Sextakkorden zwischen den Terquintklängen am unteren und oberen Ende der Oktave.

Beispiel b) zeigt dasselbe in einer modifizierten Form, mit regelmäßigem Wechsel zwischen Terquint und Sextakkord in der Aufwärts-, und der 7–6-Kette in der Abwärtsbewegung, anzutreffen in fast allen Generalbassschulen.

Beispiel c) zeigt die Oktave mit einem Zwischenziel auf dem fünften Basston und damit den Quintgang. Der Terzquintakkord auf dem 5. Basston dient gleichzeitig wiederum als Ausgangspunkt für den folgenden Quartgang.

In Beispiel d) ist die Oktave in zwei Quartgänge geteilt. Der Terzquintakkord auf dem 4. Basston dient als Zwischenziel, derjenige auf dem 5. Basston als neuer Ausgangspunkt.

Beispiel e) zeigt Terzgänge, wobei anzufügen ist, dass derjenige aufwärts wohl häufiger in Moll und derjenige abwärts häufiger in Dur anzutreffen ist.

Beispiel f) könnte als ergänzende Variante zum Vorgehen in Beispiel b) genommen werden. Von Bedeutung ist hier die Intervallfortschreitung 5–6–8.

Hinsichtlich all dieser Beispielen ist mir der Umstand wichtig, dass eine Klangbewegung unterschiedlich lange dauern und von einem Bewegungsklang oder mehreren, dann aufeinander folgenden Bewegungsklängen verursacht werden kann. Weder das Rameau'sche ›auf–ab‹ noch das (bestenfalls) ›auf–auf–ab‹ der funktionalen Harmonielehre sind in der Lage, diesem Umstand vollständig gerecht zu werden.

Zum hier exemplifizierten Prinzip von ›stabil–instabil–stabil‹ ein kleiner historischer Exkurs: Die ersten Zeugnisse für eine Klangsyntax dieser Art finden sich im ausgehenden 13. und frühen 14. Jahrhundert. Dort nämlich kristallisiert sich eine grundsätzliche Aufgabentrennung heraus zwischen perfekten Konsonanzen, die wegen ihrer Stabilität besonders geeignet erscheinen als Anfang, Zwischenziel oder Schlussklang und den imperfekten Konsonanzen, die wegen ihrer Instabilität oder Labilität geeignet erscheinen als Verursacher und Träger der Klangbewegung. An der Schola Cantorum in Basel nennen wir diese Ordnung das ›p–i(–ii...)–p-Prinzip‹. Mit diesem Prinzip ist den Komponisten erstmals ein Mittel an die Hand gegeben, um Klangprogressionen im Voraus zu bedenken, sie zu steuern und zu Zielen zu führen. Neben die historisch ältere Perspektivität der Melodie tritt damit erstmals auch eine klangliche Folgerichtigkeit, mit einem ganz besonderen Hauptprodukt: der Kadenz. Für die Rezipienten wird damit Hörerwartung auch auf klanglicher Ebene erstmals möglich, und für die Konzipierenden das endlose, wunderbare Spiel mit ihr.

Soviel vom ›p–i–p-Prinzip‹, wie es die Klangfortschreitungen in Kompositionen seit dem frühen 14. Jahrhundert prägt und wie es in theoretischen Werken, allen voran bei Petrus dictus palma otiosa in seinem *Compendium de cantu mensurabili* 1336 beschrieben ist.¹

Dasselbe Prinzip gilt auch für den improvisierten Kontrapunkt zu zwei, drei oder vier Stimmen, wie er etwa von Guilielmus Monachus in seinem *Praecepta artis musicae et practicae compendiosus libellus* um 1480² beschrieben wurde. Zur Basis von parallel geführten Terzen, Sexten oder Dezimen, also sozusagen einem Extremfall des ›p–i–p-Prinzips‹, treten hierarchisch untergeordnete Ergänzungs-

1 Erstmals ediert in Wolf 1913–1914.

2 Vgl. Guilielmus monachus 1965 und Park 1993.

und Füllstimmen in regelmäßigem Intervallwechsel. Daraus entstehen Klangfortschreitungsmodelle, die selbstverständlich auch in komponierter Musik anzutreffen sind, und die das Klangidiom der Renaissance zutiefst prägen. Und nicht nur das: Sie enthalten alle Voraussetzungen für die Heranbildung der Klangsyntax des Generalbass', worauf hier aus Platzgründen allerdings nicht eingegangen werden kann.

Zurück zum Generalbass: Zur Verstärkung der Bewegungstendenz instabiler Akkorde findet neben der ›musica ficta‹ und Chromatisierung in zunehmendem Maße auch die Dissonanz Verwendung. Beide Mittel präzisieren die Ton- beziehungsweise Klangbedeutungen und verstärken damit auch die Hörerwartung. Terzquintsext-, Terzquartsext und Sekundquartsext-Akkorde sind sowohl bezüglich der Fortschreitungsstendenz wie auch bezüglich der Gestalt des Auflösungsakkords genauer gefasst als bloße Sextakkorde. Zudem erlauben sie eine weitere Hierarchisierung der Bewegungsursacher: Nach einem dissonanten Akkord wird ein ansonsten labiler Sextakkord als beträchtlich stabiler empfunden und kann durchaus als Zwischenziel einer Klangbewegung verwendet werden. Von Bedeutung ist ferner, dass dort, wo beispielsweise zwei Sextakkorde in gleicher Richtung aufeinanderfolgen, diese auch gleich beide mit Dissonanzen, häufig auch in zweimal derselben Gestalt, ›aufgerüstet‹ werden können (Bsp. 4).

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff starts in G major (one sharp) and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the notes are the figured bass notations: 5/3, 6/5, 6/5, 5/3, 5/3, 6/5, 6/5, 5/3. The second staff starts in G major and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Below the notes are the figured bass notations: 5/3, 4/2, 4/2, 4/3, 5/3, #4/2, ♭4/2, #6/4, 5/3. The #4/2 and ♭4/2 notations indicate chromatic alterations (F# and F natural) and dissonances.

Beispiel 4: Oktavregel: Dissonanzgebrauch, ›musica ficta‹ und Chromatisierung

Für das Verständnis der Ton- oder Klangbedeutungen ist selbstverständlich der – freilich nicht allzu eng zu fassende – Rahmen der Tonart unabdingbar. Er ist Voraussetzung für die Ausbildung des Klangvokabulars und der idiomatischen Wendungen, also dessen, was wir in den einfachen und erweiterten Oktavregeln als statistisch häufigste Fälle zusammengefasst vorfinden.

Richten wir unser Augenmerk auf die Basstöne, so erhalten diese ihre Bedeutung im Kontext der Tonart einerseits und andererseits durch den Kontext der darüber angeordneten übrigen Töne. Erfährt der Kontext der zugeordneten Töne

Veränderungen, so wird sich damit auch die Bedeutung des Basstons verändern. Dasselbe gilt selbstredend, wenn der Basston selbst alteriert wird. Beides kann wiederum Folgen haben für den tonartlichen Kontext, beziehungsweise für dessen gehörs- und empfindungsmäßige Wahrnehmung. Modulation kann also im Generalbass theoretisch gefasst und dargestellt werden als Veränderung der Tonbedeutung im Bass – ausgelöst durch eine Veränderung des Klang-Kontexts.

Zurück zu Bachs Allemande:



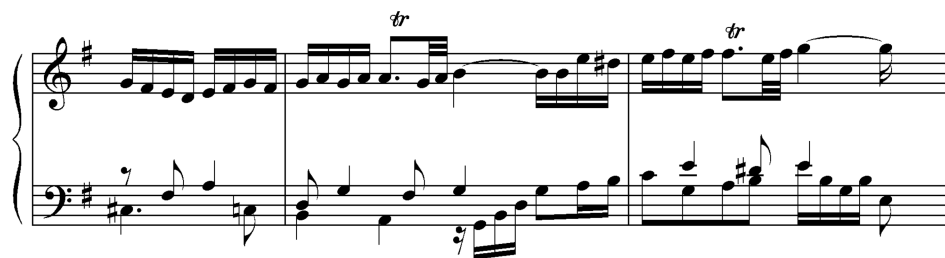
Beispiel 5: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 3–4

Die Takte 3–4 (Bsp. 5) bringen im Wesentlichen noch einmal die Bestätigung der Tonart G-Dur, von besonderem Interesse ist dabei vor allem die Alteration des Basstons zu Beginn des dritten Takts. Beginnt hier eine Modulation oder ist, wenn man das System der funktionalen Harmonielehre am Notentext verifizieren möchte, gar der Begriff ›Doppeldominante‹ angebracht? Für einen Tonartwechsel sind wir vielleicht noch etwas zu wenig weit im Stück. Mein Vorschlag ist, das *Cis* als ›ficta‹ zu verstehen, und zwar in der ganz ursprünglichen, akzidentiellen Bedeutung: als Mittel zur Verstärkung der Bewegungstendenz; ganz so, wie es in vielen Oktavregeln auch integriert ist. Ich gebe zu, dass die Alteration des Basses etwas auffälliger ist als die Anpassung in einer Oberstimme. Aber sie bleibt für mich, auch im Bass, eine ›ficta‹, sie ist akzidentiell und kann ohne Weiteres weggelassen werden, ohne dass dadurch die Logik der Klangverbindung gestört würde.

Das Beispiel gibt mir willkommene Gelegenheit zu einem weiteren kleinen Exkurs. Ich denke, dass wir durch das theoretische System der funktionalen Harmonielehre eine viel zu enge Vorstellung von ›Tonart‹ bekommen haben. Diese Enge entsteht zum einen aus der Reduktion der gesamten Vielfarbenpracht von Klängen und ihrer vielgestaltigen Beziehungen auf bloß drei Grundfarben und ihre wenigen Beziehungsmöglichkeiten untereinander. Diese Enge liegt zum anderen begründet in der prioritären Tonikabezogenheit aller Akkorde: Ein Akkord ist entweder Tonika, oder er ist – auf eine solche bezogen – entweder Dominante oder Subdominante. Unsere gehörsmäßige und analytische Wahrnehmung wurde

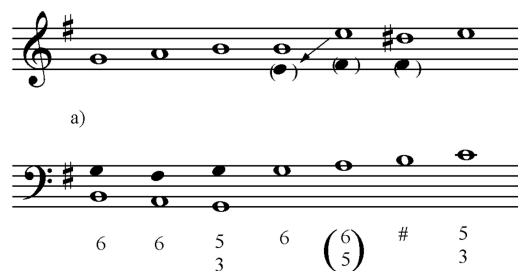
durch entsprechende Indoktrination auf bestimmte, systemkonforme Reflexe konditioniert – und wird es leider noch immer. Diese konditionierten Reflexe verstellen in ganz erheblichem Maße den Blick auf die historischen Entstehungsbedingungen musikalischer Kunstwerke, und sie führen dadurch häufig auch zu Missdeutungen der Fakten, gegebenenfalls zum blanken Missverstehen kompositorischer Absichten.

Und noch einmal zurück zur Allemande:



Beispiel 6: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 3–5

Der Abstieg vom *d* in der zweiten Hälfte des dritten Takts bis hin zum *G* im vierten folgt der Oktavregel (Bsp. 6). Mit dem Erreichen des *G* ist der erste Formteil abgeschlossen und der Boden bereitet für die zu erwartende Öffnung und Erweiterung. Bach verwendet gleich mehrere Mittel, um unverzüglich weiterzugehen und die Formteile möglichst eng aneinander zu binden. Zu nennen ist als erstes der uralte Kunstgriff, einen erwarteten Schlusston durch eine Pause zu ersetzen und dann nachzustellen, vielleicht auch die vorwärts drängende, fortgesetzte Sechzehntelbewegung, sicher und von noch größerer Tragweite aber die Klangveränderung über dem *G* auf dem vierten Viertel. Ich habe hierfür eine Reduktion gemacht, die den vorliegenden Fall zugegebenermaßen etwas zurechtrückt (Bsp. 7).



Beispiel 7: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 4–5

Ich höre, wenngleich erst retroaktiv, auf dem vierten Viertel von Takt 3 die Terz *g-h* als nicht mehr mit der Quinte *d* zusammen sondern mit der Sexte *e*. Sie erscheint mir, wenngleich verzögert und bereits mit dem *a* unter sich, doch noch auf das *g* beziehbar. Ich höre die Stelle als idiomatische Wendung. Sie gehört seit Langem zum Vokabular und spielt übrigens nicht nur im Barock eine Rolle. Der Wechsel über dem Schluss-G von der Quinte zur Sexte bedeutet zunächst einmal Dynamisierung. Im Sinne des auf den Generalbass übertragenen »p-i-p-Prinzips« mache ich den im G-Dur-Dreiklang stabilisierten Basston G durch die Sexte instabil, gebe ihm eine neue Bedeutung und löse durch die 5-6-Bewegung gleichzeitig eine Hörerwartung aus. Der Bass wird sehr wahrscheinlich aufsteigen zum *a* mit dem Terzquintakkord. Ab hier sind Verzweigungen möglich (Bsp. 8).

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of music. The notes and fingerings are as follows:

- Measure 1: G (5), A (6), B (5), C (6), D (6), E (6), F# (5), G (3).
- Measure 2: G (5), A (6), B (5), C (6), D (5), E (6), F# (5), G (3).
- Measure 3: G (5), A (6), B (6), C (5), D (5), E (6), F# (5), G (3).

Three downward arrows point to the notes B in the first measure, C in the second measure, and D in the third measure.

Beispiel 8: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, mögliche Verzweigungen T. 4f.

Die Trugschluss-Wendung nach C und die darauf folgende Wiederholung der Progression mit Schluss nach e sehe ich als Bestätigung der erwarteten Öffnung, als Exploration weiterer Klangregionen innerhalb der Tonart.

Ich komme zum Schluss. Ich bin auf mein Analysebeispiel nicht so sehr eingegangen, um Besonderheiten des Stücks zu verdeutlichen, sondern vielmehr, um eine bestimmte Art des analytischen Vorgehens und Nachvollziehens verständlich zu machen und dafür zu werben. Es ging mir darum, Generalbass und Oktavregel in ihrem historischen Kontext zu zeigen, das heißt hinzuweisen auf die Entstehungsgeschichte von Vokabular und Syntax.

Nach dreißig Jahren Erfahrung mit dem historischen Zugang bin ich überzeugt nicht nur von dessen Sinn und dessen Vermittelbarkeit im Unterricht, sondern auch von dessen eminenten Vorteilen gegenüber jeglicher systematischen Theorie und systemorientierter Analyse.

Literatur

- Guilielmus monachus (1965), *De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus* [Ms., ~1480 Venedig, *Biblioteca di San Marco: Lat.336, coll 1581*] (= CMM 11), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Park, Eulmee, (Hg.) (1993), *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus. A new Edition, Translation and Commentary*, Diss., Ohio, Ann Arbor MI. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1220457317
- Wolf, Johannes (1914–1913), »Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 15, hg. von Max Seiffert, 505–534.

© 2022 Markus Jans

Jans, Markus (2022), »Basstöne und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Kontext. Zur Logik der Klangfortschreitung und zur Modulation im Generalbass« [On the logic of sound progression and modulation in thorough bass], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 87–95. <https://doi.org/10.31751/p.218>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Oliver Wiener

Generalbass als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt

Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*¹

Der Beitrag diskutiert zunächst den Generalbasses als Notationsform oder ‚Aufschreibesystem‘ im musikgelehrten Diskurs in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dann wird seine Rolle in der Akkordbildungs- und Satzlehre in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst* untersucht. Riepel benutzt ihn als kombinatorisches Programm zur Bildung von Akkorden (in der *Gründlichen Erklärung der Tonordnung insbesondere*, 1757), nutzt sein Potential aber auch in Form von Sequenzmodellen bei seiner Überarbeitung von älteren Kontrapunktübungen nach Johann Joseph Fux und Meinrad Spieß. Generalbass dient ihm mithin als Medium theoretischer Reflexion wie auch einer modernisierenden Transformation des musikalischen Satzes. Für Riepel ist es typisch, dass mit kleinen versatilen Theoriesegmenten, ausgehend von Beispielen, arbeitet. Eine reduktive Theorie, die den Anspruch einer allgemeinen Gültigkeit haben soll, liegt ihm fern. Insofern spiegelt seine Art der Theoriebildung die Aufspaltung des Stilbegriffs nach 1750 in eine Vielzahl lokaler Praktiken.

The paper first discusses the thorough bass as a form of notation or operational writing technique (F. Kittler) in musicological discourse in the mid-18th century. Then, its role in chord formation and movement theory is examined in Joseph Riepel's *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. Riepel uses it as a combinatorial program for the formation of chords (in the *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, 1757), but also exploits its potential in the form of sequence models in his revision of older counterpoint exercises after Johann Joseph Fux and Meinrad Spieß. Thorough bass thus serves him as a medium of theoretical reflection as well as a modernizing transformation of the musical movement. For Riepel it is typical to work with small versatile theory segments, starting from examples. A reductive theory, which should have the claim of a general validity, is far from him. In this respect, his way of theorizing reflects the splitting of the concept of style after 1750 into a multitude of local practices.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anfangsgründe; Aufschreibesystem; compositional theory; counterpoint; Fux; Generalbass; Harmonik; harmony; Kontrapunkt; notation; Riepel; Satzlehre; sequence model; Sequenzmodell; Spieß; theoretical reflection; Theoriebildung; thorough bass

1 Der vorliegende Text ist wesentlich 2003 entstanden. Aktuellere Literatur wurde, soweit triftig, im Anmerkungsapparat eingearbeitet.

Denkbares mit Ziffern schreiben

1757 setzt Joseph Riepel im dritten Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, der Gründlichen Erklärung der Tonordnung insbesondere*², bei-läufig ein kombinatorisches Programm in Gang, dessen Zweck darin besteht, alle drei- und vierstimmigen ›vollkommenen‹ und ›unvollkommenen‹ Akkorde auf der Basis der diatonischen Skala zu ermitteln.³ Nachdem der Algorithmus⁴ dargelegt wurde, folgt die Exemplifikation anhand einer Akkolade, die ein Grundbasssystem mit daruntergesetzten Ordnungszahlen, ein Akkordsystem und zwischen beiden eine Zeile mit Generalbassbezeichnungen enthält (Bsp. 1a). Zwar dupliziert diese Bezifferung das ohnehin durch Noten Repräsentierte, doch schlägt sie zugleich eine Brücke zu den Zahlen der Rechentabelle und unterstreicht die Rationalität der Konstruktion. Im Anschluss führt Riepel Satzausschnitte vor – und Akkord meint hier schlicht das Bündel der simultan erklingenden Töne (Bsp. 1b). Bezeichnenderweise findet ein Wechsel des Schriftbilds statt: Auf dieser zweiten, zum Praktischen tendierenden Exemplifikationsebene fehlt die Bezifferung. Sie dient offensichtlich in erster Linie der Verdeutlichung eines theoretischen Kalküls.

Beispiel 1a: Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insb.*, Akkordtabelle⁵

2 Riepel 1757.

3 Ebd., 57–64.

4 Gemeint sind die Tabellen zu den permutatorischen Ergebnismaxima bzw. Fakultäten bis maximal 20 (ebd., 57).

5 Ebd., 57 f.



Beispiel 1b: Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Anwendung der Akkorde im Satz*⁶

Riepels Verquickung von Bezifferung und kombinatorischem Programm ist nicht abseitig, sondern dokumentiert in bezeichnender Weise einen Aspekt von Generalbass als musiktheoretisches Aufschreibesystem.⁷ Die spezielle Textgestalt⁸ des bezifferten Basses lässt ihn als ein vorzüglich kommunikables Notationssystem für die gelehrte Publizistik des 18. Jahrhunderts erscheinen. Die Ziffernkolumne ermöglicht eine relativ problemlose Darstellung von Akkordstrukturen in gesetzten Texten, ist einfach zu lesen und arbeitet, darauf weist Johann Heinrich Lambert in seiner Semiotik hin, zum einen komplex aber zugleich auch lediglich simpel denotativ.⁹ Mit der Bezifferung lassen sich unterschiedslos richtige, lizentöse und fehlerhafte Sätze bezeichnen. Die äußerliche Merkmalsbezeichnung kann als Instrument einer an der Vorstellung der allgemeinen Grammatik orientierten Klassifikation¹⁰ dienen, zugleich suggeriert die Bezifferung als eine mit Zahlen operierende Abkürzungsschrift Mathematizität: Dass einer rationalistischen, auf

6 Ebd., 58 f.

7 Die musikalische Mediengeschichte der Kombinatorik ist von Klotz 1999, 2000 und 2006 (vgl. in 2006 zu Riepel insb. 223–235) umfangreich erarbeitet worden.

8 Zum Begriff vgl. Raible 1991.

9 Lambert begreift die Notennotation wie den Generalbass als beschreibende (aber nicht als kritische) Zeichensysteme: Die »*Noten in der Musik* [...] haben einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einem male die Höhe des Tones und seine Dauer [...] desgleichen auch in dem Generalbaß vermittelt einiger darüber gesetzten Zahlen, eine Harmonie oder Consonanz mehrerer Töne vorstellen. Der einzige Mangel dabey ist, daß sie die Criteria der Harmonie nicht angeben, weil Dissonanzen, falsche Gänge und Sprünge, eben so wie die wahren, gezeichnet werden können.« (1764, Bd. 2, 16 f.)

10 Zum Konnex von klassifizierender Merkmalsanalyse und Sprache im 18. Jahrhundert vgl. Foucault 1966, 150–158 (»Le caractère«). – Auf Analogien der musikalischen Satzpädagogik zur Sprachpädagogik hebt Karl Braunschweig (1997) ab; zur Generalbasspädagogik vgl. speziell 40–44 und 189 f.

den ›Grund‹ ausgerichteten Denkweise ein Notationsystem entgegenkommt, das vom Grundbass ausgeht und ihn als Resumée einer an Rechentabellen erinnernden Schreibweise präsentiert – sofern auch die Partitur als eine Art von ›Tabelle‹ begriffen wird –, dürfte kein esoterischer Gedanke sein. Diese Aspekte prädestinieren die Generalbassbezeichnung auch als heuristischen Ausgangspunkt, der kombinatorische Spekulationen zur Entdeckung und Systematisierung denkbarer Akkorde begünstigt.

species IX.

The image shows a musical score for 'species IX' with four systems of chords labeled XII, XIII, XIV, and XV. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature (one sharp for XII, XIII, XIV and one flat for XV), a bass clef staff with a key signature (one flat for XII, XIII, XIV and one sharp for XV), and a figured bass line below. The figured bass uses numbers 1-7 and accidentals to indicate fingerings and alterations.

Beispiel 2: Leonhard Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Akkordtabellen¹¹

Belege hierfür finden sich in zwei Publikationen von 1739, zum einen Leonhard Eulers *Tentamen novae theoriae musicae* mit ihren bezifferten Akkordtabellen¹², die in abnehmenden ›Annehmlichkeitsgraden‹¹³ bis zu clusterartigen Agglomeraten vordringen, wobei die elegante Formelhaftigkeit der Bezifferung in krassem Kontrast zur teilweise chaotisch anmutenden Repräsentation der Akkorde durch her-

11 Euler 1739, Tab. ad pag. 174, species IX.

12 Die Ferne der Spekulationen Eulers zur musikalischen Praxis hat Theoretiker, die eine grundsätzlich antimathematische Einstellung favorisierten, in ihren (Vor-)Urteilen bestätigt. Noch über 30 Jahre später ridiculisiert Johann Adolph Scheibe Eulers Klänge als »mattes, steifes, wieder sinniges, verdrießliches, kriechendes und folglich uns ermüdendes Gesumme«, und imaginiert, dass man mit »den Accorden eines großen Eulers [...] die Wilden im äußersten Nordpol verscheuchen, niemals aber die Herzen der Zuhörer rühren und entzücken könnte« (1773, XVIII).

13 Euler hatte die alte Zweiwertigkeit von Kon- und Dissonanz zu ersetzen versucht durch 16 klangliche ›Annehmlichkeitsgrade‹. Die angegriffenen Tafeln finden sich in Euler 1739, 168 und 174.

kömmliche Noten steht (Bsp. 2); zum anderen Mizlers *Anfangs-Gründe des Generalbasses* aus demselben Jahr, die anlässlich der Akkordumkehrung auf das inventive d. h. kreative Potential¹⁴ von Gottfried Wilhelm Leibniz' *Dissertatio de arte combinatoria*¹⁵ verweist und die Ordnung der Ziffernkolumne für die tabellarische Darstellung nutzt.¹⁶ Noch in der engeren Nach-Rameau'schen Akkordtheorie konnte die Bezifferung, obwohl sie gerade zentrale Theoreme wie die Akkordumkehrung oder die ›basse fondamentale‹ als Bezugssystem nicht adäquat zum Ausdruck bringt, als Abkürzungsschrift für Akkordstrukturen benutzt werden, etwa in Pierre-Joseph Roussiers Akkordabhandlung¹⁷ oder in Louis-Charles Bordiers Kompositionslehre.¹⁸ Ablesbar ist die Wertschätzung der klassifikatorischen Funktion, die die Bezif-

14 Hier handelt es sich noch um eine Vorstufe des am Geniegedanken profilierten Kreativitätsbegriffs, den Reckwitz 2012 kritisiert. Gemeint ist eher ein Auf-finden (durch Gesetze) als ein Erfinden eines primär ästhetisch Neuen.

15 Vgl. Leibniz 1666.

16 Vgl. Mizler 1739, 113–116. Soweit ich sehe, ist die ›Maschine‹, eine Schablone mit mehreren Zirkeln, die nicht nur die Aufschlüsselung von Bezifferungen ermöglichte, sondern zugleich Mizlers synästhetisches Konzept von Farbuweisungen an Harmonien verdeutlichen sollte, leider nicht erhalten. Zur Evidenzierungsfunktion von Wahrheiten, die der Maschine zugeordnet war, vgl. Klotz 2006, 131–144. Mizlers Ausführung zur Kombinatorik wäre im Rahmen des empirischen Möglichkeitsbegriff der Wolff'schen Wissenschaftsdefinition zu interpretieren (vgl. Schwaiger 2000, insb. 58–60). Zur Rolle der Empirie in Mizlers Begriff von einer musikalischen Wissenschaft vgl. Bayreuther 2003, insb. 19 ff.) – Eine kombinatorische Tabelle zur Generalbassbezifferung gibt auch Christoph Gottlieb Schröter, Mitglied von Mizlers Correspondirender Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, in seiner (aufgrund der Verbrennung von Schröters Bibliothek im *Siebenjährigen Krieg*) sehr spät veröffentlichten *Deutlichen Anweisung zum General-Bass* (vgl. 1772, 164 f.: »Neumodisches Signatur-Register«); vgl. dazu Arnold 1931, 304–306. Schröter beruft sich auf die (acht Intervallklassen und 72 Bezifferungen umfassende) Signarentabelle aus Johann Matthesons *Kleiner General-Bass-Schule* (1735, 136). Mattheson weist hier ebenfalls auf die Möglichkeit des Findens neuer Akkorde hin: »[§. 8. Es soll inzwischen mit dem Wörtlein *alle* nicht gesagt seyn / dass man nicht mehr, als diese 70. Signaturen / erdenken und vermischen möge: denn wer kann hierinn Gränzen setzen« (ebd.). – In Bezug auf diesen Vollständigkeitsgedanken wird die Signarentabelle beerbt durch die Akkordklassifikation (etwa in Marpurg 1755–1760), dann durch die Summe der Akkordverbindungen, einmal reduktionistisch in Kirnberger 1773, ein andermal wieder kombinatorisch in Vogler 1780a und 1780b.

17 Vgl. Roussier 1764, insb. die Tabellen nach 116 und 188.

18 Vgl. Bordier 1770[?], 18–31 und 57 f. (»Manière de chiffrer«).

ferung zu leisten vermag, auch in Jean Adam Serres Auseinandersetzung¹⁹ mit Geminianis kombinatorischer *Guida armonica*, die ihrem Titel nach ein ›Wörterbuch‹ der Modulationslehre darstellen sollte.²⁰ Dass Serre sozusagen einen Querschnitt durch die *Guida* anlegte, indem er ihre Akkordtypen extrahierte, lässt sich aus einem doppelten Bedürfnis erklären, nämlich erstens Geminianis ›Wörter‹, die zum Teil wenig charakteristischen Einzelwendungen aus Bassmodellen noch weiter, gewissermaßen auf Lexem-Ebene zu reduzieren, und zweitens über die Akkordtypen-Kategorisierung Geminianis weitgehend kontingente poetische Anleitung einer Art kontrollierenden Grammatik entgegenzubringen.

Es wäre zu überlegen, inwieweit die deutsche Intervalltheorie des 18. Jahrhunderts, die auch als systematische Möglichkeitserkundung des Notierbaren charakterisiert werden kann, mit dem Aufschreibesystem des bezifferten Basses interagiert. Als verbindendes Moment zwischen beiden fungiert die Skala, die auch zu den ältesten Inhalten des Begriffs ›System‹ gehört.²¹ Die Bezifferung einer Bassleiter aber, soweit sie Übungszwecken dient (man denke etwa an die ›règle de l'octave‹²²), bezeichnet lediglich eine Begleitstruktur, sie entwirft ihren Kontext generativ und ad hoc; die isolierte Notation einer Skala hingegen (im modalen oder dur-moll-tonalen Kontext) entwirft einen wertenden inneren Zusammenhang der Skalenstufen mit Hilfe reduktiver Methodik. Als Muster kasuistisch ›ausgewerteter‹ Skalen kann etwa Matthesons Nomenklatur der chromatischen Stufen

19 Vgl. Serre 1767, 185–199 (›Troisième partie. Reflexions critiques sur l'ouvrage de M. Geminiani, intitulé, *Guide ou Dictionnaire harmonique* [...] *Enumération des Branches contenues dans les diverses Classes du Guide harmonique*, ou *Liste des différens Accords* ou différens Chifres que cet Ouvrage assigne à chacune des notes‹); der Begriff ›Répertoire‹ auf Seite 204, der Begriff ›Grammaire musicale, [...] un Traité de Composition‹ auf Seite 205. – Eine wesentliche Kritik von Serre richtet sich darauf, dass Geminianis *Guida* lediglich im ›Mode mineur‹ verharre; Geminianis Wendungen weisen auch noch Reste eines modalen Verständnisses auf, die Wendungen der *Guida* tragen ansatzweise dorische Züge.

20 Vgl. Geminiani 1756–1758. Geminianis *Guida* repräsentiert den Status eines Zerschneidens von Bassmodellen in kleine Einzelwendungen. Den Blick auf den operationalen Prozess von Geminianis Methode lenkt Klotz (2006, 145–168). Zur Rolle der tabellarischen Darstellung im Kontext der Debatte über ein System der Harmonie vgl. Wiener 2009, 127–138.

21 Vgl. Walther 1732, 591. Zu den metaphorischen Qualitäten und Implikationen des Begriffs Skala vgl. Giani 2000.

22 Zuletzt hat die Bedeutung der an Modellen orientierten Generalbass-Praxis für die Akkordtheorie Joel Lester (2002, 755–757) betont. Zur Vorgeschichte der Harmonisierung skalarer Bässe vgl. ferner Barnett 2002 (insb. 441–443).

innerhalb der Oktave gelten.²³ Wenn in der Intervall- und Akkordtheorie der Unterschied zwischen dem, was die Notation ermöglicht, und dem, was tatsächlich im harmonischen Kontext sinnvoll scheint, nivelliert wird, drohen papierne Theorien ohne Praxisbezug zu entstehen, wie beispielsweise Friedrich Wilhelm Riedts auf der »vermischt diatonisch-chromatisch-enharmonischen Skala« errichtetes Akkordsystem von 1753²⁴, über das sich Riepel lustig gemacht zu haben scheint²⁵, obschon es von seiner eigenen kombinatorischen Akkordgeneration nicht allzuweit entfernt ist. Riepel hat im Gegensatz zu Riedt allerdings die diatonische Skala zugrundegelegt, wodurch von vornherein den entstehenden Akkorden ihr »Bürgerrecht«²⁶ im Reich der Harmonie sicher zugesprochen werden konnte – wohl wissend, dass so nur ein Teil aller gebräuchlichen Akkorde zu eruieren war. Vielleicht wäre der Zweck von Riepels Akkordprogramm aber abseits seines vordergründigen Zwecks zu suchen, nämlich als Demonstration des Generalbasses in einer Mittler-Rolle zwischen Harmonie und Kontrapunkt.

Nachschreiben ... fortschreiben: Von der Imitation zur Variation

A peregrinis varietas e diversa miscela oritur, tam quoad corpus quam animum. Natura in varietate delectatur. (Carl von Linné, *Nemesis Divina*)²⁷

Die Verbindung von Bezifferung und durchgängigen Ordnungszahlen in Riepels akkordgenerierender Maschine erinnert beiläufig, aber nicht zufällig, an das

23 Unterschieden werden »Chordae principales«, »essentiales«, »mediantes«, »dominantes«, »naturales«, »necessariae« und »elegantiores« (vgl. Mattheson 1735, 126). Die Bezeichnungen gehen teils zurück auf de Brossard (~1708), ferner Walther (1732, 416f. und Tab. XVIII, Fig. 1). Riepel nimmt im *Baßschlüssel* (1786) auf Matthesons Stufenbewertungen Bezug und nennt die so aufbereitete Skala ausdrücklich ein »System« (1786, 62). Scheibe rekurriert (1773, 439f.) listig auf Matthesons (bzw. Brossards und Walthers) Stufenbenennungen, indem er sie (die eigentlich die Funktionsweise der Dur- und Molltonarten erweisen sollen) auf die Modi bezieht und damit Matthesons Ablehnung der Modi mit seinen eigenen Argumenten kritisiert.

24 Riedt 1756.

25 Riepel bezeichnet diese Akkorde aufgrund ihrer Generation aus der enharmonischen Skala als »Wechselbälge« (1996a, 538)

26 Der Begriff des »Bürgerrechts der Akkorde« stammt offenbar von Johann Adolph Scheibe (1754, XLI).

27 Linné 1981, 83: »Incestus« [»Von Fremden entsteht Verschiedenheit durch unterschiedliche Mischung, nicht nur an Körper, sondern auch an Geist. Die Natur erfreut sich an der Verschiedenheit.«].

Schriftbild der einfachen Kontrapunktbeispiele aus Fux' *Gradus ad Parnassum*, auf die sich Riepel so ausführlich wie auf keinen zweiten musiktheoretischen Prätext beruft.²⁸ Riepels Bezugnahme auf Fux in den *Anfangsgründen* ist sehr breitgefächert und zum Teil hochgradig konzeptionell. Riepel wählt für die Publikation seiner *Anfangsgründe* ein den *Gradus* nahestehendes Buchformat und bereitet seinen Stoff ebenso als Lehrdialog auf, was für die Vermittlung der Inhalte im Sinne eines Ausprobierens zentral ist, aber die Gefahr barg, befremdlich zu wirken.²⁹ Riepel hat Fux' Traktat nicht, wie später üblich, nur als Kontrapunktlehrbuch sondern als Kompositionslehre begriffen, allerdings als eine, die der Ergänzung bedarf.³⁰ In den

28 Fux 1725. Das Register von Riepel 1996, Bd. 1, verzeichnet über 70 Erwähnungen. Riepel war mit den *Gradus* schon früh vertraut, bereits 1734/35 hat er wohl eine Abschrift angefertigt (vgl. Riepel 1996b, 781); vgl. dazu ferner Emmerig 1984, 22. Riepel gehört zu den Rezipienten, die immer die lateinische Ausgabe als auch die deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler (1742) anführen. Mizlers Übersetzung erschien, als sich Riepel gerade in Dresden aufhielt (1740–1745). In Dresden hatte Riepel Umgang mit dem Fux-Schüler Zelenka (vgl. Emmerig 1984, 28). Unter Riepels Manuskripten in der Proske'schen Musiksammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg befinden sich auch eine fragmentarische Abschrift der Notentafeln aus Mizlers Übersetzung (1742, Tab. XL–L) und Riepels Exzerpt- und Skizzenbuch *Silva rerum*, in dem im Kontext von Satzentwürfen für die *Anfangsgründe* auf Seite 63 ein Fux-Exempel (1725, 143, Mitte) steht, von dem Riepel an dieser Stelle ausgeht.

29 Johann Adam Hiller hat in seiner ansonsten positiven Rezension des dritten Kapitels auf die Außergewöhnlichkeit der Dialogform hingewiesen (vgl. 1766, 14). Er identifiziert dabei m.E. zu eindeutig den Praeceptor mit dem Autor und den Discantista mit dem Leser. Ein Reiz bei der Lektüre des oft frechen Riepel'schen Dialogs besteht gerade darin, dass die Rollenidentifikation uneindeutig ist.

30 Vgl. Riepel 1752, 77. Riepel sieht vielfachen Aktualisierungsbedarf bei Fux (1725), Murschhauser (1721) und Spieß (1745). Die durchgreifendste Aktualisierung besteht in der Uminterpretation der modalen Beispiele von Fux und Murschhauser nach Dur und Moll, was häufig zu strukturellen Einbußen führt. Auch das folgende dorische Beispiel wird als d-Moll gelesen. Wie beispielsweise auch bei Serre (1767) zu sehen ist, sind solche Uminterpretationen in den Dur-Moll-Kontext üblich. Riepel zählt Murschhauser und Fux zu den ›Alten‹ (obwohl Murschhauser 1721 gerade 31 Jahre und Fux 1725 nur 27 Jahre vor dem ersten Capitel der *Anfangsgründe* (1752) erschienen sind. Der älteste gedruckte musiktheoretische Text, den Riepel, wohl nur über Zitationen, kennt, ist, soweit ich sehe, Zarlino 1558, 1561 oder 1573. Die Tiefe der historischen Textkenntnis ist bei der Interpretation musiktheoretischer Schriften ein wichtiger, nicht zuletzt die geschichtliche Selbsteinschätzung des Autors verdeutlichender Aspekt, der oft bei der musikwissenschaftlichen Lektüre von Musiktheorie nach 1700 vernachlässigt wird. Es fehlt hier an Grundlagenarbeit, da die historische Erforschung der Musiktheorie in der Regel einen ›linguistischen‹, ideen- und begriffsgeschichtlich geprägten Textbegriff präferiert und den ›bibliographischen‹ Code vernachlässigt (zu den textuellen Codes vgl. Górski 1971).

Partien der *Anfangsgründe*, die sich vor allem dem Kontrapunkt zuwenden, stützt sich Riepel nicht allein auf Fux, sondern auch auf Murschhauser³¹ und Spieß.³² Mit dieser Trias konstruiert Riepel eine explizit süddeutsche Traditionslinie³³ der Kompositionslehre, in deren Kontext er die *Anfangsgründe* gelesen wissen möchte. Aus der Menge der von Riepel im sechsten Kapitel *Vom Contrapunkt* seiner *Anfangsgründe* behandelten Fux-Exempel sei eines herausgegriffen, das die Rolle des Generalbasses bei Riepel in komprimierter Weise zu verdeutlichen vermag. Wohl nicht ohne Hintergedanken tritt in seinem Kontext der pädagogische Nachahmungsbegriff auf den Plan. Der Diskantist erinnert sich an einen Ratschlag des Praeceptors: »Du hast mir [...] geraten, alle Beispiele von Fux nachzuahmen, das ist, immer wieder mit einem anderen Gesange.«³⁴ Riepel stellt aber den für die *Gradus ad Parnasum* charakteristischen Inventionsprozess auf den Kopf, indem er die sekundäre Erfindung, den musikalischen Satz des Exempels, zur primären erhebt und den Ausgangspunkt der Komposition bei Fux, den Gesang, mit dem hier nicht die Oberstimme als melodisches Prinzip, sondern der Cantus firmus gemeint ist, auf die Stufe einer austauschbaren Nebensächlichkeit herabsetzt.³⁵

Unter dieser Prämisse kann von einer Nachahmung³⁶ der Fux'schen Exempel kaum die Rede sein, vielmehr muss man das Verfahren als Transformation be-

31 Vgl. Murschhauser 1721. – Zur Kritik Johann Matthesons an Murschhauser vgl. Wiener 2012.

32 Vgl. Spieß 1745.

33 Ohne dass hier der Raum wäre, diesen Problemkreis näher auseinanderzusetzen, ist festzuhalten, dass diese ›Tradition‹ durchaus brüchig und Riepels Bezugnahmen ambivalent sind (vgl. Wiener 2008).

34 Riepel 1996a, 567. Imitation ist ein Lernkonzept, das in Fux 1725 gerade nicht vertreten wird. Ganz im Gegenteil: Der Schüler ahmt niemals Beispiele nach, sondern findet durch Befolgung ›natürlicher‹ Regeln einen richtigen Weg. Darin steht die Fux'sche Kontrapunktlehre, die in ihrer anti-imitatorischen Didaktik über Albrechtsbergers (1790) und Joseph Preindls (1827) Rezeption in Wien noch weitervermittelt wird, in diametralem Gegensatz zum norditalienischen Konzept Giambattista Martinis (1774–1775) und Giuseppe Paoluccis (1765–1766). In der »Prefazione« aus Paolucci 1765–1766, die sich in Einzelfragen intensiv auf Fux 1725 als autoritären Text bezieht, heißt es mit Seneca ausdrücklich (Bd. 1 [1765], XV): »Longum iter per praecepta, breve & efficax per Exempla«. Interessanterweise nimmt Paolucci auch eine Fuge aus Fux 1725 (190–192) auf (Bd. 2 [1766], 3–14) und macht dadurch die antiimitatorische Lehre von Fux selbst zum Gegenstand der Nachahmung.

35 Zu Riepels Inventionsbegriff vgl. Riepel 1752, 43. Der konzeptionelle Unterschied zwischen ›inventio‹ als ›Finden‹ (Fux) und ›Erfinden‹ (Riepel) kann in breiterem Kontext beschrieben werden mit Hilfe von Horn 1997 (insb. 1f.).

36 Zelenka hatte bei Fux, obwohl Fux 1725 kein Nachahmungskonzept vertritt, durchaus noch via Nachahmung gelernt (vgl. Horn 1996). Zu Problemen, die die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts zunehmend mit Nachahmungskonzepten hatte, obwohl sie de facto zu den gängigen Praktiken der Unterweisung gehörten, vgl. Wiener 2003.

zeichnen. Riepel präpariert mit Hilfe der Generalbassbezeichnung (die übrigens nicht korrekt ist), ein Sequenzmodell heraus (Bps. 3a), das anschließend in einem eigenen Satz über Fux' Cantus firmus weiterentwickelt wird (Bsp. 3b). In einem dritten Schritt baut Riepel über Fux' Bass, dessen skalarer Verlauf die Anregung zum Sequenzmodell gegeben hatte, abermals einen sequenzierenden Satz, auf den ein neuer Cantus firmus montiert wird (Bsp. 3c). Die Umstrukturierung wird im Wesentlichen über die Intervention des Generalbasses geleistet.

Mit der schematischen Sequenzierung setzt sich Riepel stillschweigend über Fux' Forderung nach Varietas der Stimmführung hinweg – Albrechtsbergers *Anweisung* würde Riepels Sequenzen als ›Monotonia‹³⁷ brandmarken –, doch tritt an ihre Stelle die Vorstellung einer grundsätzlichen Variabilität des musikalischen Satzes. Fux' nachhaltig rezipierte didaktische Prozedur des fünfstufigen Überganges vom einfachen zum zusammengesetzten Kontrapunkt, im Wesentlichen eine Angelegenheit der Stimmführung, interessiert Riepel nur peripher, er referiert sie auch nicht im direkten Rekurs auf Fux, sondern anhand des einschlägigen Kapitels aus Spieß' *Tractatus*.³⁸ Wie die Verarbeitung des Fux-Beispiels zeigt, zergliedert Riepel den kontrapunktischen Satz nicht nach rhythmischen Spezies und auch nicht in erster Linie nach Bewegungsregeln, vielmehr zerteilt er ihn in kleine Fortschreitungsmodelle wie jene, die den Gebrauch der kombinatorisch gewonnenen Akkorde demonstrieren. Diese Art, aus Mosaiksteinen³⁹ musikalische Verläufe zu bauen, erinnert wiederum an das Prinzip von Geminianis *Guida*⁴⁰, ein Prinzip des sequentiellen Synthetisierens, das nicht zuletzt durch die Abbriviationsmöglichkeiten der Generalbassnotation begünstigt wird. Konnte Fux die Variatio noch als akzidentelle moderne Verzierungsfigur⁴¹ einstufen, so ist für

37 Albrechtsberger 1790, 38. Der Begriff ›Monotonia‹ findet sich auch in Joseph Haydns Kommentaren zu Fux 1725, übertragen von Carl Ferdinand Pohl im Exemplar Nr. 2 der Signatur 101/37, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1790 wird somit als terminus post quem für Haydns bislang nicht sicher datierte *Gradus*-Marginalien plausibel.

38 Vgl. Spieß 1745, Kapitel 22 (›Vom einfachen Kontrapunkt‹), 107–112 und Riepel 1996a, 540–550, 594.

39 Auf die freie Kombinierbarkeit der Glieder als satztechnische Neuerung (allerdings nur in metrischer Hinsicht) hebt Arnold Feil ab (1955, 43f.). Die Rolle der Permutation als variatives Prinzip (und nicht zuletzt als Denkfigur) wird von Feil unterschätzt. Zur Kombinatorik bei Riepel und anderen vgl. Ratner 1970. Eine kurze Übersicht zur musiktheoretischen Kombinatorik findet sich in Nolan 2002 (hier 284–289). Als historisch-semiotische Studie, die als Rahmen für die Interpretation permutativer Verfahren in der Musik des 18. Jahrhunderts dienen kann, sei empfohlen Klotz 1999.

40 Vgl. Geminiani 1756–1758.

41 Vgl. Fux 1725, 219. Riepel greift Fux' ›figura variationis‹ auf in Riepel 1996a, 518.

Riepel der gesamte musikalische Satz ein Spiel der Variation⁴² geworden, die in nicht mehr überschaubarer Weise neue Formen generiert.

a

Cantus firmus

6 - 6 6
2 - 2 2

This musical score, labeled 'a', consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain a cantus firmus. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass line with figures 6, 2, 6, 2, 6, 2. The music is in common time and features a series of eighth and sixteenth notes.

b

[Cantus firmus]

2 6 2 6 - 3

This musical score, labeled 'b', consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain a reworked cantus firmus. The bottom staff is in bass clef and contains a reworked figured bass line with figures 2, 6, 2, 6, 3. The music is in common time and features a series of eighth and sixteenth notes.

c

Cantus firmus

3 2 6 4+ 4b 2 6 2 6 3

This musical score, labeled 'c', consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain a further reworked cantus firmus. The bottom staff is in bass clef and contains a further reworked figured bass line with figures 3, 2, 6, 4+, 4b, 2, 6, 2, 6, 3. The music is in common time and features a series of eighth and sixteenth notes.

Beispiel 3: a. Josef Riepel, vierstimmiges Exempel aus Fux' *Gradus ad Parnassum*⁴³ mit Riepels Generalbassbezeichnung⁴⁴; b. Riepels Umarbeitung desselben Fux'schen Exempels⁴⁵; c. Riepels Bearbeitung über dem Bass desselben Fux'schen Exempels mit neu komponiertem Cantus firmus⁴⁶

42 Riepel 1755, 154: »Tunc musica aliunde non est nisi Variatio«. Vgl. auch ebd., 25: »Denn ich merke, daß man in der Composition, wie auch in der Musick überhaupt, mit den Veränderungen alles ausrichten kann.«

43 Vgl. Fux 1725, 135.

Distanzierung: Rückschrift des Verfassers

Wir haben uns schon wieder entfernt.⁴⁷

Es darf nicht übersehen werden, dass das beschriebene Programm nicht das einzige ist, nach dem in den *Anfangsgründen* musikalische Verläufe, auch ›Formen‹ produziert und dadurch zu Produkten von Operationalität erklärt werden. Wie keine zweite Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts zeigen Riepels *Anfangsgründe*, dass sich die Kompositionslehre angesichts der Aufsplitterung und Dislozierung des praktischen Musikbegriffs in viele unterschiedliche und konkurrierende Praktiken nicht nur mit einem Problem der Unterscheidung von Substanz und Akzidenz sondern in dessen Folge auch mit einem Vermittlungsproblem konfrontiert sah. Einerseits beruft sich Riepel auf Fux' *Gradus ad Parnassum*, deren Systematik unter der Prämisse eines intakten Naturbegriffs⁴⁸ den Anspruch auf Integrität und umfassende Gültigkeit für sich beanspruchen konnte; noch Spieß propagierte Mizlers Idee eines metahistorischen »universale Systema Musicum«⁴⁹ und rezipierte unter dieser Idee Fux in gleichem Maße wie er Mizlers Fux-Übersetzung mit angeregt haben dürfte. Andererseits betont Riepel die Unvollständigkeit der *Gradus*, wenn er seinem Lehrer in den Mund legt, dass Fux, wäre die Vollständigkeit in der Präsentation der musikalischen Regeln sein Ziel gewesen, »ein ganzes Duzend Manuductionen«⁵⁰ hätte schreiben müssen. Der Gedanke, in Riepels Kapiteln das als notwendig empfundene Supplement zu den *Gradus* zu vermuten, erweist sich jedoch als trügerisch, weil Riepel – vergleichbar der ›Nachahmung‹ des Fux-Exempels – das Gesamtkonzept der *Gradus* umkehrt.

Nicht zufällig wird diese Umwendung durch ein Naturbild ausgedrückt. Die zu Beginn des ersten Kapitels exponierte und an jedem Kapitelende wiederkehrende

44 Riepel, Bd. 1, 564.

45 Ebd., 565.

46 Ebd., 567.

47 Riepel 1765, 3.

48 Vgl. Groth 1996. Als Grundlage für Groths ideengeschichtlichen Ansatz im Zusammenhang mit Fux 1725 als paradigmatischem Zeugnis für die Vorstellung von einem ›natürlichen System‹ vgl. Dahlhaus 1970 (insb. 53f.). Zum stark rationalistischen Aufriss von Fux 1725 vgl. Braunschweig 1994 und 1997.

49 Spieß, 1745, Vorrede, sine pag.

50 Riepel 1752, 77.

Aussage, die Musik sei »ein unerschöpfliches Meer«, spielt mit einer implizit markierten⁵¹ transtextuellen Bezugnahme auf den Beginn des Dialogteils aus den *Gradus* an, wo der Schüler vor den Gefahren des Musikerberufs gewarnt wird. Fux bezeichnet die Musik als ein »immensum mare neque Nestoris annis terminandum«. ⁵² Riepel minimalisiert das erhabene Seestück, indem er es mit einer Didaktik des ›steten Tropfens‹ kurzschließt:

Alle Compositionsregeln in etliche Bogen Papier einzuschließen, ist in Betrachtung des unerschöpflichen Meers der Musik weniger möglich, als die Donau hier durch den engen Springbrunnen zu leiten. { * Verum gutta cavat lapidem, und diese Anmerkungen mache ich zum Theil eben nur aus Kurzweil; massen ich nicht gern müßig gehe, wenn ich was zu tändeln kann haben. }⁵³

Die Formulierung fasst programmatisch die Strategie zusammen, mit der Riepel Fux liest und revidiert. Es wird im Freien unterrichtet⁵⁴, in einem oberhalb der Donau gelegenen Garten mit Springbrunnen.⁵⁵ Die Dialogpartner berichten häufig von musikalischen Erlebnissen oder von Meinungen anderer Musiker, die unterschiedliche musikalische Praktiken repräsentieren, so dass sich im Verlauf

51 Zum Begriff der impliziten Markierung vgl. Fix 2000 (hier: 454).

52 Fux 1725, 43 (»ein unermessliches Meer, das zu durchmessen Nestors Alter nicht hinreicht«).

53 Riepel 1752, 21. »Gutta cavat lapidem« ist wohl eine Anspielung auf Ovid, *Epistulae ex Ponto*, IV, 10, 5. Die Assoziationsfolge in Ovids Gedicht führt über den Selbstvergleich Ovids mit dem Duler Odysseus zum Topos des unzuverlässigen Meers zurück.

54 Vieles in Riepels *Anfangsgründen* erinnert an Comenius 1658, so etwa die lateinisch-deutsche Nomenklatur der Städtenamen, aber auch die Anschaulichkeit durch Beispiele. (Zur Kategorie der Anschaulichkeit bei Riepel vgl. Twittenhoff 1935.) In Comenius 1658 werden in idealtypischer Weise Verstehensprozesse in den zahlreichen Bildern verräumlicht. Schon das erste Bild zeigt die Unterweisung im Freien mit Landschaft, Orten und Horizont im Hintergrund.

55 Eine sehr passende Umsetzung von Riepels pädagogischer Landschaft findet sich in der Textkopf-Vignette zum Fünften Kapitel (Riepel 1768, 447), die im Vordergrund zwei Musiker auf freiem Feld, im Hintergrund mehrere Orte, auch wohl eine Flusslandschaft zeigt. Riepel liest sich auch ›seinen‹ Fux zurecht, indem er über die strenge Ordnung in Fux 1725 hinwegsieht und die offenen Stellen der Abhandlung hervorkehrt (vgl. insb. Riepel 1765, 399), wo nicht zufällig die Landschaftsmetapher expliziert wird: »Blättere seine *Manuductio* nur öfters aufmerksam durch, du wirst durchaus nützliche und gegründete Beyspiele – unter diesen auch verschiedene Alterthümer, Widersprüche, Freyheiten, Sitten und gute Lehren antreffen, die vor ihm keiner so schön und ausführlich beschrieben hat. Wie ein gütig und vorsichtiger Pfliegvatter, der seine Ziehkinder nicht fortan in der düstern Stube eingeschlossen hält, sondern bisweilen zur Erquickung spazieren führt, damit sie zugleich Felder, Wälder, Flüsse, Auen, Berge und Klippen kennen lernen.«

des polyphonen Gesprächs eine komplette Musiklandschaft abzeichnet. Nicht zuletzt an dieser Dislozierung und Denzentrierung des Diskurses mag es liegen, dass die Aussagen, die Riepels Praeceptor trifft, oft skeptisch sind oder tieferliegender Begründungen mit dem Verweis auf gängige Praxis entbehren müssen; ja dass die gesamte Abhandlungsform, die Riepel wählt, absichtlich unsystematisch⁵⁶ und auf humoristische Digressionseffekte abgestellt ist.⁵⁷ Riepels Theorie lässt sich als Theorie der Übergänge, Brüche und Auffäلتelungen, der inhärenten Inkonsequenzen lesen, sie bildet eine ludistische Gegenstimme zum cantus firmus eines reduktiven Prinzipienmonismus.

1768 hat Riepel dem fünften Kapitel seiner *Anfangsgründe (Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten)* anstelle eines Vorwortes ein »Schreiben des Freundes« und eine »Rückschrift des Verfassers« vorangestellt, die in ihrer apologetischen Haltung einen Bezug der Dezentrierungsthematik auch auf Riepels eigene Situation als Musikschriftsteller ermöglicht. Ein gewisses Erschrecken Riepels über die entpersönlichte Form der durch Druckpublikation erzeugten Öffentlichkeit und das angedeutete Vermittlungsproblem ist hier spürbar. Welchen Adressaten soll sich Riepel vorstellen? Die an vielen Orten verteilten Adressaten, wozu auch seine musikalischen Schriftstellerkollegen mit ihren jeweiligen Ansprüchen zu rechnen sind, bereiten ihm Unbehagen. Er müsse sich als Autor einer »ganz plate[n] Schreibart« bedienen, »damit [ihn] allenfalls auch Diskantisten entlegner Provinzen, Städte, Flecken und Dörfer verstehen möchten«.⁵⁸ Diese kaum kontrollierbare Dissemination des publizierten Wissens, die zur vermeintlich so unmittelbaren Oralität der persönli-

56 Vgl. Hiller: »Eine ängstliche systematische Ordnung muß man hier (nicht) suchen [...]. Um [...] seine Leser nicht zu ermüden, kommt [Riepel] sehr oft von einer Materie auf eine andere, die in einem anderen Buche um viele Capitel weit von einander entfernt seyn würden« (1766, 14).

57 Daher lässt sich die Fragestellung, der die beiden grundlegenden Arbeiten aus den 1930er Jahren verpflichtet sind, die Riepel wieder ins musikwissenschaftliche Gedächtnis zurückgeholt haben, im Grunde als verfehlt bezeichnen, da beide, unterschiedlich scheiternd, nach einem einheitlichen System bei Riepel suchen: Twittenhoff 1935 und Schwarzmaier 1936. Twittenhoff verfängt sich in Paraphrasen, die zu nahe am Text entlanglaufen, um als Ergebnis ›Anschaulichkeit‹ der Lehre in binäre Opposition zu Systematik zu stellen; eine Strategie der ›Ehrenrettung‹, die Riepels Text nicht nötig hat. Schwarzmaier versucht, die Rhythmuslehre Riepels als Beweis für die Richtigkeit des Riemann'schen Systems der Rhythmik in eine reduktive Form zu pressen, die die relativistische Detailabhängigkeit und fundamentale Situativität, der Riepel verpflichtet ist, außer Acht lässt.

58 Riepel 1768, »Rückschrift des Verfassers« [1996, 445].

chen Unterrichtssituation, wie sie der Dialog der *Anfangsgründe* repräsentiert, im Widerspruch steht, findet ihren Ausdruck in einem Repertoire räumlicher Vorstellungstypen, die als strukturelle Metaphern für die Organisation des Wissens in der Epistemologie nach 1750 verstärkt Konjunktur erhalten, allen voran die Landkarte und die Landschaftsvedute, die an die Stelle des als obsolet empfundenen topologischen enzyklopädischen Baums treten.⁵⁹ Wissen, auch musikalisches Wissen (dessen Praxis, wie Riepel formuliert, zunehmend zur »Schriftstellung«⁶⁰ tendiert), verteilt sich allmählich in Distrikte, Provinzen, Städte, Flecken, Dörfer. Das hat zur Folge, dass der systematische Überblick komplexer, vielleicht überhaupt nicht mehr fasslich erscheint. Die Selbstverständlichkeit, mit der Fux als habsburgischer Oberhofkapellmeister eine lokale musikalische Praxis dokumentierte⁶¹ und für allgemein erklärte, maßt sich Riepel nicht an.

Hinsichtlich solcher Vermittlungsproblematik stellen Riepels Schriften keinen Einzelfall dar. Es scheint nicht verfehlt, die polemische Debatte des 18. Jahrhunderts um ein System der Musik – im engeren Sinne um ein System der Harmonie –, auch als Phänomen der Originalitätsdebatte zu beschreiben: Die Anforderung, als theoretischer Schriftsteller ein System zu konstruieren, das sowohl original wie

59 Zur Topologie der Baumstruktur vgl. Schmidt-Biggemann 1983, 31 ff. Die Übergänge von der Baum- zur Landschafts- und Landkartenmetapher lassen sich belegen mit enzyklopädischen Programmschriften wie Sulzer 1759 (insb. 6); oder Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire* (1751) zur Encyclopédie (vgl. Le Rond d'Alembert 1989, insb. 46). Die Tendenz zur Bevorzugung räumlicher Metaphern könnte im Anschluss an die jüngere kulturgeschichtliche Gedächtnisdebatte als Modernisierungsphänomen beschrieben werden (vgl. modellhaft Esposito 2002, insb. 32–43 und 229–253). Eine ergänzende Interpretationsmöglichkeit für das ›longue-durée‹-Phänomen der Diversifikation und Dislozierung unterm Zerbrennen ›absolutistischer Raumvorstellungen‹ bietet Löw 2001. – Auch in der Debatte um eine musikalische Wissenschaft im 18. Jahrhundert treten modellhaft Raumvorstellungen auf den Plan (vgl. z. B. Hiller 1768, 2: Hiller spricht hier von einem Spaziergang »in das Feld der Theorie«). Die Tradition der Spaziergangshermeneutik muss im Kontext der räumlichen Wissensmetapher also ebenfalls berücksichtigt werden (vgl. Andreas Keller 2000). – Die Frage, inwieweit der Generalbass als eine der generellen Wissensstruktur seiner Zeit adäquate spaziale Orientierungsform begriffen werden kann (als eine in Abkürzungen sich artikulierende Inklusionsform musikalischen Raums via Ambitus und Akkordstruktur einerseits, als praktisch orientierter Bewegungstypus mit vielseitigen empirischen Erkundungsmöglichkeiten andererseits) muss hier offen bleiben.

60 Riepel 1768, 446.

61 Die These, dass Fux 1725 die Musikpraxis des habsburgischen Hofes dokumentiere, vertritt insb. Riedel 1977. Höchste Plausibilität erhält diese These vor allem im Kontext der habsburgischen ›Kaiserstil‹-Programmatik (vgl. Matsche 1981; ferner vgl. auch Flotzinger 1992, insb. 135).

allgemein sein sollte, eröffnete eine breite Erwartung, die man schwer erfüllen zu können schien.⁶² Riepel hat sich vor diesem Grat- oder Grenzgang wohl gescheut. Daher verwundert es nicht, dass er bei der Erklärung musikalischen Satzes auf ein denotatives Bezeichnungssystem wie den Generalbass gerne rekurriert, das keine explizite Theorie der Harmonie repräsentiert und den Blick auf das Situative lenkt: Der Generalbass kann als theoretisches Kompromiss-System mit vielen Schnittstellen verstanden werden, als Möglichkeit für Kreuzungen und Synkretismen – aber nicht um jeden Preis. Seine Auseinandersetzung mit der ›basse fondamentale‹, den *Baß-Schlüssel*⁶³, hat Riepel zu Lebzeiten nicht publiziert, vielleicht weil ihm der zur Theoriebildung des musikalischen Satzes gehörige polemische Diskurs verdächtig oder zuwider war.⁶⁴ Diese Zögerlichkeit eines für synkretistische Spielereien sonst so offenen Autors wie Riepel mag davor warnen, sich bei der analytischen Anwendung ehemals konkurrierender Vorstellungen des musikalischen Satzes nicht um jeden Preis einem beliebigen Pluralismus hinzugeben.

62 Vgl. Wiener 2002.

63 Riepel 1786.

64 Deutlich kommt diese Abneigung in der »Rückschrift« zum fünften Kapitel zum Vorschein, in der Riepel, anscheinend durch Matthesons Tod von einem Alldruck befreit, dessen *Critica musica* (1722/1725) verdammt: »ein verhaßtes Wespennest« (1768, 445); und Nichelmanns *Melodie*-Abhandlung (1755) als unverständlich bezeichnet: »nein, ich ward vielmehr so zerstreut, daß ich meine Blindheit bald wehemüthig bedauerte, und bald wieder herzlich darüber lachte« (ebd., 446) – ja den gesamten gelehrten Diskurs als »unaufhörliches Geschmier und Gezänk« der »schädliche[n] Wörtler« brandmarkt (ebd., 445). Es wäre zu überlegen, ob Riepels humoristisch-digressives Konzept, die Haltung des Lachens, die manchmal auch gezwungen erscheint, einer grundsätzlichen Abwehrhaltung entspringt, die angesichts der in brutaler, ehrenrühriger, tendenziell existenzvernichtender Weise geführten publizistischen Polemik – man denke an Mattheson versus Buttstett und Murschhauser, Scheibe versus Mizler, Marpurg versus Sorge, Marpurg retrospektiv gegen viele in der *Legende einiger Musikheiligen* (vgl. Marpurg 1786) – alles andere als unverständlich erscheint. Die Auseinandersetzung nutzt offensichtlich oft inhaltliche Momente als Ausgangspunkt, um Verletzungen im System der Ehre abzureagieren, wodurch die inhaltliche Verständigung nicht unbedingt gewinnt. Ob daher Polemik unter diesen Vorzeichen euphemistisch als ›Erkenntnisform‹ bezeichnet werden kann (vgl. Forchert 1983), ist durchaus noch eine offene Frage. Einen sozialgeschichtlichen Rahmen im Diskurs einer ›Höflichkeit des Herzens‹, in dem auch der Tonfall von Riepels Dialog besser durchhörbar werden könnte, bietet Münch 1996.

Literatur

- Alembert, Jean Le Rond d' (1989), *Einleitung zur ‚Enzyklopädie‘ (Discours préliminaire [1751] zur Encyclopédie)*, hg. von Günter Mensching, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Arnold, Franck Thomas (1931), *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & CVIIIth Centuries*, Oxford: Oxford University.
- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln [...]*, Leipzig: Breitkopf.
- Barnett, Gregory (2002), »Tonal organization in seventeenth-century music theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 407–455.
- Bayreuther, Rainer (2003), »Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers«, *Musikforschung* 56, 1–22.
- Bordier, Louis Charles (1770[?]), *Traité de composition*, Paris: Chez l'éditeur.
- Braunschweig, Karl (1994) »Gradus ad Parnassum: A Jesuit Music Treatise«, *In Theory Only* 12/7–8, 35–58.
- Braunschweig, Karl (1997), *The Metaphor of Music as a Language in the Enlightenment: Towards a Cultural History of Eighteenth-Century Music Theory*, Phil. Diss. University of Michigan.
- Brossard, Sébastien de (~1708), »Modo«, in: *Dictionnaire de Musique*, 3me. Edition, Amsterdam: Roger, 61–68.
- Comenius, Jan Amos (1658), *Orbis sensualium pictus*, Nürnberg: Michael Endter.
- Dahlhaus, Carl (1970), »Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie«, in: *Über Musiktheorie* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 5), hg. von Frieder Zaminer, Köln: Arno Volk, 49–58.
- Emmerig, Thomas (1984) *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis* (= Thurn und Taxis-Studien 14), Kallmünz: Verlag Lassleben.
- Esposito, Elena (2002), *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, übersetzt von Alessandra Corti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Euler, Leonhard (1739), *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, St. Petersburg: Russische Akademie der Wissenschaften.
- Feil, Arnold (1955), *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, (maschr.) Phil. Diss. Heidelberg.
- Flotzinger, Rudolf (1992), »Fux – ein komponierender Theoretiker?«, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 133–140.
- Forchert, Arno (1983), »Polemik als Erkenntnisform: Bemerkungen zu den Schriften Matthesons«, in: *New Mattheson Studies*, hg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge: Cambridge University, 199–212.
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.

- Fix, Ulla (2002), »Aspekte der Intertextualität«, in: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung – Linguistics of Text and Conversation. An International Handbook of Contemporary Research* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16), Bd. 1, hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager, Berlin/New York: de Gruyter, 449–457.
- Fux, Johannes Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*, Wien, kommentierte Faksimile-Ausgabe, hg. von Alfred Mann in: Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VII, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1967.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, übersetzt von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Selbstverlag des Übersetzers.
- Geminiani, Francesco (1756–1758), *Dictionaire harmonique / Guida armonica, o Dizionario armonico / A supplement to Dictionarium harmonicum*, London: Selbstverlag.
- Giani, Maurizio (2000), »Scala musica«. Vicende di una metafora«, in: *Le parole della musica III: Studi di lessicologia musicale* (= Studi di Musica Veneta 27), hg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, Florenz: Leo Olschki, 31–48.
- Górski, Konrad (1971), »Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus ›Text‹«, in: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hg. von Gunther Martens und Hans Zeller, München: C.H. Beck, 337–344.
- Groth, Renate (1996), »Rerum naturaeque ordo«. Zum ›Gradus ad Parnassum‹ von Johann Joseph Fux«, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hg. von Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel Laaber: Laaber, 111–120.
- Hiller, Johann Adam (1766), »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1. Jahrgang, 2. Stück, 14f., 3. Stück, 17–19.
- Hiller, Johann Adam (1768), »Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek«, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jahrgang, 1. Stück, 2–7, 2. Stück, 9–12, 3. Stück, 17–20, 4. Stück, 25–29, 5. Stück, 33–36, 7. Stück, 49–53, 8. Stück, 57–63, 9. Stück, 65–68, 10. Stück, 73–77, 11. Stück, 81–85, 13. Stück, 97–99, 14. Stück, 103–108.
- Horn, Wolfgang (1996), »Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der ›imitatio‹«, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel Laaber: Laaber, 137–170.
- Horn, Wolfgang (1997), Horn, Wolfgang (1997), »Inventio/Invention«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, 26. Lieferung, Stuttgart: Franz Steiner.
- Keller, Andreas (2000), »Spaziergang und Lektüre: Analogien zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts«, in: *Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35, Teil II), hg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden: Harrassowitz, 951–967.

- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie als Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Klotz, Sebastian (1999), »*Ars combinatoria* oder ›Musik ohne Kopfzerbrechen‹. Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger«, *Musiktheorie* 14, 231–245.
- Klotz, Sebastian (2000), »Tonfolgen und die Syntax der Berausung. Musikalische Zeichenpraktiken 1738–1788«, in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hg. von Inge Baxmann u.a. (Hrsgg.), Berlin: De Gruyter, 306–338.
- Klotz, Sebastian (2006), *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 bis 1780*, Berlin: De Gruyter.
- Lambert, Johann Heinrich (1764), *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*, 2Bde., Leipzig: Johann Wendler.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1666), *Dissertatio de arte combinatoria, in qua, ex arithmeticae fundamentis*, Leipzig: Johann S. Fick u. Johann P. Seubold.
- Lester, Joel (2002), »Rameau and eighteenth-century harmonic theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 753–777.
- Linné, Carl von (1981), *Nemesis Divina*, hg. von Wolf Lepenies und Lars Gustafsson, München und Wien: Carl Hanser.
- Löw, Martina (2001), *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1756) *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, 5. Stück, Berlin: J. J. Schützens Witwe.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755–1760), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin: Johann Jacob Schützens Witwe/Gottlieb August Lange.
- Marpurg (1786), *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschnbüchrn jetziger Zeit*, Köln: Hammer.
- Martinis, Giambattista (1774–1775), *Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*, 2 Bde., Bologna: Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.
- Matsche, Franz (1981), *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«* (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16), 2 Bde., Berlin und New York: de Gruyter.
- Mattheson, Johann (1722/1725) *Critica musica*, 2 Bde., Hamburg: Selbstverlag [Bd.1], Wiering [Bd.2].
- Mattheson, Johann (1731), *Grosse General-Baß-Schule, oder Der exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Mizler, Lorenz Christoph (1739), *Anfangs-Gründe des Generalbasses [...]*, Leipzig: Selbstverlag.
- Mizler, Lorenz (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, Leipzig: Selbstverlag.

- Münch, Paul (1996), »Von der ›höfischen Conduite‹ zur ›Höflichkeit des Herzens‹. Umgang und Kommunikation im 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1996, 65–85.
- Murschhauser, Franz Xaver (1721), *Academia Musico-Poetica Bipartita, Oder: Hohe Schul der Composition*, 2Bde., Nürnberg; Endter.
- Nichelmann, Christoph (1755), *Die Melodie nach ihrem Wesen, sowohl nach ihren Eigenschaften*, Danzig: Schuster.
- Nolan, Catherine (2002), »Music theory and mathematics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 272–304.
- Paolucci, Giuseppe (1765/1766), *Arte pratica di contrappunto*, Tomo 1/2, Venedig: Antonio de Castro.
- Preindl, Joseph (1827), *Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert von Joseph Preindl, weil. Capellmeister an der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan und der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter in Wien*, geordnet und herausgeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien: Haslinger.
- Raible, Wolfgang (1991), *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1991, 1. Abhandlung), Heidelberg: Winter.
- Ratner, Leonard (1970), »Ars combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music«, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer an His Seventieth Birthday*, hg. von Howard C. Robbins Landon und Roger E. Chapman, London: Oxford University, 343–363.
- Reckwitz, Andreas (2012), *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (1977), *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München und Salzburg: Katzbichler.
- Riedt, Friedrich Wilhelm (1756), *Tabellen über alle drey- und vierstimmige in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter enthaltene [...] Grundaccorde*, in: Marpurg 1756, 387–413.
- Riepel, Joseph (1752), *De Rhytmopoeïa, oder von der Tactordnung* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, Cap. 1), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 17–99.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal, Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 2]), Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 103–237.
- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein, Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 3]) Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 241–330.

- Riepel, Josef (1765), *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, Tactordnung (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Cap. 4), Augsburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 333–439.
- Riepel, Josef (1768), *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten etc [...]* (=Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset, Cap. 5), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 443–526.
- Riepel, Josef (1786), *Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß die keinen Baß dazu zu setzen wissen*, Regensburg: Johann Kaspar Schubarth.
- Riepel, Joseph (1996a), »Sechstes Capitel vom Contrapunct« [Ms., British Library London, Add. 31034, 1783?] (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Cap. 6), in Riepel 1996, Bd. 1, 527–634.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Roussier, Pierre Joseph (1764), *Traité des accords, et de leur succesion, elon le système de la basse-fondamentale [...]*, Paris: Bailleux.
- Scheibe, Johann Adolph (1754), *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik*, Altona und Flensburg: Kortische Buchhandlung.
- Scheibe, Johann Adolph (1773), *Ueber die musikalische Composition*, Leipzig: Schwickert.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1983), *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft* (= Paradeigmata 1), Hamburg: Meiner.
- Schröter, Christoph Gottlieb (1772), *Deutliche Anweisung zum General-Bass*, Halberstadt: Johann Heinrich Gross.
- Schwarzmaier, Ernst (1936), *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel: Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft.
- Schwaiger, Clemens (2000), »Christian Wolff. Die Zentrale Gestalt der deutschen Aufklärung«, in: *Philosophen des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung*, hg. von Lothar Kreimendahl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 48–67.
- Serre, Jean Adam (1767), *Observations sur les principes de l'harmonie*, Genf: Gosse.
- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus Musicus Compositorio-practicus* (= op. VIII), Augsburg: Johann Jacob Lotters Seelig Erben.
- Sulzer, Johann Georg (1759), *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit*, zweite Aufl., Frankfurt und Leipzig: [ohne Verlagsangabe].
- Twittenhoff, Wilhelm (1935), *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Halle an der Saale und Berlin: Buchhandlung des Waisenhauses.
- Vogler, Georg Joseph (1780a), »Summe der Harmonick«, in: Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, III. Jahrgang, Erste Lieferung, Mannheim, Reprint (= Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III) Hildesheim: Olms 1970, 2–117.

- Vogler, Georg Joseph (1780b), [Notenbeilage zu Vogler 1780a], in: Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, III. Jahrgang, Erste Lieferung, Mannheim, Reprint in: Georg Joseph Vogler, *Gegenstände der Betrachtungen* (= Betrachtungen der Mannheimer Tonschule IV), Hildesheim: Olms 1970, 317–332.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig: Wolfgang Deer.
- Wiener, Oliver (2002), »Die schmutzige Kehrseite der Originalitätsdebatte. Bruchstücke einer Theorie des musikalischen Plagiats 1750–1800«, in: *Individualität in der Musik*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau und Michael Polth, Stuttgart: Metzler, 275–293.
- Wiener, Oliver (2003) *Ein ganzes Duzend Manuductionen« – Joseph Riepels Desintegration der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux* (Jahresgabe 26/2003 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft), Graz: Jost Druck.
- Wiener, Oliver (2008), »Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux«, in: *Fux-Forschung: Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums »50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft«*, hg. von Thomas Hochradner und Susanne Janes, Tutzing: Hans Schneider, 167–192.
- Wiener, Oliver (2009), *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz: Are Verlag.
- Wiener, Oliver (2012), »Von der Lichtschere geschnitten. Der Fall Murschhauser«, in: *Im Schatten des Kunstwerks I: Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 1), hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 107–128.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia: Selbstverlag.
- Zarlino, Gioseffo (1561), *Le Istitutioni harmoniche*, zweite, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le Istitutioni harmoniche*, dritte, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.

© 2022 Oliver Wiener

Julius-Maximilians-Universität Würzburg [Julius-Maximilians-Universität of Würzburg]

Wiener, Oliver (2022), »Generalbass als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt. Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*« [Thorough bass as mediator between harmony and counterpoint – On the intersection of compositional technique in Joseph Riepels *Anfangsgründen*], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*, 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 97–118.
<https://doi.org/10.31751/p.219>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Robert Jamieson Crow

Das Tauziehen der Logiken

Gedanken über eine ›unbefriedigende‹ Modulation

Der Beitrag geht Beschreibungen von Situationen, insbesondere Modulationen, in der theoretischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nach, in denen rein intervallische Muster wie chromatische Linien oder symmetrisch divergierende oder konvergierende chromatische Linien als unterstützend oder kollidierend mit standardisierten Kadenzmodellen angesehen werden.

The paper pursues descriptions in the theoretical literature of the 18th and 19th centuries of situations, particularly modulations, where purely intervallic patterns such as chromatic lines or symmetrically diverging or converging chromatic lines, are seen to support, or collide with standardised cadential models.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cadential model; chromatic lines; chromatische Linien; intervallic patterns; intervallische Muster; Kadenzmodell; Modulation; modulation

Durch die »blosse [...] Ergreifung des semitonii Modi«¹ ist laut C.P.E. Bach eine überzeugende Modulation in entfernte Tonarten nicht zu gestalten. Es ist aber nicht die Plötzlichkeit, sondern die Beliebigkeit des tonartlichen Bruchs, die für die unbefriedigende Qualität der ›schwachen‹ Modulation verantwortlich ist. Wenn ein Fremdkord ohne logische Rückendeckung auftaucht, wird der Hörer mit vollendeten Tatsachen konfrontiert. Die Kenntnisnahme dieser Tatsachen ist offensichtlich keine befriedigende Belohnung für seine Aufmerksamkeit. Beethovens dramatische tonartliche Brüche thematisieren eben diese Schrecksekunde, die der unebetene Gast verursacht.

In diesem Zusammenhang wird Heinrich Christoph Kochs ›Doppeldominante‹ als ›vermittelnder Accord‹ bei der Modulation verständlich: Die Erscheinung der fremden Dominante wirkt nicht länger beliebig, sondern erscheint als unver-

1 Bach 1753, 333.

meidbare Auflösung einer aus der chromatischen Linearität geborenen verminderten Quinte:

Der hier gebrauchte, vermittelnde Accord ist entweder der Sextquinten- oder Septimenaccord auf dem um einen halben Ton erhöhten Grundtone der Tonart aus welcher ausgewichen wird [d.h. die Doppeldominante der angepeilten Tonart]. [Das *cis* ist] vermutlich deswegen eingeführt [...] weil die Auflösung seines Accordes bey dem Uebergange [Modulation] denjenigen Ton nach sich verlangt, durch welchen der Uebergang geschieht.²

Bei der Modulation »vermittelst einer Transposition«³ (d.h. durch Sequenz) kommt es zu einem noch plakativeren Bruch mit der Diatonik, wobei die intervallische Folgerichtigkeit der Sequenz dessen logische Rechtfertigung ermöglicht. Hier trägt die »mechanische« Logik der Sequenz den Sieg über die Tonart davon. Leitereigene Töne werden im Schlepptau der sequentiellen Logik eliminiert, bis der ursprüngliche tonartliche Bezug unhaltbar und die Notwendigkeit einer Neuorientierung erforderlich wird.

Diatonische Sekund-Sequenz versus Quintfallorientierung

In all' diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge.⁴

In dieser Beschreibung einer diatonischen Terzsextakkordkette stellt Adolf Bernhard Marx zwei unvereinbare Fortschreitungsprinzipien – diatonische Sekundsequenz (»Gang«) und kadenzorientierte Akkordfolge (»harmonischer Zusammenhang«) – einander gegenüber. Diese Fortschreitungsprinzipien werden auch in ein hierarchisches Verhältnis zueinander gestellt. Als harmonischer Zusammenhang wird die kadenzorientierte Akkordsequenz als Norm bewertet, die durch die weniger gewichtige Sekundsequenz (»nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge«) für eine kurze Strecke gebrochen bzw. aufgehoben wird. An einer anderen Stelle beschreibt Marx noch bildlicher die Sekundsequenz im Sinne einer reinen Fortschreitungsstruktur:

2 Koch 1787, 213.

3 Ebd., 223.

4 Marx 1863, 256.

Der starke Zug der Stimmen, ihr Fluss führt über den Mangel harmonischer Verbindung hinweg [...]. Ihre fließende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen.⁵

Wieder werden die beiden Fortschreitungsprinzipien gegenübergestellt, nämlich der »starke Zug« der Sekundsequenz, der sich gegenüber der »harmonischen Verbindung« der kadenzorientierten Akkordfolge behauptet.

Chromatische Linearität versus Stimmführungsnormen

Im 18. Jahrhundert wird die chromatische Linie vor allem in Kombination mit einer quintfälligen Akkordfolge eingesetzt. Der Schwung der Progression resultiert nicht nur aus der nach Auflösung drängenden Septim, sondern auch aus der Folgerichtigkeit der linearen chromatischen Sequenz. Ein offener Konflikt zwischen beiden Fortschreitungsprinzipien scheint nicht empfunden worden zu sein. Wenn z.B. Jean-Philipp Rameau von der ›Chromatique‹ spricht, beschreibt er Situationen, wo chromatische Linearität und diatonische Akkordfolge eine seltene Allianz schmieden. Es sieht so aus, als ob die potentiellen ›Feinde‹ in einer friedlichen Koexistenz ihre eigenen Fortschreitungsstrategien entfalten könnten. Gleichwohl, auch wenn die ›Chromatique‹ der Logik der Akkordfolge nicht im Wege zu stehen scheint, macht es den Eindruck, als müsse die harmonische Logik gewisse Zugeständnisse gegenüber der Logik der chromatischen Linearität machen, um den Frieden zu erhalten. Der harte Gang der chromatischen Linie lässt sich nämlich nur dann in der quintfälligen Akkordsequenz einbinden, wenn diese Linie aus dem Alternieren von Leittönen und Akkordseptimen besteht. Der Strebigkeit des Leittons muss widersprochen und der Leitton nach unten geführt werden (auf diese Weise entstehen in der Regel zwei parallel verlaufende chromatische Linien über einem grundtönig fortschreitenden Bass). Rameau beschreibt diesen ›Handel‹, den die beiden Logiken miteinander eingehen, wie folgt:

Dans la Mélodie, le Chromatique consiste en une suite de Chant qui procède par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui produit un effet merveilleux dans l'Harmonie, parce que la plupart de ces semi-Tons, qui ne sont pas dans l'ordre diatonique, causent à tout moment des Dissonances qui suspendent ou qui interrompent les conclusions, & donnent même de la facilité à remplir les Accords de tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Partie superieures. [...] L'on ne trouvera de difference entre le

5 Ebd., 147.

Chromatique & nos règles ordinaires, qu'en ce que la Note sensible peut descendre ici d'un semi-Ton, au lieu qu'elle doit toujours monter; mais le Son où elle doit monter est toujours sous-entendu dans l'Accord, & ce n'est qu'en consequence du Chromatique, que l'on peut prendre cette liberté.⁶

Rameaus Kommentar impliziert, der chromatischen Linie den Status eines alternativen Fortschreitungsmodells zuzugestehen, ohne dass dieser Status explizit eingeräumt würde (eine explizite Rechtfertigung eines solchen ›alternativen‹ Fortschreitungsmodell wäre mit Rameaus Vorsatz, sämtliche harmonischen Phänomene aus der Obertonreihe, dem ›corps sonore‹, zu deduzieren, nur schwer vereinbar). Die Chromatik erscheint als Rechtfertigung des Bruchs mit der Leittonstrebigkeit: »ce n'est qu'en consequence du Chromatique, que l'on peut prendre cette liberté.« Die chromatische, lineare Sequenz ist in Rameaus Augen ein ebenso gerechtfertigtes Fortschreitungsmodell wie die diatonischen Akkordfolge, in deren Rahmen die Auflösung des Leittons nach oben verlangt ist. Beiden Fortschreitungsmodellen gleichzeitig vollumfänglich gerecht zu werden, ist zwar unmöglich. Gleichwohl erscheint die zwischen beiden in Erscheinung tretende Reibung als reizvoll und keineswegs als ein notwendiges Übel. Im Gegenteil: Für Rameau ist sie eine Quelle von »effet[s] merveilleux«, an welcher sich Komponist und Hörer gleichermaßen erfreuen dürfen.

Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts bedienten sich reichlich dieser Quelle. Zu den allgemein gebräuchlichen chromatisch geführten Quintfallsequenzen mit Dominantseptakkorden treten solche Formen hinzu, welche die Diskrepanz zwischen chromatisch-linearer und akkordisch-diatonischer Logik (»[la] difference entre le Chromatique & nos règles ordinaires«) weiter steigern. Die zwei chromatischen Linien, die als Folge einer Reihe von Dominantseptakkorden entstehen, beeinträchtigen keineswegs die Wahrnehmbarkeit der Quintfallsequenz. Wenn aber die Zwischendominanten als (doppelt) verminderte Septakkorde gesetzt werden, entstehen vier parallel absteigende chromatische Linien.

6 Rameau 1722, Teil II, 286 (»In der Melodie besteht die Chromatik aus einer Folge im Gesang, die in Halbtönen vorgeht, sowohl aufwärts als auch abwärts; dies führt zu einem wunderbaren Effekt in der Harmonie, denn die meisten dieser Halbtöne, die nicht in diatonischer Reihenfolge stehen, erzeugen in jedem Moment Dissonanzen, die überraschen oder Schlüsse unterbinden und es sogar einfach machen, die Akkorde mit allen Tönen zu füllen, aus denen sie bestehen, ohne die diatonische Folge der oberen Stimmen zu stören. [...] Man wird keinen Unterschied feststellen zwischen der Chromatik und unseren gewöhnlichen Regeln, außer dass die betreffende Note hier einen Halbton tiefer sein kann anstatt dass sie immer steigen muss; aber der Ton, bei dem sie steigen soll, ist immer im Akkord mit gemeint und es ist nur eine Folge der Chromatik, dass wir diese Freiheit haben.«).

Dadurch scheint eine rein intervallische Logik – nämlich die chromatische Rückung sämtlicher Akkordtöne – die Fortschreitung zu beherrschen. Die Quintfallsequenz, obwohl sie auch dieser Akkordfolge immer noch zugrunde liegt, wird quasi ›unsichtbar‹ und von der chromatisch-linearen Logik verdeckt.

212 213 214 215 216

217 218 219

Takt: 213 214 215 216 217

Beispiel 1: Wolfgang Amadé Mozart, KV 533, i, T. 212–220, Notentext und harmonische Analyse

In Mozarts Klaviersonate (Bsp. 1) scheint im Moment größter tonaler Stabilität der tonale Boden dem Hörer plötzlich zu entgleiten: Die Kadenz sackt chromatisch ab und sinkt durch eine Reihe von verminderten Septakkorden chromatisch nach unten. Erlebt wird nicht das Muster der Fundamentalfortschreitung in Quinten, die diese chromatisch geführte Akkordfolge weiterhin strukturiert, sondern die Logik der chromatisch-linearen Sequenz. Der Hörer gibt sich der subversiven intervallischen Logik hin und genießt das Schwindelgefühl, das die scheinbare Auflösung der diatonischen Ordnung in ihm auslöst. Erst in letzter Sekunde wird ihm klar, dass dieser verlockende Zustand nur Schein war: Die Quintfallsequenz, die nie unterbrochen wurde, taucht wieder auf. Alles bleibt, trotz des gegenteili-

gen Anscheins, im Griff der kadenzorientierten Harmoniefolge. Das ›Chaos‹ der rein intervallischen, mechanischen Gesetzmäßigkeit war nur Theatralik.

›Keilförmige‹ chromatische Fortschreitungen⁷ versus Tonart

Vor allem im Kontext von zwei, in Gegenbewegung fortschreitenden Linien, wird die Sequenzstrebung des *Passus duriusculus* zu einem ernsthaften Konkurrent für den diatonischen, quintfallorientierten harmonischen Zusammenhang. Zur Strebendenz des sich fortsetzenden Halbtonschritts gesellt sich bei der chromatischen Gegenbewegung die Folgerichtigkeit der auseinander bzw. ineinander treibenden spiegelsymmetrischen Keilmuster, die aus der Summe beider linearen Sequenzen entsteht.

Die Beschreibung der chromatischen Gegenbewegung, die zum Verlassen der Diatonik führt, erscheint in der theoretischen Literatur zuerst in den Beschreibungen auseinandertreibender chromatischer Fortschreitungen unter Verwendung des übermäßigen Sextakkords. Dieses chromatische Bewegungsmuster resultiert aus der Auflösung des *praedominantischen* Akkords in die Dominante. Die Bewegung zielt auf das Rahmenintervall der Oktav auf der Dominante. In der Theorie des späten 17. und des 18. Jahrhunderts wird diese chromatische Bewegung durch eine Beschreibung des Ausgangsintervalls, sowie durch Regeln, die eine Weiterführung dieses Intervalls festlegen, erfasst, z.B. bei Mattheson:

Ein Akkord [...] der übermäßigen Sext [...] klingt sehr hart und schneidend; doch nicht allerdings übel, oder dissonierend. Die Tertz und Octav sind dabey zwey wolklingende Füllstimmen und angenehme Klänge.⁸

Diese Sichtweise scheint dem musikpsychologischen Sachverhalt näher zu kommen als Erklärungen der modernen Harmonielehre, die eine vollständige Einordnung des gesamten Akkords im Sinne ihrer eigenen theoretischen Systematik verlangt. Für Mattheson ist diese chromatische Keilbewegung, die in der Beschreibung des Ausgangsintervall sowie seiner ›korrekten‹ Auflösung erfasst wird, das entscheidende Element. Die Stimmen, die sich an dieser Keilbewegung nicht beteiligen, sind lediglich in ihrer Bezugnahme auf das vertikale Konsonanzschema von Bedeutung (sie sollen »angenehme und wohlklingende Füllstimmen«

⁷ Vgl. zu dieser Begrifflichkeit Meyer 1989, 319.

⁸ Mattheson 1735, 165.

bilden). Sie stehen in keiner Beziehung zur gültigen Leiter (als ›Quintsextakkord der siebten Stufe mit tiefalteriertem Basston‹, oder ›doppeldominantisch-vermindert mit tiefalterierter Quint im Bass‹ etc.). Die moderne Harmonielehre beharrt auf einer Bezugnahme auf das Konsonanzschema *und* das Leitermodell. Was den übermäßigen Sextakkord vor der Dominante auszeichnet, ist seine flüchtige, paradoxe Verkomplizierung des Leiterbezugs vor der stabilen Eindeutigkeit der erreichten Dominante. Für diesen kurzen Moment führt ein alternatives, chromatisch-lineares Fortschreitungsmodell zur Akkordbildung.

Die Ausdehnung des Keilmusters

Die Auflösung der übermäßigen Sext in die Dominante stellt die erste theoretisch beschriebene Situation dar, wo keilförmige, chromatische Fortschreitungsmodelle in Konflikt mit der diatonischen Leiter geraten. Im 18. und im frühen 19. Jahrhundert lassen sich die auseinandertreibenden chromatischen Linien mit der diatonisch-akkordischen Interpretation von Sequenzfolgen zumeist noch vereinbaren. Die chromatische Gegenbewegung greift aber schnell um sich auf eine Weise aus, die diese Vereinbarung problematisiert und schließlich zum Scheitern bringt.

Beschreibungen von Konfliktsituationen zwischen der Fortschreitungslogik der chromatischen Keilbewegung und diatonischer Akkordfolge erscheinen im 18. und im frühen 19. Jahrhundert in diversen Beschreibungen. In Georg Joseph Voglers *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*⁹ werden solche chromatisch-sequentiellen Harmoniefolgen, die wiederholt aus den diatonisch-kadentiellen Implikationen einer Tonart ausscheren, durch den Bezug auf eine alternative – hier als ›Tonkreis‹ verbildlichte – intervallische Gesetzmäßigkeit gerechtfertigt. Die sequentielle Logik verleiht der kadentiell ungeordneten Harmonik eine überzeugende Ordnung. Diese sequentielle Logik hat im Wesentlichen zwei Aspekte:

- Die aufsteigende chromatische Linie des Basses, die mit der Gegenbewegung einer Oberstimme gekoppelt ist.
- Die sequentielle Wiederholung der Akkordfolge: kleiner Durseptakkordvermindertes Septakkord, der sich als Doppeldominante in den zugehörigen kadenzierenden Quartsextakkord auflöst.

9 Vogler 1776, 86 [Fig. zu § 100].

Die Akkordfolge erscheint viermal im Verlauf der chromatisch durchschrittenen Oktav. Der ›Tonkreis‹ besitzt also drei Ebenen der sequentiellen Wiederholung:

- Halbtonstufe (Wiederholung einer einzelnen Bewegung)
- Akkordfolge (Wiederholung einer Gruppe von drei Bewegungen)
- zwölfakkordiger Zyklus (Wiederholung einer Gruppe von zwölf Bewegungen)

Diese mehrdimensionale Logik liefert die überzeugende Rechtfertigung einer Harmonik, die »nichts Bestimmtes sagt«.¹⁰ Nicht die sequentiellen Muster sind von Belang, sondern das mühelose Abstreifen der wiederholt hervorgerufenen kadentiell-tonalen Bezugsmomente.

Gegen die Gleichgültigkeit, mit der solche Logiken die Tonart und den »harmonischen Zusammenhang«¹¹ ignorieren, sind manche theoretische Systeme des 19. Jahrhunderts offensichtlich schlecht gewappnet. Die Schwierigkeit, sie in theoretische Systematiken einzugliedern, provoziert bisweilen ihre polemische Zurückweisung. Wenzel Horak beispielsweise beschreibt Akkordverbindungen, die keine Rücksicht auf Modelle der Akkordsequenz nehmen, als »bloß mechanisches Verfahren«.¹² Damit meint Horak eine Akkordverbindung, die lediglich durch intervallische Logiken, wie z.B. eine mehrfache, chromatische Parallelität oder chromatische Gegenbewegung gerechtfertigt wird. Für Horak gilt offensichtlich nur die diatonisch-kadenzorientierte Akkordsequenz als akzeptables Fortschreitungsmodell. Chromatische Alterierung ist nur akzeptabel, wenn sie hierzu nicht in Widerspruch gerät. Anders als Vogel und Marx ist Horak offensichtlich nicht bereit, den linearen Gang als Fortschreitungsmodell eigenen Rechts zuzulassen und kritisiert Akkordfolgen, die bereits in ihrer Orthographie keinen nachvollziehbaren Bezug zu einer Tonart oder kadenzorientierten Akkordfolge aufweisen:

In welch Wirren und Widersprüche man geräth, wenn man sich auf das bloß mechanische Verfahren verläßt?¹³

10 »[...] eine Umwendung, [...] die nichts Bestimmtes sagt« (Vogler 1802, 133).

11 Marx, 1863, 256.

12 Horak 1846, 67.

13 Ebd.

Im Unterschied dazu Marx' Diskussion des bereits oben angeführten Vogler'schen ›Tonkreises‹:

So lassen sich auch aus den neuen Auflösungen [auseinanderstrebende chromatische Auflösung der Vierklangsdissonanz] Gänge bilden. Einen solchen sehen wir hier, der weiterer Fortführung fähig wär', übrigens kein harmonisches Motiv verfolgt [d.h., sich nicht auf eine Akkordsequenz bezieht], sondern bloß in der Führung des Basses [chromatische Linie] folgerecht ist, teilweis' auch in Diskant und Alt.¹⁴

Wie schon bei Marx' Besprechung der diatonischen Sekundgänge sind es hier die chromatischen »Gänge«, die sich über die tonal-funktionellen Modelle (»harmonisches Motiv«) hinweg setzen und für den harmonischen Fortgang bestimmend sind.

Prim-zentrierte versus halbtton-zentrierte Keilmuster

Solange solche keilförmigen chromatischen Fortschreitungen auf Intervalle beschränkt sind, die auf einem Muster beruhen, das von der reinen Prim ausgeht und in die reine Oktave münde, können alle Vertikalen, die im Laufe einer solchen chromatischen Keilbewegung entstehen, in kadenzorientierte, diatonische Akkordmuster integriert werden. Diese ›prim-zentrierte‹ Keilbewegungen zeichnen sich durch folgende Intervallfolge aus: reine Prim – große Sekund – große Terz – übermäßige Quart/verminderte Quint – kleine Sexte – kleine Septim/übermäßige Sexte – Oktav.

Wird aber die Gebundenheit der keilförmigen chromatischen Fortschreitungen an die ›Prim-Zentriertheit‹ aufgegeben, entstehen Folgen, deren Zweiklänge nicht mehr in eine sinnvolle, kadenzorientierte Akkordfolge integriert werden können. Eine chromatische Keilbewegung, die ›halbton-zentriert‹ ist, führt zu folgender Intervallfolge: kleine Sekund – kleine Terz – reine Quart – reine Quint – große Sext – große Septim.

Bei ›prim-zentrierten‹ Keilbewegungen entstehen zwar Reibungen, die den tonalen Identifizierungsprozess erschweren, aber das diatonisch-akkordische Muster bleibt trotzdem nachvollziehbar. Die Intervalle, die als harmonisches Resultat des ›halbton-zentrierten‹ Keilmusters entstehen, könnten zwar mit diatonischen Vierklängen verbunden werden, diese Vierklänge stehen aber nicht mehr in einer Tonika-Dominant-Beziehung zu einander. Wenn solche ›halbton-zentrierten‹ Keilmuster in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhundert verwendet werden,

14 Marx 1863, 247.

sorgt eine Asynchronizität in der Fortschreitung der einzelnen Stimmen dafür, dass eine Übereinstimmung zwischen dem chromatischem Muster und diatonischen Akkordmodell gewahrt bleibt. Die Spiegelsymmetrie der Gegenbewegung wird aufgehoben, eine Linie eilt voraus bzw. wartet die andere Linie ab usw., um inakzeptable Zusammenklänge zu vermeiden. Dadurch wird die Konkurrenz zwischen chromatischer Keilbewegung und Vertikalitätsschemata zugunsten der Vertikalitätsschemata entschieden.¹⁵ Später werden solche halbtonzentrierte Keilmuster auch ohne solche ›schadensbegrenzenden‹ Maßnahmen eingesetzt: Man lässt der Bewegung freien Lauf und nimmt dabei die Reibungen zwischen Keilmuster und Akkordmodell in Kauf. Dadurch entstehen weit schärfer wirkende Reibungen, z. B. die schmerzbeladene Harmonik Kundry in Wagners *Parsifal*.

a) Prim-zentriert: b) Halbton-zentriert:

a)

↓

ku. *dehnend* *Zurückhaltend* *»An Parsifal herantretend, -*
 Mit-leid mit mir! Nur ei-ne Stun-de mein!

Etwas dehnend *Zurückhaltend* *vi.* *Ob.* *Kl.* *vi.*
mf *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *Fr.*

b)

↓

Kundry
 Hil-fe!

fp *f* *Hbl. Hr.*

Beispiel 2: Richard Wagner, *Parsifal* 2. Akt; a) »Mitleid mit mir«, ›prim-zentriertes‹ Keilmuster, b. »Hilfe«, ›halbton-zentriertes‹ Keilmuster; Notentext und harmonische Analyse

¹⁵ Den Hinweis auf solche Modifikationen des Omnibusschemas entnehme ich Goldenberg 2008.

In Wagners Komposition (Bsp.2) wird uns die Verschiebung der Zentrität des Keilmusters als musikalischer Prozess vorgeführt. Bei (a) ist das Muster ›prim-zentriert‹. Die Akkordik passt sich den intervallischen Gesetzmäßigkeiten der diatonischen Drei- und Vierklänge an. Bei (b) ist das Muster ›halbton-zentriert‹. Die diatonischen Akkordmuster passen hier nicht. Wagner verlässt das harmonische Terrain, das er bis jetzt mittels der ›prim-zentrierten‹ chromatischen Symmetrie durchschritten hatte. Seine chromatische Polyphonie hält sich nicht an das diatonische Akkordrepertoire.

Sequentielle Logik als Modus versus Diatonik

Terzverwandte Akkordverbindungen, die in leiterfremde Akkordbildungen resultieren, (Dur nach Dur; Moll nach Moll) beruhen auf einer intervallischen Logik – nämlich die gleichmäßige Versetzung aller Akkordmitglieder im Tonraum –, die in Widerspruch mit der Tonart gerät. Solche ›chromatische Mediantik‹ wird im 18. Jahrhundert für ihre befremdliche Dissoziationsqualität hervorgehoben (und nicht – wie die Funktionstheorie impliziert – für ihr tonales Verknüpfungspotential). Bereits bei Johann Philipp Kirnberger heißt es mit Blick auf ein Beispiel mit der Dreiklangsfolge C-Dur – A-Dur – Fis-Dur:

Die stärkste Wirkung zu einer plötzlichen Verfremdung hat es, wenn man durch blosse Dreyklänge in sehr fremde Accorde geht.¹⁶

Die konsequente Fortsetzung dieses Gangs »durch bloße Dreiklänge« durch die ganze Oktave bietet dem Hörer ein leicht nachvollziehbares, überzeugendes Gegenmodell zur quintfallorientierten Diatonik. Die äquidistante Teilung der Oktav verleiht der Terzsequenz eine zusätzliche, zwingende Folgerichtigkeit.

In der Komposition von Brahms (Bsp.3) ist die Terzsequenz auf eine komplexe Weise mit der diatonischen, kadenzorientierten Logik ihres Umfelds verstrickt. Der Verlauf der Akkordsequenz wird nicht anhand des Verlaufes des Basses deutlich. Verschiedene Akkordumkehrungen und Oktavversetzungen lassen die Basslinie vom aufsteigenden Terzmuster der Akkordsequenz ausscheren. Die Sequenz verläuft auch nicht widerstandslos durch den gesamten Zirkel. Auf dem B-Dur-Dreiklang (vor dem dritten Schritt) scheint sich eine Tonikalität etablieren zu wollen. Dem B-Dur-Dreiklang folgt seine Dominante mit hochalterierter Quint

¹⁶ Kirnberger 1776–1779, 133.

(f-a-cis-es), die den vorangegangenen Akkord der Sequenz als Quartsextvorhalt tonal erklären lässt. Die Logik der Terzsequenz wird flüchtig von einer tonalen Logik vereinnahmt, welche die Sequenzschritte im diatonisch-tonalen Sinn interpretiert. Doch überwindet die Terzsequenz diesen tonalen Zug, der die Sequenz aus ihrer Bahn zu zerren droht. Die Terzsequenz ignoriert die tonal-diatonische Konkurrenz und schreitet weiter. Den Abschluss des Intervallzyklus E-Dur erreicht sie aber nicht. Auf dem vorletzten Akkord der Sequenz breitet sich überraschend eine neue Tonalität aus und die intervallische Logik der Terzsequenz verflüchtigt sich in einem breiten Cis-Dur.



Beispiel 3: Johannes Brahms, *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 105/2, T. 41–48, Notentext und harmonische Analyse

Entscheidend für das Ergebnis eines solchen Tauziehens zwischen symmetrischer Sequenz und asymmetrischem Modus ist naturgemäß die Frage, welche Seite am stärksten zieht. Im Rahmen der Durmoltonalität kann auch die ausscherende intervallische Logik durch Umorientierung des Leiterbezugs (Modulation) leicht wieder eingefangen werden. Auf dem tonalen Spielplatz hat die diatonische Leiter Heimvorteil: Sie siesgt immer. Das weiß zwar der Hörer schon, suspendiert aber

dieses Vorwissen und genießt trotzdem das Spektakel. Im späteren 19. Jahrhundert ist der Ausgang des Tauziehens weniger sicher. Wenn die intervallische Logik durch die reale Wiederholung von Intervallgruppen die Oberhand gewinnt, neigt sie dazu, ihren eigenen, symmetrischen modalen Raum selbst zu schaffen.

Wo das diatonische Modell nicht mehr als geeignetes Schema zu passen scheint, sucht das Gehör nach alternativen modalen Strukturierungsmöglichkeiten. Sequenzen der äquidistanten Oktavteilung, wie die Terzsequenzen, bieten dem Hörer eine Möglichkeit, die tonal ausscherehenden Akkorde als leitereigene Zusammenklänge einer auf sequentiellen Prinzipien erbauten Modalität zu erfassen. Die intervallisch konsequent geführte Terzsequenz füllt nämlich den Zwölftonraum keineswegs mit einem gestaltlosen modalen Chaos aus. Vielmehr entsteht im Verlauf des Zirkels eine bestimmte Klangauswahl aus dem dodekaphonischen Vorrat, die jenseits von Sequenzverläufen ein modales Eigenleben entwickeln kann (Bsp. 4).

The image displays two musical systems. The top system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of six triads: G major, A minor, B major, C major, D major, and E major. The lower staff shows a six-note scale: G, A, B, C, D, E. The bottom system also consists of two staves. The upper staff shows a sequence of eight triads: G major, A minor, B major, C major, D major, E major, F major, and G major. The lower staff shows an eight-note scale: G, A, B, C, D, E, F, G.

Beispiel 4: Großterzsequenz und hexatonischer Modus (oben) sowie Kleinterzsequenz und oktatonischer Modus (unten)

Wir können die sequentiell strukturierten Skalen (>symmetrische Skalen<) als eine Art modale Konsequenz des Konflikts zwischen intervallischer Logik und asymmetrischer Diatonik betrachten. Die sequentielle Logik, die Fortschreitungen aus dem diatonischen Muster ausscherehen lässt, schlägt sich hier in der Zusammenstellung des Tonvorrats, den die Sequenz durchstreift, als Modus nieder. Bei der Herausbildung dieser und anderer sequentiellen Skalen hat sich eine intervallische >bottom up<-Logik von ihrer Rolle als gelegentlicher Störenfried im dia-

tonischen ›top-down‹-Frieden zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenten mit eigener modusbildender Funktion entwickelt.

Literatur

- Bach, Carl Phillip Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Teil, Berlin: Selbstverlag, gedruckt bei Christian Friedrich Henning.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbaß*, Wien: Johann Träg.
- Goldenberg, Yosef (2008), *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, 2 Bd., Lewiston: Edwin Mellen.
- Horak, Wenzel E. (1846), *Die Mehrdeutigkeit der Harmonien*, Leipzig und Prag: Siegel & Stoll.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, zweite Auflage, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Koch, Christoph Heinrich (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Marx, Adolf Bernhard (1863), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1., 6., verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Meyer, Leonard (1989), *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Vogler, Georg J. (1776), *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim: Hofbuchdruckerei.
- Vogler, Georg J. (1802) *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, zum Behuf öffentlicher Vorlesungen*, Prag: Karl Barth.

© 2022 Robert Jamieson Crow

Crow, Robert Jamieson (2022), »Das Tauziehen der Logiken. Gedanken über eine ›unbefriedigende‹ Modulation« [The tug of war of logics – Thoughts about an “unsatisfactory” modulation], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 119–132.

<https://doi.org/10.31751/p.220>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Christoph Neidhöfer

Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen¹

In seinen *Vingt Leçons d'Harmonie* von 1939 versieht Olivier Messiaen zum Zweck des Studiums verschiedener harmonischer Stile von Monteverdi bis zur Gegenwart seine zwanzig selbst verfassten drei- bis fünfstimmigen Stilkopien mit bezifferten Bässen. Im Sinne einer Harmonie- und Kompositionslehre ist insbesondere die letzte Übung von Interesse, weil Messiaen in deren Titel keinen Komponisten als Vorbild der Stilübung nennt, sondern durch den Hinweis auf einen »sehr eigenartige[n], den indischen Gesängen etwas verwandte[n] Stil« auf seine eigene musikalische Sprache verweist. Dieser Beitrag zeigt anhand der 14. Übung (»sehr vielfältiger Stil: ein wenig Schumann, ein wenig Fauré, ein wenig Albeniz«), wie aus Messiaens Bezifferung eine Fundamentalbassfortschreitung, harmonische Prolongationen und harmoniefremde Töne abgelesen werden können. Eine analytische Interpretation der Bezifferung der letzten Übung nach denselben Kriterien ermöglicht es dann, für Messiaens eigene Musik typische syntaktische Harmoniefolgen zu definieren und zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen in seiner oft unter Verwendung der »modes à transpositions limitées« komponierten Musik zu unterscheiden. Diese Einblicke in Messiaens Generalbassdenken werden in Analysen von Ausschnitten aus dem ersten und dritten Satz aus *La Nativité du Seigneur* (1935) sowie des fünften Lieds aus *Poèmes pour Mi* (1936) vertieft.

In *Vingt Leçons d'Harmonie* (1939) Olivier Messiaen offers twenty model compositions in three to five voices in harmonic styles ranging from Monteverdi to the present. All compositions are illustrated with figured-bass symbols, which is particularly revealing in the last example because Messiaen does not identify a composer whose music served as model but simply states that the movement is “in a very special style, somewhat approaching Hindu cantilenas,” in other words, written in his own idiom. This essay first demonstrates in the 14th example (“in a very hybrid style: a little Schumann, a little Fauré, a little Albeniz”) how Messiaen’s figured bass illuminates the fundamental-bass progression, harmonic prolongations, and non-harmonic tones. Read in a similar way, the figured-bass labels in the last example are then shown to bring to light syntactic harmonic progressions and distinctions between chordal and non-harmonic tones typical of Messiaen’s own music, which at the time often employed his modes of limited transpositions. These glimpses into Messiaen’s figured-bass thinking are further contextualized in analyses of excerpts from the first and third movement of *La Nativité du Seigneur* (1935) and of the fifth song from *Poèmes pour Mi* (1936).

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fundamentalbass, fundamental bass; Generalbass; harmoniefremde Töne; *La Nativité du Seigneur*; Messiaen; modes à transpositions limitées; non-harmonic tones; *Poèmes pour Mi*; Syntax; thorough bass; *Vingt Leçons d'Harmonie*

1 Dieser Beitrag ist auf dem Stand des Vortrags, den ich auf dem II. Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* an der *Hochschule für Musik und Theater München* 2002 hielt und berücksichtigt keine spätere Literatur.

Die Generalbassschule des 17. und 18. Jahrhunderts erfüllte drei Funktionen. Erstens verstand sie sich als Anleitung zur praktischen Ausführung eines bezifferten oder unbezifferten Basses mit der Möglichkeit für individuelle Auszierung und Improvisation. Zweitens stellte die Generalbassschule einen integralen Bestandteil der Kompositionslehre dar. Traktate wie diejenigen von Friedrich Erhard Niedt² und Johann David Heinichen³ sind einschlägige Dokumente dieser Tradition. Und drittens stand die Generalbassschule in enger Beziehung zur eigentlichen Musiktheorie. Als bedeutendstes Beispiel ist hier Jean-Philippe Rameau⁴ zu nennen, der seine harmonischen Theorien auf der Grundlage des Generalbasses entwickelte. In den genannten drei Aspekten hat sich die Generalbasslehre als historisch ausgerichtetes, d. h. auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bezogenes praktisches, pädagogisches und theoretisches Modell bis heute bewährt.

Während sich in der Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts noch deutliche Spuren der Generalbasspraxis finden, sind solche Bezüge in der Kompositionspraxis des 20. Jahrhunderts seltener geworden. Charles Koechlin analysiert in seinem *Traité de l'Harmonie* einige chromatische Passagen aus eigenen und fremden Werken mit Generalbassziffern.⁵ Ein weiteres Beispiel der Verwendung des Generalbasses im Rahmen einer Harmonie- und Kompositionslehre des 20. Jahrhunderts stellt Olivier Messiaens 1939 verfasste Sammlung *Vingt Leçons d'Harmonie*⁶ dar. Zum Zweck des Studiums verschiedener harmonischer Stile von Monteverdi bis zur Gegenwart versieht Messiaen seine selbst verfassten drei- bis fünfstimmigen Stilkopien mit bezifferten Bässen. Die Studierenden werden angewiesen, die als gegeben markierte Stimme – entweder Sopran oder Bass – abzuschreiben und sie dann zu harmonisieren mit dem Ziel, »die ‚natürliche und wahre Harmonie‘ [...] herauszuziehen«. ⁷ Danach soll das Resultat mit Messiaens eigener in alten Schlüsseln notierten Realisierung verglichen werden. In einem zweiten Durchgang sollen dann Sopran und bezifferter Bass unter Abdecken der übrigen Stimmen aufs Neue ausgesetzt und anschließend wieder mit Messiaens Version verglichen werden. Messiaens bezifferter Bass liefert dabei die nötigen harmonischen Informationen.

2 Niedt 1710/1721.

3 Heinichen 1728.

4 Vgl. insbesondere Rameau 1722.

5 Koechlin 1930, 215, 224 und 238.

6 Messiaen 1951.

7 Ebd., Vorwort (ohne Seitenzahl).

Die Idee, bestimmte Stimmen eines gegebenen Satzes abzudecken, um mit Hilfe der restlichen Stimme(n) den Satz vollständig auszuarbeiten, ähnelt pädagogischen Ansätzen bei Mattheson.⁸ In Beispiel 1a sind zwei Ausschnitte aus Messiaens 14. Übung wiedergegeben.⁹ Bei dieser handelt es sich gemäß Messiaens Angaben um einen »sehr vielfältige[n] Stil: ein wenig Schumann, ein wenig Faure, ein wenig Albeniz«. ¹⁰ Der Sopran ist als gegeben bezeichnet. Die Studierenden werden also erst den Sopran abschreiben, ihn dann harmonisieren, das Ergebnis anschließend mit Messiaens Lösung vergleichen, und schließlich die Übung nochmals durchführen, nun aber mit gegebenem Sopran und beziffertem Bass. Letzterer dient als konkrete Anleitung zur Harmonisierung. Der zweite Teil der Übung ist demnach einfacher zu bewerkstelligen als der erste. Der pädagogische Zweck der zweiteiligen Übung besteht offenbar darin, den Studierenden im Spannungsfeld zwischen ihrer eigenen und Messiaens Version ein tieferes Verständnis für harmonische Fortschreitungen zu vermitteln. Dass es sich dabei um mehr als eine reine Harmonieübung handelt, ist offensichtlich. Die Studierenden werden auch in der kontrapunktischen ›écriture‹ geschult und überdies für stilistische Feinheiten sensibilisiert.

Über ihren pädagogischen Stellenwert hinaus sind Messiaens bezifferte Bässe auch für die Analyse von Interesse. Sie enthalten nämlich Informationen, welche sich aus dem Stimmensatz allein nicht ohne Weiteres eruieren ließen. Dies gilt im Besonderen für die späteren Beispiele der Sammlung. Messiaens Generalbass ist aus analytischer Perspektive in zweierlei Hinsicht informativ: Erstens beziffert Messiaen fast ausschließlich harmonieeigene Töne. Demnach ist aufgrund der Bezifferung meistens eine eindeutige Unterscheidung zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen möglich (in Bsp. 1a habe ich harmoniefremde Töne durch Kreise markiert). Zweitens erlaubt Messiaens Analyse es uns, den harmonischen Verlauf in Form einer dem Fundamentalbass verwandten Darstellungsweise wiederzugeben (Bsp. 1b reduziert den harmonischen Verlauf der beiden Ausschnitte in Bsp. 1a auf die entsprechende Folge von Grundtönen).¹¹

8 Mattheson 1739, 338, 340 und 343–44. Für den Hinweis danke ich meinem Kollegen Peter Schubert.

9 Messiaen 1951, 32–33.

10 Ebd., Vorwort (ohne Seitenzahl).

11 In Bsp. 1b erstreckt sich die Analyse des ersten Ausschnitts bis T. 12.

Messiaen beispielsweise die parallelen Sexten zwischen Bass und einer der Oberstimmen (Sopran bzw. Alt). Der Sopran verziert seinerseits eine liegende Stimme g^2 . Der erste Akkord in Takt 20 ist bis auf die Umkehrung mit dem letzten Akkord in Takt 21 identisch. Die beiden Takte werden also harmonisch als eine Prolongation eines Dominantseptakkordes auf g gehört. In meiner Analyse in Beispiel 1b habe ich entsprechend die Takte 20 und 21 auf den Grundton g reduziert.

The image shows a musical score for Bass and Fundamental Bass (FB) with harmonic analysis. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-12 and 20-25. The second system covers measures 13-19. The analysis includes figured bass notation, chord symbols, and labels for cadences, sequences, and prolongations.

System 1 (Measures 1-12 and 20-25):

- Measures 1-12:**
 - Figured Bass: 5 5 6 7 6 5 6 5 7 5 5 +6 7 7 7
 - Chord Symbols: I VI V⁷/IV V⁷ I VI V⁷/IV IV V⁷ I VI V⁷/IV (VI⁷ II⁷ V⁷)VI
 - Labels: KADENZ (measures 1-6), KADENZ (measures 7-12), SEQUENZ / HALBSCHLUSS in VI (measures 13-19)
- Measures 20-25:**
 - Figured Bass: 6 +6 +6 +6 +6 +6 7 6 +4 7 +4 7
 - Chord Symbols: V⁷/IV IV II⁷ V⁷ (II⁷ V⁷)/VII
 - Labels: PROLONGATION (measures 20-21), SEQUENZ (measures 22-25)

Beispiel 1b: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 14, harmonische Reduktion T. 1–12 und T. 20–25

Die Analyse der Grundtonbewegungen in Beispiel 1b ermöglicht es uns nun, typische syntaktische Fortschreitungen zu erfassen. Erwartungsgemäß sind dies im vorliegenden Fall Progressionen wie Kadenz, Sequenz und Halbschluss. Auf diese Art aus Messiaens Bezifferung gewonnene Erkenntnisse sind insbesondere im Falle der späteren Lektionen der Sammlung von Interesse.¹³ Die Bezifferung

13 Die *Vingt Leçons d'Harmonie* behandeln die Stile folgender Komponisten: Monteverdi (Nr. 1), Rameau (Nr. 2), Bach (Nr. 3–5), Gluck (Nr. 6), Mozart (Nr. 7, 8), Schumann (Nr. 9, 11, 14), Franck (Nr. 10, 15), Lalo (Nr. 11), Chabrier (Nr. 12, 17), Massenet (Nr. 12, 16), Fauré (Nr. 13, 14), Albeniz (Nr. 14), Debussy (Nr. 15–18) und Ravel (Nr. 19).

macht es möglich, charakteristische Fortschreitungsstypen der jeweiligen harmonischen Stile klar zu erkennen.¹⁴

Dies ist mit Blick auf die letzte Übung der Sammlung von besonderer Bedeutung. Beispiel 2a zeigt den Anfang dieser Übung, für die nun kein Komponist mehr als stilistisches Vorbild angeführt ist. Stattdessen erscheint nur der Hinweis darauf, dass es sich hier um einen »sehr eigenartige[n], den indischen Gesängen etwas verwandte[n] Stil« handeln soll.¹⁵ Das Stück ist in Messiaens zweitem »mode à transpositions limitées« geschrieben, und es besteht wohl kein Zweifel daran, dass es sich hier um Messiaens eigenen Kompositionsstil handelt.¹⁶ Messiaens Bezifferung liefert uns hier somit die Analyse seiner eigenen harmonischen Syntax.

Modéré, avec charme

Beispiel 2a: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 20, T. 1–6 mit Markierung der harmoniefremden Töne¹⁷

In Beispiel 2a habe ich wiederum diejenigen Töne markiert, welche aufgrund von Messiaens Bezifferung als harmoniefremd gelten. Vier satztechnische Merkmale verdienen in diesem Beispiel besondere Aufmerksamkeit:

1. Alle Harmonien basieren ausschließlich auf tonalen Dreiklängen und Septakkorden; diese lassen sich alle mit den Tönen des zweiten Modus, der mit der

14 In der 18. Übung beispielsweise, welche im Stile von Debussys *Pelléas et Mélisande* verfasst ist, deutet Messiaens Bezifferung der letzten 24 Takte auf eine großformale Kadenz hin, mit eingeschobenen Dominantnonenakkorden auf der großen und kleinen Terz der Grundtonart (T.49, 52). Messiaens Generalbass macht deutlich, wie für Debussy charakteristische Akkordtypen einer für diesen typischen Syntax einzugliedern sind.

15 Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

16 Halbreich 1980, 489.

17 Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

oktatonischen Skala¹⁸ identisch ist, in der zweiten Transposition (*cis, d, e, f, g, gis, ais, h*) bilden.

2. Obschon sich Messiaens Akkorde noch tonal analysieren lassen, haben sie sich der traditionellen dur-moll-funktionalen Syntax weitgehend entledigt. Wie aus der harmonischen Analyse der ersten elf Takte der Übung in Beispiel 2b ersichtlich ist, bewegen sich die Akkordgrundtöne bis zum siebten Takt ausschließlich in den Intervallen der verminderten Quint und kleinen Terz. Eine deutliche Prolongation der Dominante findet in den Takten 8 bis 10 statt.

3. Die Generalbassziffern deuten darauf hin, dass Messiaen die Akkorde enharmonisch zurechthört. Im ersten Akkord von Beispiel 2a sind d^1 und d^2 im Sopran in der Bezifferung als übermäßige Quarte, also als *cisis* angegeben. *Cisis* entspräche der korrekten Orthographie, soll der Akkord als dritte Umkehrung eines Dominantseptakkordes über dem Bass *gis* gehört werden. In Takt 5 ist die übermäßige Quint zwischen dem d^1 im Tenor und dem ais^1 des Soprans als kleine Sexte bezeichnet. Aus analytischer Sicht entscheidend ist hier, dass es die ›Bezifferung‹ ist, welche den Terzaufbau der tonalen Drei- und Vierklänge einwandfrei wiedergibt. Messiaens Generalbass lässt also keinen Zweifel daran, welche Akkordtypen gemeint sind.

4. Harmonische Prolongationen sind deutlich in der Bezifferung wiedergegeben. Beispielsweise hört Messiaen ab der zweiten Hälfte von Takt 2 bis Ende Takt 3 eine einzige Harmonie, nämlich einen E-Dur Dreiklang. Die ersten zwei Töne in jeder Stimme von Takt 3, in Messiaens Kommentar als ›Doppelvorschlag‹¹⁹ beschrieben, sind also harmoniefremd, obschon sie zusammen erkennbare Dur- und Molldreiklänge bilden. Wie aus dem bezifferten Bass in Beispiel 2b ersichtlich ist, bezeichnet Messiaen die Takte 8 und 9 ebenfalls als Prolongation, hier der Dominante von E-Dur.²⁰

18 Es handelt sich um die Skala, welche Ganztöne und Halbtöne alterniert. Der Terminus erscheint meines Wissens erstmals in Berger 1968.

19 Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

20 Interessanterweise erscheint der erste Zusammenklang auf dem Niederschlag von T. 9 ($a-cis^1-gis^1$, in Bsp. 2a und Bsp. 2b nicht wiedergegeben) wiederum am Anfang von T. 10, diesmal aber anders beziffert (vgl. Bsp. 2b). Der mit ›7‹ bezeichnete Akkord in T. 10 ist zwischen zwei Dominantakkorden auf *h* interpoliert, und stellt somit eine harmonische Erweiterung dar, ohne dass die übergeordnete Präsenz der Dominanthermonie in den Takten 8 bis 10 in Frage gestellt wäre. Dieses Beispiel ist ein Indiz dafür, dass Messiaen nicht alle Prolongationen durchgängig als solche mit einer waagrechten Linie in der Bezifferung bezeichnet. Das führt zu Situationen, die nach analytischer Interpretation verlangen.

Christoph Neidhöfer

1 2 3 4 5

Bezifferter Bass

Grundtöne

V⁷/VII I V⁷/VII I V⁷/VII I ♭III

6 7 8 9 10 11

V/II I VII⁷/V V⁷ IV⁷ V V⁷/VII I

PROLONGATION

Beispiel 2b: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 20, harmonische Reduktion T. 1–11

Ausgehend von den vorangegangenen Betrachtungen zu Messiaens bezifferten Bässen, insbesondere was das letzte Stück der Sammlung angeht, werde ich im Folgenden nun einige weitere Beispiele aus Messiaens Musik einer satztechnischen Analyse unterziehen. Dabei werde ich die im Vorangegangenen dargestellten Beobachtungen zu seinen Generalbassanalysen sowie Informationen aus seinen theoretischen Schriften wie folgt in mein Vorgehen einbinden:

1. Zuerst bestimme ich die Akkordtypen. Dabei stütze ich mich auf Messiaens Ausführungen in *Technique de mon langage musical*²¹ und *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*.²² Das Erkennen der Akkordtypen ist daher meist unproblematisch.
2. Danach bezeichne ich die harmoniefremden Töne und analysiere die Stimmführungsmuster.
3. Schließlich fasse ich den harmonischen Verlauf in Form einer reduktiven Analyse zusammen. Die Darstellung ermöglicht es, für Messiaen charakteristische syntaktische harmonische Fortschreitungsstypen zu definieren.

²¹ Messiaen 1944.

²² Messiaen 1994–2002.

Drei Beispiele mögen mein Vorgehen illustrieren. Im dritten Satz aus *La Nativité du Seigneur* (*Desseins éternels*) – Beispiel 3a zeigt die ersten sieben Takte, Beispiel 3b die harmonische Analyse der ersten elf und letzten neun Takte – lassen sich beispielsweise folgende Akkordtypen erkennen: 1. Der in Takt 1 in Beispiel 3a markierte Akkord ist ein E-Dur Durdreiklang mit ›sixte ajoutée‹ *cis* und hinzugefügter übermäßiger Quart *ais*. 2. Der in Takt 5 markierte Akkord ist die dritte Umkehrung des Dominantnonenakkordes (mit kleiner None) auf *h* mit ›sixte ajoutée‹ *gis*. 3. Takt 7 mündet in einen Dominantnonenakkord auf *h* mit erniedrigter Quint *f* und ›sixte ajoutée‹ *gis*. 4. Takt 11 enthält einen Dominantseptakkord auf *e* mit ›sixte ajoutée‹ *cis*.²³

Extrêmement lent et tendre

P: quintaton 16
cor de nuit 8
mf

R: gambe
voix céleste
bourdon 16
pp

Péd: bourdon 32
tirasse R
pp

Beispiel 3a: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935), III: *Desseins éternels*, T. 1–7 mit Markierung von drei Akkorden²⁴

In der harmonischen Analyse von Beispiel 3b habe ich auf den ersten zwei Systemen die Harmonien in leeren Notenköpfen wiedergegeben. Die durch gefüllte Notenköpfe dargestellten Töne interpretiere ich als akkordfremd (Nebennoten, Durchgänge, Appoggiaturen). In dieser Lesart ergeben sich Zusammenklänge, welche sich aus einer Kombination von Akkordtönen und akkordfremden Tönen zusammensetzen. Beispiele letzterer Art finden sich in den Takten 3, 6, 20 und 22–25. Im dritten System sind die harmonischen Grundtöne zusammengefasst. Aus meiner Analyse lassen sich nun die charakteristischen Fortschreibungstypen

²³ Außerdem enthalten T. 17 und T. 18 (im Bsp. nicht wiedergegeben) einen übermäßigen Terzquartakkord, einen Dominantseptakkord mit kleiner ›sixte ajoutée‹ und einen halbverminderten Septakkord mit großer None.

²⁴ Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

dieses Stücks ablesen.²⁵ Die Takte 1 bis 11 enthalten diatonische Grundtonfortschreitung. Fortschreitungen in Ganztönen oder deren Vielfachen (große Terz) finden sich in den Takten 19–21 (siehe die durch gestrichelten Bogen zusammengefassten Grundtöne). Und schließlich erkennen wir in den letzten drei Takten wieder Fortschreitungen, deren Grundtöne einen (unvollständigen) verminderten Septakkord bilden (siehe gestrichelte Klammer). Das Stück ist somit durch drei verschiedene Fortschreitungstypen innerhalb einer deutlich auf E bezogenen Syntax charakterisiert. Die Tonikaharmonie E-Dur mit ›sixte ajoutée‹ cis erscheint oft prolongiert, so ganz am Anfang des Stückes (mit hinzugefügter übermäßiger Quart) und wieder ab Takt 21. Die harmonische Organisation ist zusätzlich in Messiaens Modi verankert. Die Takte 1–4, 9–12 und 21 (ab dem 2. Achtel) bis 27 stehen in der zweiten Transposition des zweiten Modus²⁶, die Takte 5–8 in der dritten Transposition desselben Modus²⁷ und Takt 19 in der ersten Transposition des dritten Modus.²⁸ Takt 20 verwendet die Obertonskala auf fis.²⁹

Fortschreitungen, deren Grundtöne einen verminderten Septakkord bilden, finden sich auch im ersten Satz von *La Nativité du Seigneur (La vierge et l'enfant*, Bsp. 4a), dessen erster Teil in Beispiel 4b analysiert ist. Die Akkorde sind wiederum auf den ersten beiden Systemen zusammengefasst und auf dem dritten System in Form eines Fundamentalbasses analysiert. Der Fundamentalbass erörtert die harmonischen Fortschreitungen wiederum in einer Weise, die mit meiner Analyse der bezifferten Bässe in den *Vingt Leçons d'Harmonie* vergleichbar ist.³⁰

25 Die harmonische Analyse hier und in den folgenden Beispielen bezeichnet Akkordtypen, nicht aber deren spezifischen Umkehrungen. So erscheint der Nonenakkord mit ›sixte ajoutée‹ in Takt 5 in der dritten Umkehrung, ich habe ihn aber einfach als ›V^{b9}‹ mit hinzugefügter ›6 (13)‹ angegeben.

26 Skala cis, d, e, f, g, gis, ais, h.

27 Skala c, d, dis, f, fis, gis, a, h mit einem ›Fremdton‹ cis in der Melodie.

28 Skala c, d, es, e, fis, g, as, b, h. Dieser Modus ist ganztönig gefärbt, was sich in der ganztönigen Grundtonfortschreitung der Takte 17–19 (nur zum Teil in Bsp. 3b wiedergegeben) deutlich widerspiegelt.

29 Die Obertöne erscheinen frei oktavversetzt. Messiaen leitet die einem Durdreiklang oder Dominantseptakkord hinzugefügte übermäßige Quart aus der Obertonreihe ab (vgl. 1944, 47).

30 Man könnte im Tonsatzunterricht Messiaens pädagogischen Ansatz der *Vingt Leçons d'Harmonie* durch das Herstellen solcher analytischer Fundamentalbässe zu seinen Werken weiterverfolgen. Solche Fundamentalbässe, welche die nötigen Informationen zur Harmonik eines Stückes enthalten, könnten beispielsweise den Studierenden als Leitfaden zur Herstellung von Messiaen-Stilkopien dienen. Dieselbe Strategie ließe sich auch im Rahmen anderer tonal gefärbter Stile des 20. Jahrhunderts anwenden.

Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen

harmonische Reduktion (ohne Berücksichtigung der Registrierung)

Grundtöne

6
 4+
 I

3 5 6 10 11

6 (13) 6 (13) 6 6 6
 V⁹ V⁹ V⁹ V⁷/II V⁷/IV

6 6 6 6
 4+ 4+ 4+ 4+
 I I I I

19 20 21 25

V⁹/VI V⁷/V V⁷/II sV V⁷/IV sV I

Beispiel 3b: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935), III: *Dessins éternels*, harmonische Analyse T. 1–11 und T. 19–27

Lent

R: flûte 4 nazard *pp*

P: quintaton 16 *mf*

Beispiel 4a: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, I: *La vierge et l'enfant*, T. 1–3³¹

31 Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

Christoph Neidhöfer

Harmonien



Grundtöne

6 4+ 4+ 4+ 6 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+

V⁹ #3 V⁷ #3 V⁹ #3 #3 V⁷ #3 #3 V⁹ #3 V⁷ #3

(Wechsel-töne) (Wechsel-töne)

6 4+ 4+ 4+ 4+ #7 #6 6 4+ 4+ #7 #6 #6 4+ 4+ #7 #6 4+ 4+

V⁹ #3 #3 V⁷ #3 V⁷ V⁷ V⁹ V⁷ V⁷ V⁷ V⁷ V⁹ V⁹




6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 #6 6

V⁹ V⁷ V⁹ V⁷ #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 V⁹ V⁹

Beispiel 4b: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, I: *La vierge et l'enfant*, harmonische Analyse T. 1–15³²

32 Alle Akkordsymbole bezeichnen den Akkordtyp, nicht die Stufen einer Tonart.

The harmonic analysis below the score consists of three systems, each with a row of chord symbols and a label for 'ganztönige Grundtonfortschrittung'.

System 1:
 6 6 6 6 6 6
 4+ 6 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+ 4+ 6 (13)
 4-3 V7 4-3 4-3 V7 4-3 V9 V7 V7 4-3 4-3 V9 V9 ? V9
 gantzönige Grundtonfortschrittung gantzönige Grundtonfortschrittung

System 2 (starting at measure 5):
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 (13) 6 (#13) 4+ 6 6
 4+ 6 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+ 4+ 6 (13) 6 (#13) 4+ 4+ 6 4+
 4-3 V7 4-3 4-3 V7 4-3 V9 V7 V7 4-3 4-3 V9 #4-3 V7 V9 4-3 V7 4-3
 gantzönige Grundtonfortschrittung gantzönige Grundtonfortschrittung

System 3 (starting at measure 10):
 6 6 6
 4+ 6 4+ 4+ 4+ 6
 4-3 V7 4-3 V9 V7 V7 4-3 bitonal V9 6 (13) V9
 gantzönige Grundtonfortschrittung

Beispiel 5: Olivier Messiaen, *Poèmes pour Mi* (1936), V: *L'épouse*, harmonische Analyse³³

33 Alle Akkordsymbole bezeichnen auch hier den Akkordtyp, nicht die Stufen einer Tonart. Messiaen legt über den ersten Akkord in T. 4, 8 und 13 hohe Mixturklänge (hier nicht wiedergegeben), die den Akkord ›färben‹.

Dass einige der hier besprochenen syntaktischen Fortschreitungsmodelle für Messiaens Musik allgemein charakteristisch sind, soll stellvertretend und ohne weiteren Kommentar Beispiel 5 dokumentieren. Wie meine Analyse zeigt, enthält dieses Beispiel wieder Fortschreitungen, deren Grundtöne einen verminderten Septakkord bilden, sowie Grundtonfortschreitungen innerhalb ganztöniger Bereiche.³⁴

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Messiaens *Vingt Leçons d'Harmonie* vermitteln Harmonielehre- und Kompositionsunterricht auf der Basis der ›basse chiffrée‹. Im Sinne der pädagogischen Tradition des Pariser Conservatoire³⁵ und in direkter Parallele zur historischen Generalbasslehre werden alle Harmonien vom Bass her analysiert und – ebenfalls in der Tradition der Generalbasslehre – nie über die lokalen Verbindungen von einem Akkord zum nächsten hinaus kommentiert. Der einzige Hinweis auf größere harmonische Zusammenhänge findet sich in den in der Bezifferung angedeuteten Prolongationen, denen gegebenenfalls hierarchisch untergeordnete Akkorde einverleibt sind. Mein Beitrag illustriert, wie sich ausgehend von Messiaens Bezifferungspraxis ein analytischer Ansatz entwickeln lässt, der sich auch zur Untersuchung anderer, modalen und tonalen Materialien verpflichteter Werke Messiaens eignet. Dieser Ansatz ermöglicht es, ausgehend von einer Bestimmung der Akkorde gemäß den für Messiaen charakteristischen Akkordtypen und auf Grund einer Reduktion der Harmonik auf die Folge ihrer Grundtöne paradigmatische harmonische Fortschreitungsmodelle zu beschreiben. Das Erkennen solcher Modelle ist für die Analyse von Messiaens Musik deshalb von Bedeutung, weil seine Akkordtypen in den meisten Fällen nicht mehr funktional gepolt sind. Außer in traditionell dur-moll-tonalen Passagen verlangen Messiaens Akkordtypen nicht automatisch nach bestimmten Fortschreitungen. Man sieht es den Akkorden nicht an, wohin sie sich bewegen wollen, und Messiaens Praxis zeigt, dass jeder Akkordtyp in den verschiedensten Verbindungen auftreten kann. Das Erfassen syntaktischer Fortschreitungsmodelle aus großformaler Perspektive kann somit einen wichtigen Beitrag zu einem tieferen Verständnis von Messiaens harmonischer Praxis liefern.³⁶

34 Ein weiteres typisches Beispiel eines Auskomponierens von Grundtönen, welche zusammen einen verminderten Septakkord bilden, findet sich im ›thème de la Création‹ des fünften Satzes (T.12–18) aus den *Visions de l'Amen* (1943).

35 Vgl. Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

36 Die Anregung, Messiaens Generalbässe der *Vingt Leçons d'Harmonie* genauer zu untersuchen, verdanke ich einem Gespräch mit Frank Samarotto (Indiana University, Bloomington). Ihm sei an dieser Stelle für seine Anregung sehr herzlich gedankt.

Literatur

- Berger, Arthur (1968), »Problems of Pitch Organization in Stravinsky«, in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hrsg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, Princeton: Princeton University, 123–154.
- Halbreich, Harry (1980), *Olivier Messiaen*, Paris: Fayard/Fondation SACEM.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Koechlin, Charles (1930), *Traité de l'Harmonie*, Bd. 2, Paris: Eschig.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1951), *Vingt Leçons d'Harmonie*, Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1994–2002), *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris: Leduc.
- Niedt, Friedrich Erhard (1710/17/21), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Reprint Buren: Knuf 1976.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Reprint Genf: Slatkine 1986.

© 2022 Christoph Neidhöfer

McGill University Montreal

Neidhöfer, Christoph (2022), »Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen« [Thorough bass thinking in the music of Olivier Messiaen], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 133–147. <https://doi.org/10.31751/p.221>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

III. Musiktheoretische Genderstudien

Achim Diehr

Zwischen Frau Musica und Modallehre

Geschlechtsspezifisches in der Musiktheorie des Mittelalters

Der menschliche Körper dient im Mittelalter der Veranschaulichung zentraler Aspekte der Musik. Dabei lässt sich an den bildlichen Darstellungen der Frau Musica ein allmählicher Wandel beobachten: Während die Figur zunächst nur den musiktheoretisch-spekulativen Aspekt des Begriffes personifiziert, fungiert sie im Zuge einer höheren Wertschätzung der Praxis seit dem Hochmittelalter auch als reale Musiklehrerin. In der Modallehre dienen Geschlechterdifferenzen sowie die jeweils beschriebenen körperlichen Besonderheiten der Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi. In Verbindung mit einfachen Grafiken garantieren die Beschreibungen eine leichtere Memorierbarkeit schwieriger musikpädagogischer Sachverhalte.

Since the Middle Ages the human body has served to represent central aspects of music. One can observe a gradual change in the graphic depictions of *Frau Musica*: while the figure initially personified the music-theoretical and the speculative, following a greater appreciation for practical aspects of music, she eventually came to represent a real music teacher. In modal teaching, both gender differences and the description of specific bodily characteristics served to distinguish between authentic and plagal modes. When combined with simple graphics, such descriptions simplify the memorization of difficult music-pedagogical concepts.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Frau Musica; gender difference; Geschlechterdifferenz; human body; menschlicher Körper; Middle Ages; Mittelalter; modes; Modi; music teacher; Musiklehrerin

Seit mehreren Jahren ist der menschliche Körper zum Studienobjekt für Forschungsrichtungen unterschiedlichster Provenienz geworden; Biologen, Mediziner, Soziologen, Anthropologen und Historiker widmen sich der ›Wiederkehr des Körpers‹.¹ Besonderes Interesse findet dabei eine Epoche, die durch ihre medien-geschichtliche Situierung dazu prädestiniert ist, dem Körper als Speicher des kulturellen Bestands erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen: das Mittelalter. Kaum zufällig werden in der mittelalterlichen Musiktheorie zentrale Gegenstände wie Noten, Tonarten, Intervalle und ganze Gesänge als Körper bezeichnet und der

1 Vgl. z. B. Kamper/Wulf 1982.

Gesamtbestand des musikalischen Wissens von Frau Musica repräsentiert. Im Folgenden soll für zwei Bereiche, nämlich ›Personifikation‹ und ›Modalität‹, untersucht werden, ob und inwiefern einige dieser Körperkonstrukte geschlechtsspezifischen Charakter haben und, falls dies der Fall ist, welche Schlussfolgerungen daraus gezogen werden können.

Nach Christina Braun gestattet die Übertragung von körperlichen Merkmalen auf Staats- und Gemeinschaftskörper die Etablierung einer kollektiven Identität nach paulinischem Vorbild. Dabei seien die geistigen Aspekte durch den Bezug zu Christus als männlich, die Körperschaft selbst hingegen als weiblich gekennzeichnet.² Jochen Hörisch spricht sogar von den »mütterlichen Körperschaften« Armee, Kirche und Universität, die im Namen körperloser Väter wie Vaterland, Gott und Geist agierten und aus zumeist männlichen Mitgliedern bestünden.³ Doch lässt sich dies auf die ›Musica‹ übertragen? Verfügt auch sie über weibliche Eigenschaften, die über eine Personifikation entsprechend ihrem Genus hinausweisen? Auch wenn ›Musica‹ ein Ganzheitsbegriff ist und in der Regel Männer in ihrem Lehrgebäude tätig sind, so ist sie dennoch keine Körperschaft im skizzierten Sinn. Die große Zahl der Abbildungen ist eher Indiz dafür, dass auch das Wissen über Musik verkörpert werden muss, um in einer vorwiegend mündlichen Gesellschaft erinnerbar zu bleiben. So repräsentiert die Musica den Gesamtbestand des musikalischen Wissens, der mitunter in Bezug zu den Nachbardisziplinen des Quadriviums gesetzt wird (Abb. 1).

Neben ihr fungieren einige männliche Leitfiguren mit unterschiedlichem Realitätsgehalt als Orientierungshilfen: Pythagoras als griechischer, Jubal als hebräischer Erfinder der Musik, Boethius, Gregor und Guido von Arezzo als Vertreter der christlichen Musiklehre und -praxis. Im 12./13. Jahrhundert jedoch beginnt Frau Musicas Kompetenzbeschränkung auf die Theorie zu verschwinden, wenn man die ganzseitige Illustration der Handschrift Pluteus 29, 1 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts berücksichtigt. Diese leitet nach Friedrich Ludwig die sowohl schönste als auch umfangreichste Sammlung polyphoner Musik der Notre-Dame-Zeit ein (Abb. 2).⁴

2 Vgl. Braun 2000, 25.

3 Hörisch 1992, 47.

4 Ludwig 1910, 57.

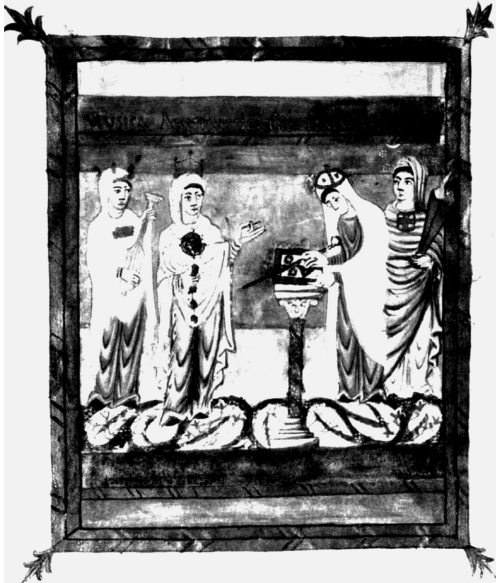


Abbildung 1: Das Quadrivium (Boethius-Hs., Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Class. 5, fol. 9v; 9. Jh.)⁵

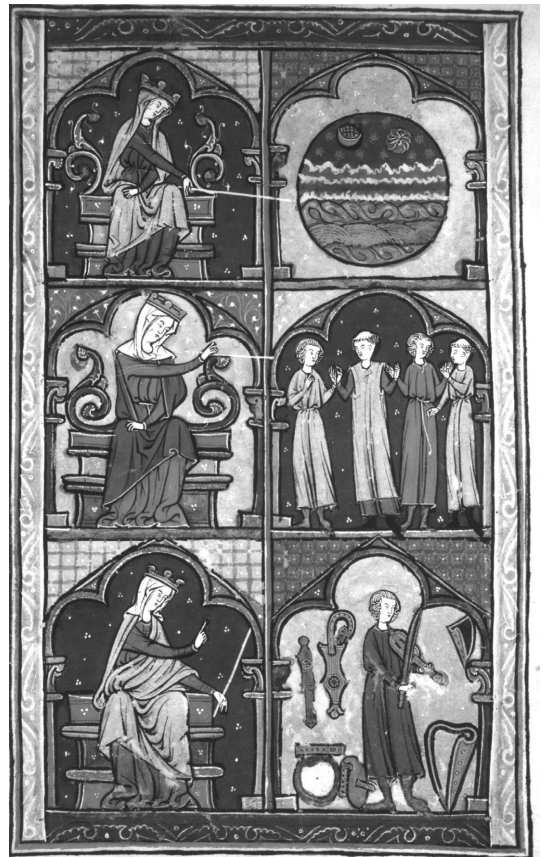


Abbildung 2: Frau Musica (Bibl. Laurenziana, Plut 29, I; 13. Jahrhundert)

5 Zitiert nach Waesberghe 1986, 147.

Sie zeigt auf der linken Seite drei übereinander stehende Frauenfiguren, die unschwer als *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis* identifiziert werden können, da auf der rechten Seite oben der Kosmos, darunter vier Figuren in kirchlicher und weltlicher Kleidung sowie schließlich ein offenbar weltlicher Musiker mit verschiedenen Instrumenten abgebildet sind. Interessant ist an dieser Darstellung zunächst, dass die Personifikation der Musik hier mit den drei Musik-Kategorien des Boethius gleichgesetzt wird. Außerdem sind die Hälften der beiden oberen Bilder mittels eines weißen Striches verbunden, der sich als Zeigestock interpretieren lässt, oder, zumindest im ersten Bild, eventuell als Strahl, der von der Musica-Figur empfangen wird.⁶ Im unteren Bild jedoch erscheint er eher als der Zeigestock einer Musiklehrerin, zumal auch die linke Hand mit dem erhobenen Zeigefinger wie eine Aufmerksamkeits- oder Dirigiergeste wirkt. Dies würde bedeuten, dass hier die Musica weniger als schlichte Personifikation eines femininen Abstraktums denn als ›reale‹ Musiklehrerin fungierte⁷, wofür auch ihre Kleidung spricht.⁸ Der Realitätscharakter der Illustration wird unterstützt von der Tatsache, dass es sich bei den abgebildeten Instrumenten um solche der zeitgenössischen Aufführungspraxis wie Fidel, Rotte und Sackpfeife handelt, hingegen das wichtigste Demonstrationsinstrument der Musiktheorie, das Monochord, fehlt.⁹

Die ikonographische Neuorientierung dürfte damit zusammenhängen, dass die musikalischen Aktivitäten von Frauen im Hohen Mittelalter eine zunehmend größere und sozial akzeptiertere Rolle übernahmen als gemeinhin angenommen. König Ludwig IX. bezahlt im 13. Jahrhundert 100 Sous an eine ›cantrix‹ namens Mélanz aus dem Gefolge der Comtesse de Blois;¹⁰ neben Jongleuren und Trouba-

6 »[...] as a ray emitted from the cosmos shown on the right, received by the crowned lady with an open gesture.« (Seebass 1988, 29)

7 Damit geht die Abb. auch über Isidors Ableitung der Musica von ›Musen‹ hinaus: »Et dicta Musica per derivationem a Musis.« (Lindsay 1911; 15, 1) Regino hingegen leitet Musica von ›musa‹, einem Musikinstrument [Sackpfeife], ab: »Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres praeferebant dignum duxerunt, sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est; sive potius, quod in ipso omnis musica perfectio continetur.« (Regino Prumiensis 1784, 236 f.)

8 Vgl. Tick 2002.

9 Auch in einer zweiten Abb. derselben Handschrift (fol. 349), in der die *septem artes liberales* auftreten, nimmt Frau Musica die Züge einer realen Musiklehrerin an (vgl. Seebass 1988, 30).

10 Vgl. Rokseth 1992, 50 und Coldwell 1987, 46.

douren existierten Jougleresses, Trobairitz bzw. weibliche Trouvères.¹¹ Im geistlichen Bereich verweisen beispielsweise Vokalübungen im Hexachordrahmen aus einem englischen Manuskript des 14. Jahrhunderts gleichfalls auf eine umfangreiche musikalische Praxis.¹² Doch lässt sich dieser Wandel und das allmähliche Verschwimmen der Grenze zwischen Personifikation und Realität auch auf dem Gebiet der Musiktheorie selbst nachweisen?

Guido von Arezzo betont in seinem *Micrologus* die Wichtigkeit eines eindeutig bestimmten Modus und greift bei der Erläuterung dieses Sachverhaltes auf das Bild des menschlichen Körpers zurück. Er behauptet nämlich, dass man jeden Gesang an seinem Erscheinungsbild erkennen könne:

Um diese [Tonarten] in den Gesängen zu unterscheiden, sind gewisse Melodien erfunden worden, aus deren Gestalt wir den Modus eines Liedes erkennen, wie wir auch oft aus der Gestalt des Körpers auf den Besitzer eines Gewandes schließen.¹³

Die Form eines menschlichen Körpers, die Besonderheiten seines Wuchses und die Eigentümlichkeiten seiner Haltung werden nur geringfügig verhüllt, wenn die Kleidung zum Körper passt; genauso sicher lässt sich die Tonart eines Gesanges durch den Vergleich mit einer Merkmelodie vom Typ *Primum quaerite* erkennen, wenn der Gesang korrekt aufgebaut ist und seine Physiognomie mit derjenigen der Merkmelodie übereinstimmt. Dass Guido auf den menschlichen Körper als Veranschaulichungsobjekt zurückgreift, dürfte mit seiner Erfindung der Liniennotation zusammenhängen. Zum ersten Mal nämlich tritt hier im Unterschied zur älteren Neumenschrift eine vom Text abgelöste Melodie als eigenständige Gestalt, als ein Ganzes in Erscheinung.

Gleichzeitig beginnt sich das Verständnis dessen, was Modus bedeuten soll, zu wandeln. In überwiegend mündlichen Gesellschaften stellt das liturgische Singen

11 Allerdings sind nur wenige Melodien überliefert. Im deutschsprachigen Bereich ist es hingegen nicht möglich, Frauen im Mittelalter als Lyrikerinnen zu identifizieren (vgl. Kasten 1990, 13, Anm. 1).

12 Psalter aus dem benediktinischen Nonnenkloster von Wherwell (London, British Libr, Add. MS 27866, fol. 147; vgl. dazu Yardley 1987, 23). In England wurden die Leitungsfunktionen in Frauenklöstern in Analogie zu denjenigen von Männerklöstern bezeichnet. So gab es eine ›abbess‹, eine ›prioress‹ und eine ›cantrix‹ (ebd., 20). Im Jahre 1261 verbietet der Erzbischof von Rouen dem Konvent von Montivilliers die Aufführung von Conductus und Motetten; ein Hinweis darauf, dass Frauen auch mehrstimmige Stücke zur Aufführung brachten (vgl. Tick 2002).

13 »Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus [...]« (zitiert nach Guido von Arezzo 1955, 150 f.)

eine musikalische Handlung dar, deren Gelingen oder Misslingen von einer Vielzahl von Aufführungsfaktoren bestimmt und von den Mitgliedern einer ›chant community‹ beurteilt wird. Dabei hängt die erfolgreiche Präsentation beispielsweise eines Graduale weniger von richtigen Tönen oder deutlich ausgesprochenen Silben als von der inneren Spannung der Sänger ab und davon, dass der Gesang seine kommunikative Funktion erfüllt.¹⁴ In diesem Kontext bedeutet ›Modus‹ eine Anweisung, sich auf eine bestimmte Art und Weise durch den Tonraum zu bewegen. Außerdem existierten beim Psalmieren statt der späteren acht Kirchentöne in der Gregorianik eine Vielzahl von modalen Modellen¹⁵, und auch die Stimmbewegungen selbst dürften in vielen Fällen kaum den heute gewohnten Intervallen entsprochen haben, wie eine Formulierung Aurelianus' Reomensis zeigt. Aurelianus fordert in seiner *Musica disciplina* aus dem 9. Jahrhundert für die Neume Quilisma eine »bebende Stimmbiegung«¹⁶, definiert aber keine exakte Tonfolge.

Im Zuge der Verschriftlichung nun kollidierten die Ordnungsbemühungen der Musiklehre mit der mündlichen Überlieferung des Chorals. Wie hätte auch das Kriterium der ›gelungenen Aufführung‹ in der Schrift fixiert werden sollen? Stattdessen richtete sich das Interesse auf ein mit Hilfe der Liniennotation leichter überprüfbares Kriterium, nämlich auf melodisch-tonale Abweichungen zwischen Überlieferung und Oktoechos-System, da Ambitus, Eingangs- und Schlusswendungen sowie Schlusstöne nicht nur hörbar, sondern sichtbar und damit vergleichbar geworden waren. An dieser Stelle kommt nun der Körper ins Spiel. Dieser Körper des Modus oder besser, *die Körper der Modi*, werden ab dem 11./12. Jahrhundert hierarchisiert, indem die seit Anfang der Überlieferung vorhandene Opposition von authentischen und plagalen Tonarten geschlechtsspezifisch interpretiert wird. Schon die frühesten lateinischen Glossatoren ab dem 9. Jahrhundert betrachten die plagalen Modi im Vergleich zu den authentischen als abgeleitete und abhängige Tonarten.¹⁷ Doch scheinen aus dem Unterordnungsverhältnis zu diesem Zeitpunkt keine weiterreichenden Konsequenzen zu erwachsen. Der eben erwähnte Aurelianus bezeichnet die plagalen Tonarten zunächst als Zwillinge der authentischen¹⁸, später als dessen ›Seiten‹ (*latus*) bzw.

14 Vgl. auch Haas 1996, 40 f.

15 Huglo 2000, 59 ff.

16 »[...] quae inflexione tremula emittitur vox [...]« (zitiert nach Aurelianus Reomensis 1975, 98).

17 Vgl. Huglo 2000, 65 ff.

18 Aurelianus Reomensis 1975, 63.

›Schüler‹ (*discipulos*);¹⁹ die plagalen seien aber nicht vollständig von den authentischen getrennt; ihr Klang sei lediglich ›gedrückter‹ (*pressior*) als derjenige der authentischen, deshalb würden sie als *inferiores*, als untere, bezeichnet. Dass Aurelian kein hierarchisches Verhältnis intendiert, sondern lediglich den Tonraum bestimmt, lässt sich auch an seiner Verwendung der Musen als Verkörperungen für die acht Tonarten (*toni*) des Oktoechos ablesen, bei der er nicht zwischen authentischen und plagalen Tonarten unterscheidet. Der überzähligen neunten Muse schreibt er eine Sonderfunktion zu, indem er sie für die Verkörperung der *differentiae*, der tonartindizierenden Schlusspartikeln des Psalmverses, reserviert.

Wie wir sagten, gab es andere, die dachten, dass die Zahl der acht Modi von der Zahl der neun Musen genommen sei, die die Dichter als Töchter Jupiters ausgaben, da die acht natürlich mit den acht Modi korrespondieren würden. Die neunte aber diene dann zur Unterscheidung der *differentiae* [Anschlussformeln] der Gesänge. Sie soll nicht unter die Zahl der Modi gerechnet werden, sondern als Name für diese Methode gelten.²⁰

Nicht nur Musen, sondern auch Musiker und Tänzer können zur Verkörperung der Tonarten dienen. In dem berühmten Tonar aus der Pariser Nationalbibliothek Fonds Latin 1118 aus dem 10./11. Jahrhundert²¹ sind den einzelnen Tonarten musizierende und tanzende Figuren zugeordnet. Als Eingangsfigur vor dem 1. Modus ist David mit einer Streichleier abgebildet (Abb. 3)²², Miriam bildet die Abschlussfigur nach dem 8. Modus. König David galt im Mittelalter als Idealtypus des christlichen Herrschers und wurde musizierend in zahlreichen Psaltern auf dem Frontispiz dargestellt²³, und auch Miriam, die Schwester Aarons, erfreute sich mittelalterlicher Wertschätzung, da sie nach der Überquerung des roten Meers

19 Ebd., 79.

20 »Ceterum fuere quidam qui his viii tonis, ut iam diximus, sumpsisse numerum arbitrati sunt a novem Musis, quas poete fingunt esse filias Iovis, videlicet ut octo congruerent his octo tonis. Nona autem ad discernendas cantilenarum esset differentias, que non inter tonorum dicitur numero deputari, sed ad inventionum nomine censi.« (Ebd., 81).

21 Hs. Paris Bibliotheque Nationale Fonds Latin 1118, fol. 104–114 (zu Vergleichsdenkmälern vgl. Seebass 1973, Textband, 94).

22 Seebass 1973, Bildband, 1. Seebass interpretiert die Anfangsposition Davids als Ausgangsort der Musik: »Bis zu einem gewissen Grade mag David hier dann wie die Zahl Eins als Sinnbild für den Anfang oder Ursprung der Musik gelten.« (ebd., Textband, 111)

23 Im 15. Jahrhundert wurde David sogar mit Pythagoras, dem griechischen Erfinder der Musik (vgl. Isidor 3. 16 zitiert nach Lindsay 1911), gleichgesetzt und damit der christliche und der antike Traditionsstrang zusammengeführt (vgl. die Bibel-Illustrationen von Guyart Des-moulins in Hottois 1982, 49–51).

tanzend und auf der Handpauke schlagend den Lobgesang Gottes anstimmte (Abb.4).²⁴ Dass die von den abgebildeten Tänzern und Musikern produzierten Bewegungen und Klänge zu den übrigen Modi kaum etwas mit den rubrizierten Gregorianischen Gesängen zu tun haben, scheint keine Probleme bereitet zu haben; durch die biblischen Eingangs- und Ausgangsfiguren sind offenbar auch sie ausreichend legitimiert.



Die Tonillustration der 1118: fol. 104, zum 1. Ton (vergrößert)

Abbildung 3: David (Tonartillustration Hs. Paris, Bibl. Nat. Fonds Latin 1118 zum 1. Ton; 11. Jh.)²⁵



Abbildung 4: Miriam (Hs. Paris, Bibl. Nat. Fonds Latin 1118; Schlussbild; 11. Jh.)²⁶

24 Vgl. Schmitt 1990, 88.

25 Zitiert nach Waesberghe 1986, 93.

26 Zitiert nach Seebass 1973, Abb. 9.

Während hier beide Geschlechter durch eine prominente Positionierung innerhalb der Handschrift markiert sind und sich daher kaum im Sinne eines Unterordnungsverhältnisses interpretieren lassen, scheint dies für die Kapitellskulpturen aus Cluny, die ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert stammen, eher möglich. Während David hier dem 3. Modus zugeordnet ist, wird der 2. Modus von einer Zimbeln spielenden Tänzerin verkörpert (Abb. 5). Schrade sieht den Grund für die Wahl der Frauengestalt in der Zahl ›Zwei‹. Wie Macrobius in seinem Kommentar zum Traum Ciceros (5. Jahrhundert) behauptet, würden ungerade Zahlen männlich, gerade hingegen weiblich genannt; die Arithmetiker bezeichneten erstere mit dem Namen ›Vater‹, letztere hingegen mit ›Mutter‹.²⁷ Allerdings ist die Frauengestalt des zweiten Modus eine Ausnahme; für andere geradzahlige Töne werden nämlich keine Frauenfiguren verwendet, ein durchgängiges geschlechtsspezifisches Prinzip ist demzufolge auch für die Kapitellskulpturen in Cluny nicht nachweisbar. Ähnlich vage bleibt die Beschreibung einzelner Tonarten als weiblich: Heinrich Eger von Kalkar nennt in seiner Tonartencharakteristik aus dem 14. Jahrhundert den achten Modus ›matronalis‹ (›einer Ehefrau zukommend‹), gleichzeitig aber auch ›garrulus‹ (›geschwätzig‹).²⁸

Eine methodischere Differenzierung zwischen authentisch und plagal ist erst nach der Erfindung und Durchsetzung von Guidos Liniennotation nachweisbar. Der Drang nach möglichst umfassender Ordnung bleibt nicht bei einer bloßen Abstufung innerhalb eines jeden Tonartenpaares stehen, sondern erstreckt sich auf die systematische Erfassung ihrer Differenz und auf ihre graphische Repräsentation. Johannes Affligemensis beschreibt im 12. Jahrhundert die vier plagalen Modi als ›Schüler‹ der vier authentischen, wobei jeweils ein authentischer Tonus mit einem plagalen zusammenhängt (Abb. 6).

Weil also die acht Modi ebensoviele Oktaven durchlaufen, dass immer zwei Modi zusammenhängen wie Lehrer und Schüler, sind ihre jeweiligen Oktaven so verbunden, dass man leicht an ihnen beobachten kann, welche Töne ausschließlich plagal, welche authentisch sind [...].²⁹

27 »[...] nam impar numerus mas et par femina vocatur, item arithmetici impari patris et pari matris appellatione venerantur [...]« (Willis 1972, C 1, 6, 1; 102).

28 Vgl. Hüschen 1952, 48.

29 »Cum igitur octo toni per totidem diapason currant, sicut semper duo toni id est magister et discipulus cohaerent, sic et eorum diapason connectuntur, ita ut in eis facile animadverti possit quae voces propriae sint plagalis, quae autenti [...]« (Johannes [Affligemensis] 1950, 93f.)

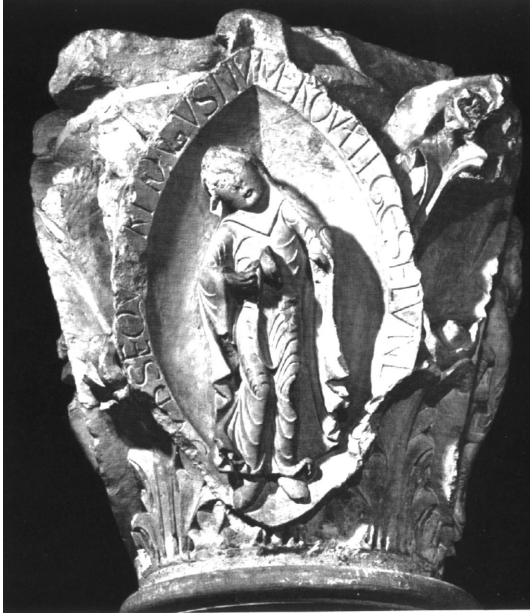


Abbildung 5: Kapitell zum 2. Ton (Cluny; 11. Jh.)³⁰

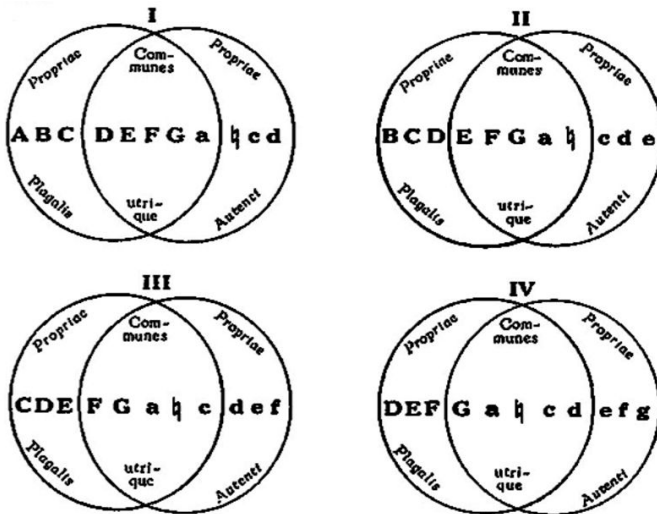


Abbildung 6: Johannes Affligemensis, *De musica*, Verschränkung der authentischen und plagalen Tonarten³¹

30 Zitiert nach Rupprecht 1984, Abb. 143.

Johannes recurriert offensichtlich auf eine dialogische Lehr-/Lernsituation, wobei das Tertium comparationis die Inferiorität des plagalen Modus gegenüber seinem *authentus* ist, die dem zu Beginn der Ausbildung defizitären Wissen des Schülers im Vergleich zu dem des Lehrers entspricht. Im Unterschied zu der im Text thematisierten Hierarchie wirken *authentus* und *plagalis* in den beigefügten Graphiken allerdings gleichberechtigt, zwei ineinander verschränkte Kreise zeigen in ihrer Schnittmenge die beiden Modi gemeinsamen fünf Töne.

Zur Beschreibung des Abhängigkeitsverhältnisses von *authentus* und *plagalis* werden ebenso häufig Verwandtschaftsverhältnisse bemüht; so ist bei Elias Salomon von *pater, filius, frater, nepos* und *socius* die Rede.³² Regino von Prüm behauptet, die plagalen Tonarten seien aus den authentischen ›geboren‹ (*nascitur*) und deshalb ihre ›Glieder‹ (*membra*);³³ vermutlich, weil die authentischen mit den plagalen Tonarten nur einen Ausschnitt der Tonskala gemeinsam haben, nicht aber ein Ganzes teilen. Aribo zieht zur Darstellung des Gegensatzes authentisch-plagal einen in Männer- und Frauenreigen geteilten Hochzeitstanz heran (Abb. 7).

Capitel 59: Über die Ähnlichkeit eines Männer- und Frauenchors mit den authentischen und plagalen Tonarten. Die authentischen stimmen mit den plagalen überein und weichen zugleich ab, als ob die maßvollen Bräute mit ihren Gemahlen aus vier Gemächern hervortreten und sich in zwei Reigen vereinigten, so dass die Gemächer selbst für die Frauenreigen die Mitte bildeten, für die Männerreigen aber die Enden, wie es auch in den Büchern der Evangelisten ausgedrückt wird; darüber spricht der Geist des Propheten Ezechiel: als ob ein Rad durch ein anderes ginge.³⁴

31 Zitiert nach Johannes [Affligemensis] 1950, 94.

32 Elias Salomonis 1784, 26 (Graphik), erläuternder Text 27 f.

33 »Nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti. Sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres, sunt quidem, ut ita dicam, eorum membra.« (»Denn vom *Protus authenticus* entspringt oder leitet sich der *Protus plagalis* ab. So ergreifen auch die restlichen drei [plagalen Tonarten] ihren Ursprung von den übrigen drei [authentischen Tonarten] und sind, so möchte ich sagen, ihre Glieder.« (Regino Prumiensis 1784, 232)

34 »C 59 De similitudine virilis femineique chori ad autentos et plagas. Concordant discordantque autenti cum plagis, quomodo si procederent de quatuor thalamis totidem nuptae modestae cum suis sponsis, copularentque duos chorearum circulos, ut ipsi thalami matronali choro essent centra: id est medietates, virilibus choris terminales, ut in hoc etiam evangelistarum exprimerentur volumina; de quibus pronunciat propheticus Ezechielis spiritus: quasi sit rota in medio rotarum.« (Aribo 1951, 17 f.)

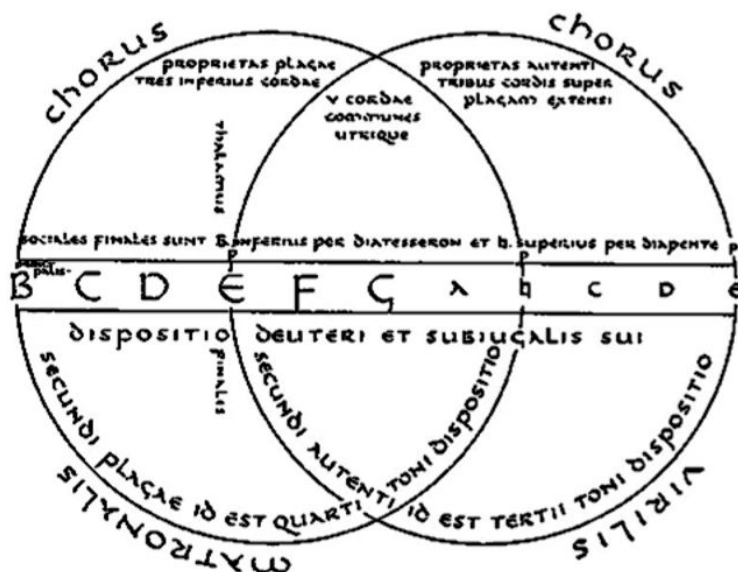


Abbildung 7: Aribo, *De musica*, Hochzeitsreigen³⁵

Das Moment des Tanzes weist zunächst darauf hin, dass hier Modus eher als bewegter denn starrer Körper gedacht wird. Der authentische *chorus virilis* und der plagale *chorus matronalis* begegnen sich im Brautbett, d.h. jedes der vier tanzen (Tonarten-)Paare trifft sich auf dem beiden gemeinsamen Schlussston. Für den ersten und zweiten Modus (*protus*) heißt dieser *d*, für den dritten und vierten (*deuterus*) *e*, für den fünften und sechsten (*tritius*) *f*, für den siebten und achten (*tetrardus*) schließlich *g*. Wie auch die Abbildung zeigt, liegt die Betonung auf dem kreisförmigen, geschlossenen Charakter der Tonarten.³⁶

Johannes de Grocheio kategorisiert Anfang des 14. Jahrhunderts zunächst die authentischen Tonarten als männlich und stellt später einen etwas misogynen Bezug zwischen Ambitus und Geschlecht her: Wie die authentischen Tonarten die plaga-

³⁵ Aribo 1951, 18.

³⁶ Der Kopulation als Ziel des Reigentanzes entspricht die Übereinstimmung von gesungenen Tönen, die man auf tatsächlich praktizierte Rund- bzw. Hochzeitstänze der damaligen Zeit beziehen kann. Im 14. Jahrhundert jedenfalls greift Jacobus von Lüttich Aribos Ausführungen auf und akzentuiert das Moment des gesungenen Rundtanzes. Jeder der beiden Chöre singe nämlich seine eigene Musik, beide endeten aber auf demselben Finalton: »Etsi enim in suis chorealibus circulis distinctas intonent cantilenas, ad concordem tamen finem terminant illas.« (»Wenn sie auch in ihren Chor-Kreisen unterschiedliche Lieder anstimmen, so beenden sie jene dennoch auf einem gemeinsamen harmonischen Schluss.« (Jacobus Leodiensis 1955, hier Bd. VI, 154–157).

len durch ihren Aufstieg bis zur Oktave übertreffen, so überflügelten die Männer die Frauen an Klugheit und Tüchtigkeit.³⁷ Ähnlich, nur weit ausführlicher argumentiert der Kompilator Johannis Wylde, der im 15. Jahrhundert in seinem Kommentar zu Guidos *Micrologus* zunächst die Parallelisierung von männlich und ungeradzahlig bzw. weiblich und geradzahlig begründet. Der erste, dritte, fünfte und siebte Modus werde in Übereinstimmung mit den Philosophen männlich genannt, da sich ungerade Zahlen nicht in zwei gleiche Hälften teilen lassen, was Wylde mit der Unbeugsamkeit des Mannes in Verbindung bringt. Hingegen könne man die geraden Zahlen in zwei gleiche Teile gliedern, was er auf die Frau überträgt, die bald weine, bald lache, schnell an etwas glaube und im Augenblick der Versuchung zurückweiche. Der zweite, vierte, sechste und achte Modus seien den authentischen Modi wie das weibliche Geschlecht dem männlichen in der Ehe verbunden, weshalb sie plagal, kollateral oder provinziell genannt würden.³⁸

Mit Bezug auf den Ambitus führt Wylde aus, dass die authentischen Gesänge sich freier und weiter vom Finalton entfernten und sich ausgelassener in verschiedenen Sprüngen und Krümmungen bewegten als die plagalen. Entsprechend sei es auch für Männer üblich, in Ringkämpfen und diversen Spielen ihre Kräfte zu stärken. Diese Besonderheit der authentischen Tonarten vergleicht Wylde außerdem mit der Reisetätigkeit des Mannes in entlegene Gebiete, an deren Abschluss aber stets die Rückkehr nach Hause stehe, d. h. die Rückkehr des Gesanges zu seinem Finalton. Im Unterschied dazu wird der geringere Bewegungsumfang der plagalen Tonarten mit der Angebundenheit der Frau an den Mann

37 »Differunt etiam medio quantum ad ascensum et descensum. Nam authentici sive principales usque ad suum diapason ascendunt vel parum ultra et descendunt usque ad suum finem. Plagales vero usque ad suum diapente ascendunt et sub suo fine descendunt usque ad suum diatessaron vel diapente. Quemadmodum enim masculus universaliter excedit femellam in calliditate et virtute, ita principales suos plagales in ascensu excedere dignum esse videtur.« (Johannes de Grocheio 1972, 154–155)

38 »Primus etenim tonus, tertius, quintus, et septimus auctenti vocantur ab auctoritate qua plagis seu plagalibus suis digniores esse censentur, unde et per imparum numerum colliguntur, qui apud philosophos masculus appellatur. Qui nullam recipit aequaliter in duas partes sectionem, sicut masculus non facile flecti solet a sententia. Par vero numerus apud eosdem, quia secari potest et in aequa dividi non incongrue mulier nuncupatur, quae nunc flet, nunc ridet, cito credit, et in tempore temptationis recedit. Hinc est quod secundus tonus, quartus, sextus, et octavus, qui pari numero deputantur, quasi sexus quidem muliebris virili sexui matrimonio copulatus, auctentorum collaterales sive plagales, [id] est provinciales, appellantur.« (Wylde 1982, 126)

und mit ihrer Sorge um die Aufgaben des Haushalts verglichen.³⁹ Offensichtlich greift Wyld hier auf die aristotelische Rollenverteilung zurück, die der Frau eine untergeordnete Aufgabe im Haus zuweist, während dem Mann eine übergeordnete Position einschließlich räumlicher Bewegungsfreiheit zufällt. Auch andere sich auf Aristoteles beziehende Texte im Mittelalter gehen von der »Gegenüberstellung eines geschlossenen und überwachten Binnenraums aus, der der Frau zugeordnet wird, und eines öffentlichen Raums, in dem sich der Mann frei bewegt«. ⁴⁰ Jedes Verlassen des Hauses birgt in den Augen der Öffentlichkeit für die Frau das Risiko der *vagatio* – was für den Mann als naturgegebene und durchaus positive Aufgabe gewertet wird, bildet für die Frau eine Gefahrenquelle, da sie außerhalb des häuslichen Schutzraumes den flottierenden Blicken der Männer hilflos ausgesetzt sei und so leicht ein Opfer der Schamlosigkeit werden könne. ⁴¹

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf geschlechtsspezifische Differenzierungen Folgendes feststellen:

Die im Beispiel ›Cluny‹ auftretende Opposition geradzahlig/ungeradzahlig wird später auf alle Modi ausgeweitet: Dabei werden die authentischen Modi (1, 3, 5 und 7) dem Mann, die plagalen (2, 4, 6, 8) hingegen der Frau zugeordnet.

Bis auf die – wichtige – Ausnahme Aribos erscheinen plagale Toarten als defizitäre Gebilde bzw. als Glieder der authentischen Tonarten. Insbesondere der Verweis auf die weibliche Schwäche erinnert an die biblische Schöpfungsgeschichte und die Erschaffung Evas: »Bein von meinem Bein« (*Gen 2, 23*). Dabei wird die Frau als ›mas occasionatus‹ angesehen, als verfehlter, missratener Mann, wie sie auch bei Thomas von Aquin anzutreffen ist. ⁴²

39 »Auctenti vocantur cantus qui liberius et longius a littera qua finiendi sunt ad alta procedunt saltibus et amfractibus variis lascivius discurrentes, sicut virorum est palaestris et ludis variis vires exercere, necessariis quoque negotiis remotis in partibus occupari, donec ad finalem litteram qua finiendi sunt, velut ad domum propriam post expleta negotia, revertantur. Plagales sive collaterales cantus dicuntur qui ad altiora quidem percurrenda non assurgunt, sed e regione sub littera qua finiendi sunt ad inferiora derivantur, et circa finalem litteram nunc subtus, nunc vero supra, moras et circuitus suos faciunt, sicut mulier alligata viro, non longius a domo solet discurre, sed disciplinae vel verecundiae studio rei tantum familiaris, curam gerendo domesticis occupationibus intricari.« (Ebd., 126)

40 Vecchio 1993, 137.

41 Vgl. Peraldo 1497, 342. Vgl. dazu auch: Casagrande 1993, 99f.

42 Vgl. Thomas 2002, 121–129. Vgl. Feistner 1999, 133 ff.



Abbildung 8: Tristan unterrichtet Isolde im Harfenspiel (Cgm 51, fol. 46v; 13. Jh.)⁴³

Allerdings wird die Geschlechteropposition nur als eine, offenbar seltene Darstellungsmöglichkeit genutzt; entscheidend ist die Repräsentation eines generellen Abhängigkeitsverhältnisses beider Tonartenreihen. Zusätzlich ist auf die Diskrepanz zwischen Text und Illustration hinzuweisen. Angesichts dieses Befundes scheint es mir kaum möglich, grundsätzlich einzelnen Modi einen ›weiblichen‹ oder ›männlichen‹ Ausdruckswert zuzuschreiben. Zudem ist die Rolle der Frau im Mittelalter alles andere als homogen, wenn man etwa Beispiele aus der Literatur berücksichtigt: Während das Märe, eine kurze Erzählung in Versform, primär Fragen der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern thematisiert und nur wenig Freiraum zur Entfaltung einer differenzierteren Frauenrolle gestattet⁴⁴, präsentiert der höfische Roman ein komplexeres weibliches Rollenverständnis, das sich nicht auf dienendes Helfen oder schüchternes Sich-Unterordnen reduzieren lässt. Der berühmteste Musikexperte des höfischen Romans, Tristan, zeichnet sich zwar durch ungewöhnliche musikalische Fähigkeiten und offensichtlich auch

43 Zitiert nach Kästner 1981, 93.

44 Brinker-von der Heyde 1999, 65.

theoretische Kenntnisse aus. Allerdings steht ihm in beiden Beziehungen Isolde in nichts nach; beider Spiel wird nach Isoldes Unterricht bei Tristan auf ähnliche Weise beschrieben und gerühmt (Abb. 8). Demnach lässt sich vermuten, dass die geschlechtsspezifischen Ausführungen zur Modallehre eher Konsequenz einer einseitig männlichen Perspektivierung sind als Beschreibungen bzw. Abbilder einer zeitgenössischen musikalischen Realität: Musiktheorie wird im Mittelalter von Mönchen betrieben, die auf die neuen, aus den Veränderungen des Notationssystems erwachsenden Optionen reagieren müssen und deshalb zur Veranschaulichung auf gängige Klischees zurückgreifen. Einen weiter reichenden Einfluss auf die Kontur des musiktheoretischen Gegenstandes ›Modus‹ scheint dieses Vorgehen aber nicht nach sich zu ziehen.

Literatur

- Aribo [Scholasticus] (1951), *De musica* [Ms., ~1070] (= CSM 2), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Aurelianus Reomensis (1975), *Musica disciplina* (= CSM 21), hg. von Lawrence A. Gushee, Rom: American Institut of Musicology.
- Braun, Christina von (2000), »Gender, Geschlecht und Geschichte«, in: *Gender-Studien: eine Einführung*, hg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart: Metzler, 16-57.
- Brinker-von der Heyde, Claudia (1999), »Weiber - Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung«, in: *Manlichiu wîp, wîplich man: zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997* (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Beihefte 9), hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt, 47-66.
- Casagrande, Carla (1993), »Die beaufsichtigte Frau«, in: *Mittelalter* (= Geschichte der Frauen 2), hg. von Christiane Klabisch-Zuber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 85-117.
- Coldwell, Maria V. (1987), »Jouglerses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France«, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, hg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana und Chicago: University of Illinois, 39-61.
- Elias Salomonis (1784), »Scientia artis musicae« [Ms., 1274], in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, hg. von Martin Gerbert, Reprint Hildesheim: Olms 1990, Bd. 3, 16-64.
- Feistner, Edith (1999), »Der Körper als Fluchtpunkt: Identifikationsprobleme in geistlichen Texten des Mittelalters«, in: *Manlichiu wîp, wîplich man: zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997* (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Beihefte 9), hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt, 131-142.

- Guido von Arezzo (1955), *Micrologus* (= CSM 4), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Haas, Max (1996), *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral: historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern: Lang.
- Hörisch, Jochen (1992), »Die Armee, die Kirche und die Alma Mater. Eine Grille über Körper-schaften«, in: *Fremdkörper - fremde Körper - Körperfremde: kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema* (= Helfant Studien 9), hg. von Burkhard Krause, Stuttgart: Helfant, 45–54.
- Hottois, Isabelle (Hg.) (1982), *L'Iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue de l'exposition: Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Galerie Houyoux, du 7 juillet au 21 août 1982*, Brüssel: Bibliothèque Royale Albert Ier.
- Huglo, Michel (2000), »Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit«, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (= Geschichte der Musiktheorie 4), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 17–102.
- Hüschen, Heinrich (Hg.) (1952), *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 2), Köln: Staufen.
- Jacobus Leodiensis [Jacobus von Lüttich] (1955) *Speculum musicae*, [Ms., ~1320] (= CSM 3), hg. von Roger Bragard, Rom: American Institut of Musicology.
- Johannes [Affligemensis] (1950), *De Musica cum Tonario* [Ms., ~1100] (= CSM 1), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Johannes de Grocheio (1972), *De musica*, hg. von Ernst Rohloff, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kästner, Hannes (1981), *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg* (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30), Tübingen: Niemeyer.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.) (1982), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kasten, Ingrid (Hg.) (1990), *Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig*, Stuttgart: Reclam.
- Lindsay, Wallace M. (Hg.) (1911), *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarium sive originum libri XX*, Oxford: Clarendon.
- Ludwig, Friedrich (1910), *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* (= Summa musicae medii aevi 7–8), Halle, Reprint New York: Institute of Mediaeval Music 1964.
- Peraldo, Guglielmo (1497), *Summa de virtutibus et vitiis, per Paganinum de Paganinis*, Venedig: Selbstverlag.
- Regino Prumiensis [Regino von Prüm] (1784), *De harmonica institutione*, [Ms., ~995], in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, hg. von Martin Gerbert, Reprint Hildesheim: Olms 1990, Bd. 1, 230–247.
- Rokseth, Yvonne (1992), »Die Musikerinnen des 12. bis 14. Jahrhunderts«, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel: Bärenreiter, 40–59.
- Rupprecht, Bernhard (1984), *Romanische Skulptur in Frankreich. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*, 2., durchgesehene und überarbeitete Auflage, München: Hirmer.

- Schmitt, Jean-Claude (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard.
- Seebass, Tilman (1973), *Musikdarstellung und Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118. Text- und Abbildungsband*, Bern: Francke.
- Seebass, Tilman (1988), »Lady Music and her Protégés. From Musical Allegory to Musicians Portraits«, *Musica Disciplina* 42, 23–61.
- Waesberghe, Joseph Smits van (1986), *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik des Mittelalters* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 3), 2., durchgesehene Auflage, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Wyld, Johannes (1982), *Musica manualis cum tonale* (= CSM 28), hg. von Cecily Sweeney, Neuhausen: American Institut of Musicology.
- Tick, Judith (2002), *Women in music; II, 2: Western classical traditions in Europe and the USA (500-1500)*. <http://www.grovemusic.com>
- Vecchio, Silvana (1993), »Die gute Gattin«, in: *Mittelalter* (= Geschichte der Frauen 2), hg. von Christiane Klabisch-Zuber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 119–145.
- Willis, James (Hg.) (1970), *Macrobius, Commentarii in somnium Scipionis*, zweite, korrigierte Auflage, Leipzig: Teubner.
- Yardley, Anne Bagnall (1987), »»Ful weel she soong the service dyvyn«. The Cloistered Musician in the Middle Ages«, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, hg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana und Chicago: University of Illinois, 15–38.

© 2022 Achim Diehr

Lise-Meitner-Gymnasium Geldern

Diehr, Achim (2022), »Zwischen Frau Musica und Modallehre. Geschlechtsspezifisches in der Musiktheorie des Mittelalters« [Between Frau Musica and modal theory – Gender in the music theory of the Middle Ages], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 151–168. <https://doi.org/10.31751/p.222>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Stefan Eckert

»... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«

Gender-Metaphern in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst*

Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709-1782) sind nicht nur für ihren Beitrag zur Satzlehre des 18. Jahrhunderts, sondern auch für ihre Dialogstruktur und Riepels eigenwilligen Sprachgebrauch bekannt. In der Tat, Riepels Traktate, die einem wirklichen Kompositionsunterricht ähneln und sich als lebhaftes Zwiegespräch zwischen einem Lehrer und Schüler entfalten, bestehen nicht aus einer Sammlung trockener Kompositionsregeln, sondern sie konfrontieren uns mit dem musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts. Gender-Metaphern spielen eine große Rolle in Riepels Beschreibung von musikalischer Form. Während er, nicht unerwartet, den Dur-Moll Tonartenkontrast dem männlichen und weiblichen Geschlechtsunterschied gleichsetzt, erstreckt sich sein Gebrauch von Gender zur Erklärung von Musik auch auf andere Gebiete. Beispielsweise vergleicht Riepel den Effekt einer Komposition in Moll, die mit einem Dur-Akkord endet, mit einem Mann, der, nachdem er für eine lange Zeit den Geschichten seiner Frau zugehört hat, ihr dann einfach sagt: »Halt den Mund Frau«. Er bezeichnet eine bestimmte melodische Fortführung als »verkehrten Zwitter«, beurteilt Melodien in Bezug auf Gender und erklärt, »nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«, und er vergleicht nicht zuletzt die Hierarchie innerhalb einer Tonart mit der Rangordnung zwischen Männern und Frauen auf einem Bauernhof. Ausgehend von den Studien von Lakoff und Johnson betrachte ich Metaphern nicht einfach als unterhaltsame Art und Weise, um über Musik zu sprechen, sondern ich verstehe sie als Zeugnis dafür, wie soziale Strukturen in musikalische Strukturen eingebettet sind. Während stetige Strömungen der Zeit und ein größeres Verlangen für sprachliche Abstraktion, diese Verbindung zwischen musikalischen und sozialen Strukturen weggewaschen haben, bringen Riepels Schriften sie nachdrücklich zum Vorschein. In diesem Vortrag untersuche ich deshalb einen Moment in der Entstehung von Gender-Metaphern als Beitrag zur historischen Bewertung von musikalischen Konzeptionen.

The music theoretical writings of Joseph Riepel (1709-1782) are known not only for their contribution to eighteenth century compositional theory but also for their dialogue structure and Riepel's idiosyncratic language usage. Indeed, Riepel's treatises, which resemble actual lessons in composition and unfold as lively dialogues between a teacher and a student, render not stifled attempts in regulating musical composition but confront and engage us with mid-eighteenth century musical thought. Gender metaphors play a large role in Riepel's account of musical structure. While not unexpectedly he equates the major-minor key difference with the masculine-feminine opposition, his use of gender as a means of explaining music extends to other areas as well. For example, within his discussion of form he compares the effect of a composition in

minor that ends with a major chord to a husband who, after listening for a long time to his wife's stories, simply says to her "Shut up woman," and he identifies a particular continuation of a phrase as a "reversed hermaphrodite." He judges melodies in terms of gender, stating, for example, that "... only a womanly man would love such a softhearted melody." And, finally, he compare the relationships within a given key to the hierarchical relationship between the men and women working on a farm. Drawing on Lakoff and Johnson's work I argue that these metaphors constitute not simply "entertaining" ways of talking about music, but that they tell us something about how underlying social structures reside in musical structure. While the steady currents of time and the desire for greater linguistic abstraction have washed away the association between musical and social structures, Riepel's writings forcefully articulate these associations. This paper examines a moment in the formation of gender metaphors contributing to a historical appraisal of musical conceptions.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anfangsgründe; dialogue; Gender metaphors; Gender-Metaphern; Generalbass; Johnson; Lakoff; Riepel; social structures; soziale Strukturen; thorough bass; Zwiegespräch

Joseph Riepels musiktheoretische Schriften¹ sind nicht nur für ihren Beitrag zur Satzlehre des 18. Jahrhunderts, sondern auch für ihre Dialogstruktur und Riepels eigenwilligem Sprachgebrauch bekannt. Riepels Traktate, die einem wirklichen Kompositionsunterricht ähneln und sich als lebhaftes Zwiegespräch zwischen einem Lehrer, dem Præceptor, und dessen Schüler, dem Discantista, entfalten, bestehen nicht aus einer Sammlung trockener und praxisferner Kompositionsregeln, sondern sie konfrontieren uns mit dem musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts. Riepel, der 1709 in einem österreichischen Dorfe nahe der Grenze zu Böhmen geboren wurde, starb 1792 in Regensburg, wo er seit ungefähr 1750 die Position eines Kapellmeisters² am Hofe des Fürsten von Thurn und Taxis innehatte. Obwohl Riepel die Universität Graz besuchte (er studierte dort Mathematik und Philosophie von 1735–36)³ lehnt er im Allgemeinen abstrakte Ansätze zur Erklärung von Musik, ganz besonders solche, die sich auf pythagoreische Konzep-

1 Riepels theoretisches Werk besteht aus zwei Traktaten, den (zehnbändigen) *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst* und dem (dreibändigen) *Harmonischen Sylbenmass* (vgl. Riepel 1996).

2 Weder die Einzelheiten von Riepels Anstellung in Regensburg noch der genaue Zeitpunkt seines Amtseintritts sind Eindeutig durch Dokumente belegt. Für eine Diskussion dieser Aspekte von Riepels Biographie vgl. Emmerig 1984, 33 f.

3 Ebd., 23.

te oder die philosophische Logik berufen, ab.⁴ Im Vorwort zum dritten Kapitel der *Anfangsgründe* beschreibt sich Riepel selbst als

[...] ein ehrlich und ehelich erzeugter Ländler, (aber NB. keiner von der neuerlichen Empörungsbrot,) oder Oberösterreichischer Bierwirths Sohn, im Dorfe Hörschlag, zum grünen Baum genannt, in meiner Jugend dem Feldbau, wie es im dasigen Gäu üblich ist, so gestreng habe obliegen müssen, daß ich mir getraute, in dieser Wissenschaft viele hochtrabende Gelehrte, Pharisäer, große und kleine Müßiggänger, u.s.w. weidlich zu unterweisen. Wir wären auch alle viel gesünder dabey.⁵

Tatsächlich bevorzugt Riepel auch in seinen Schriften einen praktischen Ansatz zur Musik, eine Vorliebe, die in der unterrichtsgleichen Struktur der *Anfangsgründe* und in Riepels Gebrauch von süddeutscher Umgangssprache und ausdrucksstarken Metaphern zum Tragen kommt. Auch Gender-Metaphern spielen eine bedeutende Rolle in Riepels Beschreibung von musikalischen Aspekten. Während er, nicht unerwarteter Weise, den Dur-Moll Tonartenkontrast mit dem männlichen und weiblichen Geschlechterunterschied gleichsetzt, erstreckt sich sein Gebrauch von Gender zur Erklärung für Musik auch auf andere Gebiete. In Anlehnung an die Studien von George Lakoff und Mark Johnson⁶ betrachte ich Metaphern nicht einfach als eine unterhaltsame Art und Weise, um über Musik zu sprechen, sondern als ein Spiegelbild sozialer und konzeptioneller Beziehungen, also als Zeugnis dafür, wie soziale Strukturen in musikalischen Strukturen eingebettet sein können. Obwohl der Strom der Zeit und ein größeres Verlangen für sprachliche Abstraktion die Verbindung zwischen musikalischen und sozialen Konstrukten weggewaschen haben, erlauben uns Riepels Schriften diese Verbindung in Worte zu fassen. Im Folgenden untersuche ich einen Moment in der Entstehung von Gender-Metaphern als Beitrag zum historischen Bewusstsein musikalischer Konzeptionen.

Im ersten Kapitel der *Anfangsgründe* bittet der Præceptor seinen Schüler um ein Beispiel-Menuett, das er im Laufe des Unterrichts eingehend analysiert und kritisiert und anhand dessen er den rhythmischen und metrischen Aufbau einer Melo-

4 In den *Anfangsgründen* vergleicht Riepels Præceptor seine Philosophiestudien mit »Mückenfangen im dichten Nebel«. Seinen Schüler warnt er, »das a) Einbildungsding, das Unding, das allmögende Ding der Alchemisten, und vielhundert dergleichen Dinge mehr, haben mich so tumm und verwirrt gemacht, daß ich zur Musick beynahe auf ewig hätte untüchtig können werden.« (Riepel 1755, 52)

5 Riepel 1757, Vorwort (ohne Seitenangabe).

6 Vgl. Lakoff/Johnson 2000.

die erörtert. In diesem Zusammenhang verwendet der Lehrer Metaphern von Alter und Gender in Bezug auf den Tonumfang. Er findet das Beispiel seines Schülers zu hoch, was er mit ›zu jung‹ gleichsetzt. Die Melodie eines Menuetts, so erfahren wir, muss einen gewissen »ernsthaften und mannbaren« Charakter haben.⁷

Im zweiten Kapitel, das sich mit dem harmonischen Aufbau von Menuetten, Konzerten und Symphonien beschäftigt, bezeichnet der Lehrer einen Akkord mit einer großen Terz (einen Durakkord) als männlich und ein Akkord mit einer kleinen Terz (ein Mollakkord) als weiblich.⁸ Der Discantista, der Schüler, führt die geschlechtsspezifische Identifizierung seines Lehrers weiter und mutmaßt über die Gründe für diese Gleichsetzung. Er glaubt, dass die »Terz major deutlicher oder verständlicher ist als (die) Terz minor«⁹, und stützt sich in seiner Begründung auf seinen Dienstherrn: »Denn die Männer (pflegt mein Herr oft ganz still und seufzend zu sagen) sind viel aufrichtiger und verständiger erschaffen worden als die Weiber.«¹⁰ Der Præceptor weist eine solche Begründung jedoch zurück: »Ey behüte! deswegen ganz und gar nicht; sondern weil die mit Terz minor in den Ohren viel sanfter und schmeichelhafter sind als jene.« Zusätzlich beruft er sich, in einer für Riepel recht untypischen Geste, auf eine historische Quelle und gibt an: »Zudem so habe ich nur einst diese Benennung bey einem zweyhundert-jährigen Lateiner gesehen.«¹¹

Im dritten Kapitel, begegnen wir einer weitere Gegenüberstellung von Dur und Moll: Nachdem der Discantista ein Beispiel in Moll mit einem Dur Akkord schließt, fragt ihn sein Lehrer, »warum schliessest du eine weibliche Tonart mit Terz major?«¹² Der Schüler, der sich in seiner Begründung auf seinen früheren Lehrer, den *Schulmeister in Monsberg* stützt, erwidert: »Mein Herr schließt ohne Ausnahme allzeit mit Terz major; wenn auch das ganze Præludium oder musikalische Stück eine halbe Stund gedaurt hat.« Wiederum lehnt der Præceptor die Sichtweise des Discantisten ab und er vergleicht dessen Standpunkt mit einer Situation im Haushalt des Herrn seines Schülers: »Das kömmt just so heraus, als

7 Riepel 1752, 7.

8 Riepel 1755, 33.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Riepel 1757, 71.

wenn seine Frau eine halbe Stund Historien erzählete, und er endlich auf einmal zu ihr sagete: Schweig still Weib!«¹³

Ähnlich wie Riepel, haben auch andere Theoretiker im 18. und 19. Jahrhundert Dur und Moll mit männlich und weiblich gleichgesetzt, und obwohl wir sie in wissenschaftlichen Abhandlungen vermeiden, sind diese Gender Metaphern auch heute noch Teil des allgemeinen Musikverständnisses. Während diese Verbindung immer noch Teil unseres Diskurses über Musik ist, eröffnet uns der Lehrer-Schüler Dialog in Riepels *Anfangsgründen* Einblick in Aspekte der sozialen Strukturen, die diesen Metaphern zugrunde liegen. In ihrem Buch *Leben in Metaphern – Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* vertreten George Lakoff und Mark Johnson die Ansicht, dass

die Metapher unser Alltagsleben durchdringt, und zwar nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln. Unser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, ist im Kern und grundsätzlich metaphorisch.¹⁴

Da wir uns unseres Konzeptsystems jedoch nicht bewusst sind, können wir ›merkwürdig‹ anmutende Vorstellungen und Aussagen aus historischen Quellen, in unserem Fall Riepels *Anfangsgründen*, als Katalysator dazu benutzen, um den konkreten Bezug zu erkennen, denn die historische Distanz gibt uns die Gelegenheit (oder fordert uns dazu heraus), darüber nachzudenken. Das Lehrer-Schüler Gespräch spiegelt den Unterschied zwischen dem alten und neuen Denken über Weiblichkeit und die Rolle der Frau und im 18. Jahrhundert wieder. Wie Donald G. Charlton in seinem Buch *New Images of the Natural in France* beschreibt, basierte bis ins 18. Jahrhundert die vorherrschende Sicht der Frau auf dem Buch Genesis: Gott erschafft Eva aus Adams Rippe, und Eva verführt Adam zum Essen der verbotenen Frucht. Dies macht Eva verantwortlich für die Vertreibung aus dem Paradies.¹⁵ Riepels Schüler, der vom Land kommt, scheint diese Position einzunehmen, wenn er Männer als »aufrichtiger und verständiger« als Frauen beschreibt. Der städtische Lehrer, auf der anderen Seite, betont die ›Sanftheit‹ der Frauen und schließt sich damit einer (im 18. Jahrhundert) ›neuen‹ Sichtweise an, die die Frau in erster Linie als nährenden Mutter betrachtet. Jean-Jacques Rousseau, einer der Hauptbefürworter dieser Sichtweise, beginnt *Emil oder Über die Erziehung* von 1762

13 Ebd.

14 Lakoff /Johnson 2000, 11.

15 Vgl. Charlton 1984, 158.

mit einem Aufruf zum Stillen und gegen das Wickeln.¹⁶ Anstatt ein neugeborenes Baby einer Amme zu übergeben, die es dann wickelt damit es sich nicht bewegen kann, ruft Rousseau Frauen dazu auf, selbst für ihre Kinder zu sorgen und sie zu stillen. Rousseaus Position hatte einen ganz praktischen Grund, denn in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden ganz besonders in den Städten weniger als ein Drittel aller Kinder von ihren Müttern großgezogen. Die meisten Kinder verbrachten ihre ersten Lebensjahre in der Fürsorge einer professionellen Amme ohne direkten Kontakt mit der Geburtsmutter. Abgesehen von Verletzungen und Tod durch Unachtsamkeit und Unfällen mussten ärmere Ammen oft mehr Kinder annehmen, als sie Stillen konnten, was dazu führte, dass viele Kinder verhungerten.¹⁷

Obwohl Riepels Lehrer und Schüler unterschiedliche Gründe für ihre Gleichsetzung von Dur und Moll mit männlich und weiblich angeben, sind sich beide einig, dass die Terz minor (Moll), dass ist die weibliche Tonart, der Terz major (Dur), der männlichen untergeordnet ist. Dies ist auch die Position Rousseaus, der, obwohl er die Bedeutung der Frau als Mutter und Erzieherin hervorhebt, nicht an einer emanzipierten und selbständigen Frau interessiert ist, sondern behauptet, dass »die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen«. ¹⁸ Rousseau beschreibt die Pflichten einer Frau in erster Linie als »Gehorsam und Treue, die sie ihrem Ehemann, Zärtlichkeit und Fürsorge, die sie ihren Kindern schuldet«. ¹⁹ Riepels Præceptor unterstreicht die untergeordnete Rolle der Frau, wenn er die Hierarchie auf einem Bauernhof mit den Tonbeziehungen innerhalb einer Tonart vergleicht.²⁰ Im Zuge seiner Beschreibung der Tonika-Dominant-Beziehung vergleicht der Lehrer diese mit der Interaktion zwischen einem Meyer und seinem Oberknecht, die draußen auf dem Feld arbeiten oder eine Unterhaltung haben. Dieser Vergleich führt den Discantisten dazu, die hierarchische Struktur bei ihm zu Hause zu beschreiben:

Unser Meyer draußen, der auf dem Landgut von dem gnädigen Herrn Baron über die Hauswirtschaft bestellt ist, hat aber mehrere Leute, nämlich 1) einen Oberknecht, 2) eine Obermagd, 3) eine Untermagd, 4) einen Tagelöhner, 5) eine Unterläuferin, und überdieß

16 Rosseau 1971. Catherine Cole hat darauf hingewiesen, dass dieses neue Frauenbild, das Rousseau propagiert, auch musikalischen Niederschlag in Christoph Willibald Glucks Opern *Iphigénie en Aulide* (1774) und *Alceste* (1776) findet (vgl. 2003, 299 ff.).

17 Vgl. Senior 1983.

18 Rosseau 1971, 386.

19 Ebd., 415.

20 Vgl. auch Wheelock 1992.

noch muß ihm manchmal die schwarze Gredel seine Nachbarin ein klein Stück Landes weg-
arbeiten helfen. Allein der Herr Meyer ist allezeit der erste und letzte zur Arbeit, und unter
allen der fleissigste.²¹

Der Lehrer nimmt diese Ausführung sofort zum Anlass die Tonbeziehungen in-
nerhalb einer Tonart zu demonstrieren und er weist jedem Arbeiter auf der Farm
eine Tonstufe zu:

C ist also der Meyer, oder Grundton. G ist der Oberknecht; A mit Terz minor die Obermagd;
E mit Terz minor die Untermagd; F der Tagelöhner; D mit Terz minor die Unterläufferin; C
mit Terz minor ist sonst die Obermagd des Eb weil sie aber hier manchmal eben auch mit-
helfen kann, so wollen wir sie für die schwarze Gredel gelten lassen.²²

Alle Durakkorde sind männlich und alle untergeordneten Mollakkorde sind weib-
lich. Die Hierarchie innerhalb einer Tonart spiegelt die soziale Hierarchie auf
dem Bauernhof wieder. Beispiel 1 zeigt die ›Miniatur‹ des Lehrers, ein musikali-
sches Rollenspiel der beschriebenen hierarchischen Beziehungen.

Beispiel 1: Joseph Riepel (1755, 66 f.), ›Miniatur‹

Der ›Meyer‹ öffnet und schließt das Beispiel, er kontrolliert deutlich fast die Häl-
fte der zwanzig Takte langen Melodie. Während der ›Meyer‹ den Grundabsatz im

21 Riepel 1755, 66.

22 Ebd.

zweiten Takt²³ macht, ist der ›Oberknecht‹ für die Kadenz in Takt 4 verantwortlich. Die Rückkehr des Meyers‹ ist von vier kurzen zweitaktigen Einsätzen der ›Obermagd‹, der ›Untermagd‹, des ›Tagelöhners‹, und der ›Unterläuferin‹ gefolgt. Nach einer erneuten Rückkehr des ›Meyers‹ in Takt 15 schließt das Stück mit einer wiederholten Kadenz im Grundton, jedoch nicht vor einer kurzen Exkursion zur ›Schwarzen Gredel‹ (Takt 16), die hier für einen Moment aushilft um für Kontrast zu sorgen.

Der Præceptor und der Discantista benutzen jedoch auch die Konzeption des untergeordneten Weiblichen in ihrer Betrachtung des harmonischen Aufbaus eines Satzes. Inmitten seiner Erklärung der Tonstufen, die in einem Konzert berührt werden können, führt der Præceptor ein Beispiel an und erklärt, »Das ist ein verkehrter Zwitter«²⁴, und in einer Fußnote identifiziert er den ›Zwitter‹ als ›Hermaphrod‹.

Beispiel 2: Joseph Riepel (1755, 103), ›verkehrter Zwitter‹

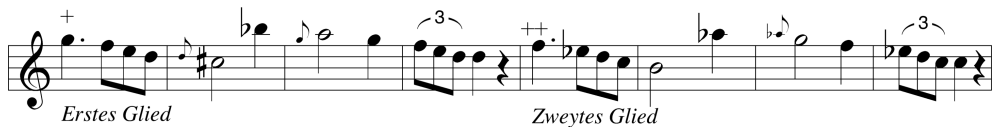
Der Præceptor erklärt seinem Schüler, dies sei ein »verkehrter Zwitter«, da das *as* im zweit- und drittletzten Takt einen Schluss in c-Moll ankündige, die Melodie schließe jedoch in C-Dur. Der Præceptor betrachtet eine solche Melodieführung als fehlerhaft.²⁵ Ein Anfänger, der das nicht weiß, so begründet der Lehrer, könnte leicht die verminderte Septime *cis-b* (Bsp. 2: erste Zeile, letzter Takt; das *cis* ist mit einem Kreuz markiert), die zu d-Moll gehöre, mit einer verminderten Septime *h-as* beantworten wollen (Bsp. 2: zweite Zeile, drittletzter Takt; markiert mit doppeltem Kreuz); diese Melodiewendung bedeute jedoch eine Führung nach c-Moll, die dem

23 Das Beispiel steht im ›zusammengesetzten‹ Takt: Jeder notierte Takt besteht in Wirklichkeit aus zwei Takten.

24 Riepel 1755, 103.

25 Das *Fonte* ist eines von drei Fortführungsmustern die den zweiten Teil eines Minuets eröffnen. Riepel beschreibt *Fonte* mit »eine Quell zum runtersteigen« als absteigende melodische und harmonische Sequenz, die von der zweiten zur ersten Stufe herabsteigt (vgl. Riepel 1757, 43 ff.). Für eine ausführliche Beschreibung des *Fonte* vgl. auch Eckert 2004.

Fonte widersprüche. Der Præceptor verwirft das *as* als »verkehrten Zwitter«, da es nicht seine Implikation erfülle und im Zusammenhang mit einem Fonte unangebracht sei. »Wenn der Zwitter«, so erläutert er, »aber länger ausgedöhnt, und besser angebracht wird, so kann er die Ohren wohl noch auf eine zierliche Art betriegen.«²⁶ Beispiel 3 zeigt, wie dies erreicht werden soll.



Beispiel 3: Joseph Riepel (1755, 103), ›verkehrter Zwitter‹, Detail

Der ›Zwitter‹, der in Takt vier beginnt, ist als ›Zweytes Glied‹ markiert und schließt in c-Moll. »Er gefällt hundert Kennern«, erklärt der Præceptor, »mir aber hat er noch selten gefallen.«²⁷ Und er distanziert sich noch weiter von diesem ›neuen‹ Geschmack und erklärt: »Hieraus schliesse ich abermal, daß ich einen Naturfehler habe, und nicht recht harmonisch geboren bin.«²⁸ Obwohl der Præceptor die Möglichkeit einräumt einen ›Zwitter‹ zu benutzen, fühlt er sich selbst offensichtlich nicht wohl mit dem Vorhandensein des weiblichen in der männlichen Fortführung des Fonte. Die Reaktion des Schülers ist sogar noch aufschlussreicher. Er erzählt dem Præceptor:

Das Wort Zwitter habe ich neulich in unserm Wörter-Buch angetroffen, und meinen Herrn darum gefragt. Er spricht, es gebe unter Bäumen und Kräutern mehr dergleichen Gattungen; die Lilien hingegen seyen noch von einer anderweitigen Beschaffenheit, ec. Unter uns, sagt er endlich lächelnd, ist Zwitter ein Mensch, der auf beiden Achseln trägt.²⁹

Der Discantista, die sexuelle Konnotation des Zwitters hervorhebend, verwirft jedoch sofort diese Melodiewendung: »Allein ich kann einen solchen unharmonischen Schalk nicht leiden; folglich will ich auch (ohne *b*) bey meinem natürlichen und deutlichen Fonte bleiben«³⁰, und er stellt in Beispiel 4 ein ›wirkliches Fonte‹ vor.

26 Riepel 1755, 103.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., 103 f.

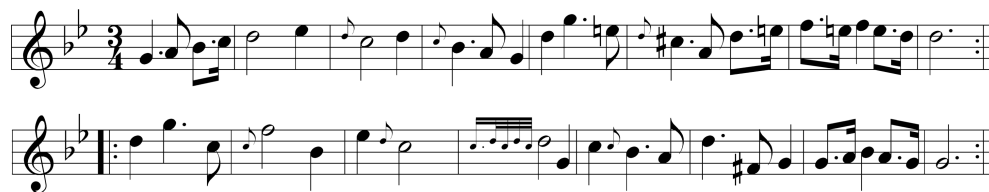
30 Riepel 1755, 104.



Beispiel 4: Joseph Riepel (1755, 104), ›wirkliches Fonte‹

Angefangen mit dem ›verkehrten Zwitter‹, den der Lehrer als falschverstandene Fortführung und damit als Fehler identifiziert, steht ›Zwitter‹ für eine Melodie-wendung, die, obwohl sie erwartungsgemäß in Dur gesetzt ist, in Moll erscheint und dadurch die männliche Phrase verweiblicht. Die Bemerkung »auf beiden Achseln tragen« des Discantisten hat eine offensichtlich bisexuelle Konnotation. Der Schüler scheint damit anzudeuten, dass der Zwitter sowohl eine Fortführung in die ›weibliche‹ Moll-Tonart darstellt, die jedoch gleichzeitig ihre ›männliche‹ Identität als Fonte erhalten will. Dies verwirft er, den für ihn lässt eine Melodie nur eine Interpretation zu. Er korrigiert das Beispiel um die ›unnatürliche‹ Wendung zu beseitigen.

Beispiel 5 gibt ein Adagio in g-Moll wieder, welches der Præceptor »erst vor 14 Tagen« gehört haben will. Begeistert beschreibt er, wie der Violinist die Verzierungen effektiv mit starkem Nachdruck gespielt habe, um dann gleich wieder die anderen Noten ganz delikate vorzutragen.³¹



Beispiel 5: Joseph Riepel (1755, 124), Adagio (Fassung Præceptor)

Da wir angesichts der wohlwollenden Beschreibung des Præceptors annehmen können, dass ihm die Komposition und der musikalische Vortrag gefallen haben, ist es interessant, dass er keine Gender-Metaphern bei seiner Beschreibung benutzt. Ganz im Gegensatz jedoch der Discantista, der erwidert:

31 Vgl. Riepel 1755, 124.

Das mag meinethalben wohl ein pathetischer Geschmack seyn; allein hier zu Land wollte ich denjenigen für einen rechten Weiberer halten, der einen so weichherzigen Gesang liebte. Denn der Hauptton selbst ist weiblich, und die darauffolgende Cadenz in der Quint ist auch weiblich.³²

Er lehnt die ›weibliche‹ Melodieführung des Adagios ab und geht sofort daran, eine akzeptablere Version (Bsp. 6) herzustellen.



Beispiel 6: Joseph Riepel (1755, 124), Adagio (›Korrektur‹ Discantista)

Anstatt den ersten Teil in d-Moll wie in Beispiel 5 schließen zu lassen, kadenziiert Beispiel 6 vor dem Wiederholungszeichen in B-Dur. Wie es der Fall war beim ›Zwitzer‹, die ›verweiblichte‹ Phrase, die der Discantista zurückweist, ist es eine Wendung in Moll, die eine erwartete Wendung in Dur ersetzt. Während seine aufgeklärte Haltung es dem Lehrer ermöglicht, eine solche Wendung zu akzeptieren, missbilligt der Schüler alles, was er für unangemessen hält. Dieser assoziiert eine ›unnatürliche‹ harmonische Fortführung mit einem ›unnatürlichen‹ Mann und kann so wenigstens die ›verweiblichte‹ Phrase loswerden und seine bedrohte Männlichkeit wieder zurückgewinnen.

*

**

In diesem Beitrag habe ich einen Augenblick in der Geschichte der Musiktheorie untersucht, in dem die Musik im Allgemeinen und Moll und Dur im Besonderen konkrete Bezüge zu sozialen und Gender-Hierarchien hat. Während die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Lehrer und Schüler in Bezug auf den Grund für die Assoziation von Moll mit weiblich eine Bedeutungsschicht aufdeckt, die verloren gegangen ist, hebt die Lehrer-Schüler-Diskussion hervor, wie die unterliegenden sozialen und geschlechtlichen Bezüge weiterbestehen. Die ›Merkwürdigkeit‹ (im besten Sinne) der *Anfangsgründe* hilft uns, besser wahrzunehmen, welche Spuren

dieser Metaphern immer noch in unserem konzeptionellen Musikverständnis fort-dauern, obwohl wir uns nicht mehr wohl damit fühlen, musikalische Zusammenhänge in solcher Weise zu beschreiben. In beiden Fällen, dem ›Zwitter‹ und dem ›Weiberer‹ ist es Moll, die weibliche Tonart, die in die Domäne des Männlichen eindringt. Obwohl der Præceptor Aspekte des Weiblichen in der männlichen Welt toleriert, erklärt er sie zu Ausnahmen und zieht sich auf patriarchalische Gender-Konstruktionen zurück. Solche Konstruktionen sind jedoch nicht statisch, sondern fließend und können neu konzipiert werden. Ein Beispiel aus der Vergangenheit kann also unserem Verständnis der Gegenwart nützen. In der Tat, Riepels *Anfangsgründe* bieten uns nicht nur Zugang zu einem Augenblick in der Entstehung dieser Konzeption, die gesprächsweise Vermittlung bewahrt die Mehrdeutigkeit und Widersprüche, die ein Teil dieser Konzeption sind.

Literatur

- Charlton, Donald G. (1984), *New Images of the Natural in France: A Study in European Cultural History 1750–1800*, Cambridge: Cambridge University.
- Cole, Catherine J. (2003), *Nature at the Opera: Sound and Social Change in France, 1750–90*, Ph.D., University of Chicago.
- Eckert, Stefan (2004), »Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause.« – Riepels ›Monte‹, ›Fonte‹, und ›Ponte‹ und die Poetik einer Konvention des Galants«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten; Augsburg: Wißner, 145–152.
- Emmerig, Thomas (1984), *Joseph Ripel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis*, Kallmünz: Lassleben.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (2000), *Leben in Metaphern – Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, 2., korrigierte Aufl., Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Riepel, Joseph (1752), *De Rhytmopoeia, oder von der Tactordnung (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, Cap. 1), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 17–99.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal, Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 2]), Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 103–237.

- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein, Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, [Cap.3]) Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd.1, 241–330.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Rousseau, Jean-Jacques (1971), *Emil oder Über die Erziehung*, vollständige Ausgabe, in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, Paderborn: Schöninghs.
- Senior, Nancy (1983), »Aspects of Infant Feeding in Eighteenth-Century France«, *Eighteenth-Century Studies* 16/4, 367–388.
- Wheelock, Gretchen (1992) »Schwarze Gredel« in Mozart's Operas: Tonal Hierarchy and the Engendered Minor Mode«, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, hg. von Rudolph Angermüller, Kassel: Bärenreiter, 274–284.

© 2022 Stefan Eckert

Eastern Illinois University

Eckert, Stefan (2022), »... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«. Gender-Metaphern in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst*« [Gender metaphors in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst*], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 169–181. <https://doi.org/10.31751/p.223>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Ariane Jeßulat

Musikalischer Salonstil

Vernetzung von Poesie, Salonkultur und Kompositionsstil als Aspekt weiblicher Kultur

Der Beitrag untersucht an Hand von Fanny Hensels Lied *Ich kann wohl manchmal singen* die Konstruktionsprinzipien eines intertextuelles musikalischen Idioms. Dabei spielen nicht nur Vorbildkompositionen, hier Ludwig van Beethovens Klaviersonate Op. 14/2 eine wesentliche Rolle, sondern auch der kulturelle Hintergrund der Textvorlage sowie die Rezeptionsgeschichte der musikalischen Vorlage. Da sowohl Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* als auch die einschlägige Rezeption von Beethovens Klaviersonate op. 14/2 durch Adolf Bernhard Marx eine starke gendertheoretische Konnotation haben, spielt dieser Metaphernhof in die Analyse des Liedes hinein mit der Hypothese, dass Fanny Hensel vor dem Hintergrund und mit den Mitteln einer gerade in der Salonkultur gepflegten interdisziplinären Konversation einen künstlerischen Beitrag zum Gender-Diskurs der Biedermeierzeit geleistet hat.

The article examines the construction principles of an intertextual musical idiom on the basis of Fanny Hensel's song *Ich kann wohl manchmal singen*. Not only do model compositions play an important role, in this case Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 14/2, but also the cultural background of the text as well as the reception history of the musical model. Since both Joseph von Eichendorff's novel *Ahnung und Gegenwart* and the relevant reception of Beethoven's Piano Sonata op. 14/2 by Adolf Bernhard Marx have a strong gender-theoretical connotation, this metaphorical court of metaphors plays into the analysis of the song with the hypothesis that Fanny Hensel made an artistic contribution to the gender discourse of the Biedermeier period against the background and with the means of an interdisciplinary conversation cultivated especially in salon culture.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: A.B. Marx; Beethoven; Biedermeier; Eichendorff; Fanny Hensel; gender discourse; Gender-Diskurs; Ich kann wohl manchmal singen; Intertextualität; intertextuality; Metapher; metaphor; salon culture; Salonkultur

Dieser Text wurde im Jahre 2002 konzipiert. Gerade die epistemologische Rahmenbildung von Fragen, die Gender und Musiktheorie betreffen, hat sich seit dieser Zeit qualitativ maßgeblich weiterentwickelt, so dass der Wiederaufgriff eines derart überholten Textes schon eine Provokation an sich darstellt. So lässt es sich nur schwer verantworten, angesichts der aktuellen Fragestellungen und Kriterien feministischer und post-feministischer Musiktheorie¹ eine Analyse zu

1 So z. B. in Jeßulat/Linke/Utz 2020.

veröffentlichen, die Musik von Fanny Hensel durchaus im Lichte gendertheoretischer Probleme mit den Maßstäben und Werkzeugen einer Musiktheorie misst, die weder die selbstverständliche Setzung von Binaritäten hinterfragt noch die Werturteile der herangezogen, vornehmlich männlichen Zeitzeugen (Adolf Bernhard Marx, Wilhelm von Humboldt und viele mehr) in angemessener Weise kritisch kontextualisiert.

Nach einigen, unbedingt notwendigen, Eingriffen, die den in 18 Jahren fortgeschrittenen Stand der Forschung berücksichtigen – z.B. ist mit der Dissertation von Cornelia Bartsch (2007) eine grundlegende Studie zu dem im Beitrag behandelten Themenfeld erschienen – liegt dieser Text nun trotzdem als anachronistisches Kuriosum vor, vielleicht um die großen, wenn auch noch längst nicht genügenden Fortschritte und Ausdifferenzierungen musiktheoretischer Critical Studies in einer Momentaufnahme sichtbar werden zu lassen.

1. Einführung

1.1 Der Salon als Ausbildungsstätte

Spricht man von Anzeichen eines musikalischen ›Salonstils‹ in Kompositionen Fanny Hensels, so besteht Klärungsbedarf hinsichtlich des Begriffs: Welche Art von ›Salon‹ ist hier gemeint und wie können ›Salon‹ und ›Stil‹ einander bestimmen?

Eine Standortbestimmung der für Fanny Hensel relevanten bürgerlichen Salonkultur lässt sich nur unter Schwierigkeiten vornehmen. Während meist retrospektive Darstellungen einer gesellschaftlichen Hochblüte vor allem in den Salons von Rahel Varnhagen und Sara Levy und später dann in den musikalischen Salons von Amalie Beer und Lea Mendelssohn Bilder und Szenen einer geglückten interdisziplinären Kommunikation zwischen Wissenschaft, Poesie, Kunst und später auch Musik entwerfen, widersprechen Dokumente und Zeitzeugnisse offensichtlich diesem Bild aus der Rückschau.² Antisemitische Tendenzen sowie eine ungebrochene Diskriminierung von Frauen in wissenschaftlichen und künstlerischen Berufen³, deren Echos und strukturelle wie inhaltliche Voreinstellungen die wissenschaftliche Literatur zur Familie Mendelssohn bis weit in das 20. Jahrhundert hinein betreffen, und sei es durch nachträgliche Idealisierungen als Symptome einer Gegenreak-

2 Vgl. Hahn 1999.

3 Vgl. ebd.

tion auf die Verbrechen des Nationalsozialismus⁴, werfen grundsätzliche Fragen nach der Rekonstruierbarkeit der Salonkultur auf.

Für eine historische Auswertung derjenigen Faktoren, die Fanny Hensels gesellschaftliches Leben in seinem Alltag bestimmt haben könnten, müssten als analytische Filter diejenigen Umstände zum Tragen kommen, die heute als Ergebnisse von ›Intersektionalität‹ bezeichnet werden, also als das Zusammentreffen mehrerer, sich in ihrer Wirkung verstärkender Faktoren kategorischer Diskriminierung.⁵ Wie sehr Fanny Hensel durch diese Umstände in ihrer musikalischen Professionalisierung beeinträchtigt war, lässt sich dabei besser nachverfolgen als der Grad der Beeinflussung, den sie möglicherweise im kreativen Schaffensprozess selbst erfahren hat. Ebenso muss es Spekulation bleiben, ob das schon im frühen Alter einsetzende Engagement Fanny Mendelssohns, ihre kreative Arbeit zu teilen und in gesellschaftlichen Formen zu kultivieren und zu organisieren⁶, auf eine bewusst oder unbewusst gewählte Strategie mit dem Ziel zurückzuführen ist, für ihre Arbeit optimale Bedingungen zu schaffen – unabhängig von der Frage, ob sie eine Wahl hatte, oder lediglich ihre Rolle als Vertreterin kultureller Elite in der unter dem wohl denkbar höchsten Erfolgsdruck stehenden akkulturierten Bürgerfamilie erfüllte; oder ob sich in einem interagierenden Mosaik von gesellschaftlichem Druck, dem scheinbar spielerischem Umgang damit in verschiedenen Formen von ›Geselligkeit‹ und schließlich der existenziellen Auseinandersetzung mit Musik so etwas wie ein ›Third Space‹ im Sinne Homi Bhabha⁷ bildete, aus dem heraus ihr künstlerisches Handeln möglich war. Belegbar ist allerdings, dass es eines geschützten Zwischenraumes bedurfte, da der Generation der Kinder Abraham Mendelssohns weder die jüdische noch die christliche Tradition eine Heimat bot, und auch die bürgerlichen Rechte in Berlin nicht dauerhaft waren, sondern auf nur begrenzt übertragbare Sonderprivilegien durch außergewöhnliche Leistungen Moses Mendelssohns und Daniel Itzigs zurückgingen.⁸ Eine »Neuerfindung« der Familie durch die Neuerfindung einer bürgerlichen

4 Vgl. die zahlreichen Nachweise in Sposato 2006, z.B. zu den Manipulationen Eric Werners an Mendelssohns Briefen, die dort eine pro-jüdische Haltung Mendelssohns qua Konjektur einfügen, wo Mendelssohn selbst sich entweder zurückhielt oder möglicherweise tatsächlich nicht an eine schriftliche Solidaritätsbekundung dachte (28–32).

5 Vgl. dazu grundsätzlich Hess/Langreiter/Timm 2014, 9–14.

6 Vgl. Bartsch 2007, 128–141.

7 Vgl. Bhabha 2000.

8 Sposato 2006, 19.

Kulturlandschaft neben den öffentlichen Kulturstätten diene sicher auch der Errichtung eines solchen Schutzraums.⁹

Ein weiteres Problem für eine Standortbestimmung bürgerlicher Kultur in Berlin zu Beginn des 19. Jahrhunderts besteht in dem Fehlen eines originär preußischen Kulturraums. War schon die preußische Kultur des 18. Jahrhunderts französisch geprägt, so setzte sie sich nach 1815 umso mehr aus entlehnten oder gänzlich fiktiven Projektionen und rekonstruierten Mythen zusammen, wie es sich besonders in Friedrich Schinkels Architektur in der Stadtmitte manifestiert.¹⁰ Die Rolle der musikalischen Salons bei der Unterhaltung einer solchen Parallelwelt¹¹ war dabei eminent, dienten sie doch als Bühne zur Inszenierung der in der romantischen Ästhetik ursprünglichsten aller Künste¹², die scheinbar auch die Lücke füllen und über gesellschaftliche Schranken hinweg zu den Quellen einer wieder zu entdeckenden Volkskultur zurückführen konnte.¹³

Das Verständnis des Salons als geistiger Schutzraum ist auch noch für die musikalischen Salons der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bestimmend. In den Sonntagsmusiken der Mendelssohns wird diesem Bildungsauftrag in zwei Richtungen verschärft nachgegangen: Zunächst gegründet, um Felix Mendelssohn auf seine Laufbahn als Musiker vorzubereiten, erheben die Sonntagsmusiken bis an die Grenze der Verkrampfung den Anspruch auf Professionalität, ein Dilettieren ist unvorstellbar.¹⁴ Zweitens ist die Auswahl der Werke programmatisch auf eine ständige Auseinandersetzung mit den ›Klassikern‹ – ein insbesondere auf Bach¹⁵ und Beethoven¹⁶ zugespitzter Kanon – ausgerichtet. Was

9 Vgl. ebd., 24, der mit der Bezeichnung ›Reinventing Mendelssohn‹ arbeitet.

10 »Berlin ist nicht aus dem Nichts seiner selbst entstanden, sondern aus den Reflexionen von jenseits der Alpen aufgestellten Spiegeln.« (Bredenkamp 2018, 10–11)

11 Vgl. Hahn 1999, 6 ff. und Beci 2000, 101–129.

12 Vgl. Dahlhaus 1988, 18–19.

13 Vgl. dazu besonders die Darstellungen der Entstehung von Ludwig Bergers Singspiel *Rose, die schöne Müllerin* aus einer Reihe von Tableaux Vivants im Salon Staegemann bei Wilhelmy 1989, 122–143.

14 Vgl. Bartsch 2007, 106–122, hier: 107–108.

15 Vgl. Klein 1997, 189f. Auch die Kantatenkompositionen Fanny Hensels und Felix Mendelssohns zeigen, dass sie ihre traditionserhaltende und -weiterführende Rolle in ihrem Komponieren und durch die Realisierung der Aufführungen auch durch Organisieren und Kuratorieren sehr konkret auffassten und tatkräftig umsetzten.

16 Gerade nach der Wiederaufnahme der Sonntagsmusiken durch Fanny Hensel, in denen ihre organisatorische und dramaturgische Kompetenz natürlich weitaus größer war als in der Zeit in der Lea Mendelssohn den Salon führte, ist Beethovens Musik omnipräsent.

die zeitgenössische Musik angeht, werden möglichst nur Werke aufgeführt, die dem Anspruch dieser Vorbilder gerecht werden, eine Entscheidung, in der sich Sachkenntnis, persönliches Interesse, Traditionsbewusstsein, aber nicht unbedingt Gedanken an Geselligkeit oder an die Vermittlung von Musik an ein breiteres Publikum wirksam erweisen.

Trotz der Vorrangstellung der Musik bleibt, wie in den literarischen Salons, die Rolle des Goethe'schen Werks als geistiger Hintergrund unangetastet. Der für die Mendelssohns mit einem Inaugurationsritus zu vergleichende Besuch bei Goethe ist dafür nur ein Symptom.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die in der bürgerlichen Bildungselite seit Beginn des 19. Jahrhunderts konkreter werdenden Entwürfe einer geistigen Kulturlandschaft, die literarisch von Goethe und musikalisch von Bach und Beethoven begrenzt wurde, in der von den Aktivitäten der Mendelssohns geprägten gesellschaftlichen Schicht zur Idee eines kulturellen Ausbildungs- und Schutzraums präzisiert wurden. Man gestattete zwar andere Einflüsse, maß diese jedoch immer an den Vorbildern und ›filterte‹ entsprechend. Man muss davon ausgehen, dass ein in dieser Form diszipliniertes Denken sich nicht auf die Zusammenstellung gesellschaftlich-musikalischer Ereignisse wie der Sonntagsmusiken beschränkte, sondern für Fanny Hensel durchgehend bestimmend war. Dabei laufen musikalisches und literarisches Vorbild insbesondere in der Liedkomposition zusammen.

1.2 Literarische Androgynität

Im Jahr 1846 vertont Fanny Hensel unmittelbar nacheinander zwei Gedichte, deren Protagonist Erwin heißt. Bei dem ersten handelt es sich um *Ihr verblühet süße Rosen* aus Goethes Singspiel *Erwin und Elmire*, bei dem zweiten um *Ich kann wohl manchmal singen* aus Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart*. Die Komponistin schafft im Autograph eine Verbindung zwischen den beiden Figuren, indem sie das zweite Lied als *Erwins Lied (ein anderes)* bezeichnet und nicht auf den späteren, von Eichendorff selbst herrührenden Titel *Wehmut* zurückgreift.¹⁷

Schließt man den unwahrscheinlichen Fall einer Verwechslung der beiden Dichter aus, so bleibt die Frage, ob neben der Namensgleichheit eine Verbindung zwischen den beiden Figuren besteht, auf die Fanny Hensel hinweisen wollte. Bei

¹⁷ Vgl. Hensel 1993, Bd. 2, Revisionsbericht.

der Eichendorff'schen Figur handelt es sich um eine für die Zeitgenossen fast zu detailliert nachempfundene Mignon¹⁸, einer androgynen Kindfrau, die, mehr als die Goethe'sche Mignon noch, die meiste Zeit als Knabe auftritt und deren weibliche Identität als Erwine sich erst bei ihrem Tode offenbart. Wie die Mignon des *Wilhelm Meister* hat auch die Figur Eichendorffs eine stark religiöse Komponente: Sie steht in direkter Beziehung zur ›alten Zeit‹ und zum romantischen Topos der ›Erlösung‹. Diese Verbindung offenbart sie/er in Liedern.

Liest man *Ahnung und Gegenwart* aus der Perspektive aktueller *Gender Studies*, fällt natürlich auf, dass es nicht nur die Figur Erwin/Erwine ist, die Geschlechterrollen entgrenzt, sondern dass auch die Androynität der dämonischen Anti-Heldin, der Gräfin Romana, für die schwer zu bestimmende, nach-goethische und entschieden metapoetische Landschaft des Romans, der die Gattung ›Roman‹ im Titel trägt, wesentlich ist. Auf die Spitze getrieben werden gerade urbane Geschlechterrollen in der überzeichneten Figur des kostümierten ›Ritters‹ im 21. Kapitel.¹⁹ Fanny Hensel hat dieses Zerrbild nicht vertont, aber es ist wahrscheinlich, dass sie den Abschnitt gelesen hat und zumindest auf Ebene der Fiktion gendertheoretisch informierter war, als es die Gedankenwelt ihrer Briefe und Tagebücher vermuten lässt.

Auch Goethes Erwin, wenn auch eindeutig männlichen Geschlechts, nimmt eine für die Frage nach Geschlechterrollen interessante Position ein, da er im Liebeskampf und den dazugehörigen Topoi und Symbolen die Figur des verlassenen Mädchens darstellt. So ist er in dem bekannten Gedicht *Das Veilchen* die ansonsten jungfräulichen Mädchen zugeordnete Blume und wird von dem Mädchen zertreten. Wie bei Eichendorffs Zwitterfigur ist auch hier eine eindeutige Zuordnung zu einer der beiden Geschlechterrollen nicht möglich.

Fanny Hensel gab die beiden Lieder nicht zusammen heraus. Dennoch sind beide neben der gemeinsamen Tonart G-Dur/g-Moll insofern ähnlich, als sie trotz ihrer Komplexität in Stimmführung und Harmonik einem Volksliedideal folgen. Die Periodenbildung ist einfach und die Modulation, wenn nicht schlicht, so doch durch Kadenz geprägt.

Die Analyse des zweiten Lieds, die Eichendorff-Vertonung *Ich kann wohl manchmal singen*, soll gezeigt werden, wie man sich einen kulturell von Beethoven

18 »Unter den vorkommenden Personen erinnert der Knabe Erwin zu sehr an Göthe's Mignon. Auch andere Familienähnlichkeiten ließen sich nachweisen.« (Anonyme Rezension in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Halle, Februar 1819).

19 Vgl. Eichendorff 1984, 274 f.

geprägten musikalischen Sprachstil, den es gilt, nicht als epigonal miss zu verstehenden, vorzustellen hat. Zunächst ist zu prüfen, ob die proklamierte Ausrichtung an den Klassikern in Fanny Hensels Kompositionsstil tatsächlich ihren Niederschlag findet. In einem zweiten Schritt soll gefragt werden, ob die in den Gedichten vorgefundene literarische Auseinandersetzung mit einer androgyn idealisierten Geschlechterrolle ihre Spuren in Fanny Hensels Lied hinterlassen hat.

2. Analyse

2.1 Tonfall

Bei der Vertonung des Gedichts als Andante im $\frac{6}{8}$ Takt greift Fanny Hensel auf einen Typ zurück, der oft mit der Tonart G-Dur verbunden ist und auch in der Instrumentalmusik eine pastorale und unschuldige Konnotation hat. Man vergleiche den ersten Satz der Sonate Hob. XVI: 40 von Joseph Haydn, der sogar mit der Vortragsbezeichnung ›Allegretto e innocente‹ überschrieben ist (Bsp. 1).

Auch im romantischen Lied ist dieser Typ verbreitet. Am verwandtesten mit dem Lied Hensels ist in dieser Hinsicht wohl Schumanns *Die Stille* aus dessen *Liederkreis* op. 39. Das lyrische Ich ist in diesem Falle ebenfalls Erwin/Erwine aus *Ahnung und Gegenwart*. Große Ähnlichkeiten im Tonfall und zum Teil auch in einzelnen Details ergeben sich ferner zur Klaviersonate in G-Dur aus op. 14 von Ludwig von Beethoven, die in der Musikkritik um 1830 immer wieder mit dem Charakter eines jungen Mädchens in Verbindung gebracht wird.²⁰ Auch in der scheinbar trockensten Analyse finden sich wenigstens die Beiworte ›lieblich‹

20 Eine nachträgliche Zusammenfassung der Diskussion um den Kopfsatz der Sonate op. 14/2 G-Dur und das, was Beethoven Schindler angeblich darüber gesagt haben soll, findet sich in Marx' Beethoven-Biographie: »Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke bei, die schon ihrer Quelle nach nicht anders als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehen können. [...] Jedermann habe damals von selbst ›in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipie [...] erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege‹. Weiterhin heißt es: ›Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebter zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog prägnanter ausgedrückt.‹ Beethoven nannte diese beiden Prinzipie das bittende und das widerstrebende. [...] Soweit Schindler. Das alles soll Beethoven gesagt haben? Von unserem reizenden G-Dur-Kinde?« (Marx 1859, 176 f.) Auf den folgenden Seiten beschreibt Marx den zweiten Satz noch direkter als ›Studierstube des jungen Mädchens‹. (Vgl. ebd., 176–182) Trotz vieler Kritik an den Bemerkungen Schindlers hat sich die ›Ehstandsmetapher‹ in der Beethovenliteratur zu dieser Sonate mehr oder weniger gehalten.

oder ›süß‹. Mit großer Wahrscheinlichkeit kannte Fanny Hensel den Diskurs über diese Sonate und damit auch diese Facette des pastoralen Tonfalls, da sie mit einem der Vorreiter der inhaltlich orientierten Beethoven-Analyse, mit Adolf Bernhard Marx, in regem Austausch stand. In Tonart, Takt und in der satztechnischen Anlage des Klaviersatzes gibt es demnach eine Prädisposition, von der Fanny Hensel Gebrauch machen konnte. Im hermetischen Raum einer an Bach und der Wiener Klassik geschulten Tonsprache, wie sie ihn zu errichten versuchte, konnte sie davon ausgehen, verstanden zu werden.



Beispiel 1: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI: 40, i, Beginn

Über Fragen des Tonfalls hinaus soll hier noch aus folgenden Gründen bei dem Vergleich zwischen op. 14/2 und *Ich kann wohl manchmal singen* verweilt werden:

1. Der Vergleich der beiden Stücke bietet auch ohne jegliche kulturwissenschaftliche Fragestellung einen sehr fruchtbaren Analyseansatz. Er vermag Hinweise auf satztechnische Konventionen zu geben, die grammatisch entweder noch nicht erfasst sind oder gar nicht in den Bereich der Grammatik fallen.

2. Der Vergleich der beiden Stücke beleuchtet ferner eine Art ›Lehrer-Schülerin-Verhältnis‹ zwischen Beethovens und Fanny Hensel in Bezug auf den Klaviersatz. Gesine Schröder hat in einer Analyse von Fanny Hensels Kompositionsstudien herausgearbeitet, wie verschwindend gering der Einfluss gewesen sein dürfte, den Zelters schriftlich dokumentierter Unterricht auf die Entwicklung von Fanny Hensels Tonsprache hatte.²¹ Rainer Cadenbachs Bemerkung über Zelters Korrekturen setzen auf einer ähnlichen Ebene an:²² Über die Korrektur größter satztechnischer Fehler gehen die Spuren Zelters nicht hinaus. Eine echte musikalische Erziehung bei Zelter fand folglich entweder nur mündlich oder gar

21 Dort heißt es bezüglich Zelters Korrekturen eines vierstimmigen Choral: »Zelters Vorschläge waren gewiß geeignet, in die Ordnung der Tonwelt einzuführen. Was die Schülerin an Eigenem mitbrachte, erscheint als Mangel. [...] Kontrapunkt, wie er anhand von Choralharmonisierungen und als Figuration aufgefaßten doppelten Kontrapunkten erprobt wurde, konnte Modernes, wie es sich in den frühen Liedern ausdrückt, in der Tat nicht befruchten.« (Schröder 1997, 31)

nicht statt. Das Vorbild Beethoven gewinnt demnach über die romantische Ideologie hinaus konkrete Bedeutung. Die auswendige Kenntnis der Klaviersonaten, die intensive Auseinandersetzung mit den Streichquartetten und Sinfonien und letztlich die Aufführung von Szenen und Arien aus dem *Fidelio* haben Fanny Hensels kompositorische Ausbildung und ihre Art und Weise, musikalische Gedanken zu artikulieren, vermutlich mehr bestimmt als der Unterricht bei Zelter.

2.2 Tonart/Modulation

Entgegen der häufig gemachten Beobachtung, dass Fanny Hensel in ihren Liedern ›Bereiche zwischen den Tonarten‹ schafft²³, indem sie entweder im Stil einer Klavierphantasie moduliert oder Klischees einer Durtonart in die gleichnamige Molltonart versetzt, ist die Modulation in diesem Lied zwar stufenreich, aber außerordentlich klar, da die harmonischen Zäsuren mit dem Periodenbau übereinstimmen.

Fanny Hensel vertont die ersten beiden Gedichtstrophen je zweimal, wobei Strophe und Strophenwiederholung den Vorder- und Nachsatz einer 18-taktigen Periode bilden. Auf einen achttaktigen Vordersatz folgt ein konventionell auf 10 Takte erweiterter Nachsatz. Auffallend ist die Deutlichkeit, mit der der Vordersatz in G-Dur, der Nachsatz jedoch in g-Moll komponiert ist. Die Rückmodulation nach G-Dur erfolgt im Moment eines einzigen Achtels in Takt 18.

Die abwechselnde Vertonung der Textzeilen »Ich kann wohl manchmal singen als ob ich fröhlich sei, doch heimlich Tränen dringen, da wird das Herz mir frei« in Dur und in Moll scheint zunächst sehr einfach den Textgedanken abzubilden.

22 »Das Autograph dieses Fragments [des Klavierquartetts] gestattet übrigens einen Einblick in die Ebene, auf der Zelters Korrekturen einsetzten. Seinem Horizont als Lehrbeauftragter entsprechend beschränkte er sich – hier und da – auf Details der Stimmführung wie etwa eine falsche Fortschreitung (also auf falsche Töne), nichts aber ist erkennbar mit Bezug auf die größeren Zusammenhänge: zwischen den Phrasen, ihren Übergängen und ihrer Gliederung, schon gar nichts zur Formbildung. Hier zu bemerkende Defizite mögen besprochen worden sein, zu Papier gebracht wurden sie nicht.« (Cadenbach 1997, 92, Anm. 18)

23 »Eine wunderbare Lektion im Fach ›Harmonik für Fortgeschrittene‹ erteilt Fanny uns in ihrer Goethe-Vertonung: Dämmerung senkte sich von oben. Anfang und Mitte des Gedichts [...] kann jeder Hörer wahrnehmen als ein Abwärts ins Ungewisse, abwärts im Quintenzirkel, aber in das Bewußtsein überfordernden, verblüffenden Klangfolgen.« (De la Motte 1997, 59) Und weiter: »Also eine kompositorische Erfindung: Die Melodie eines Dur-Liedes wird nach Moll heruntergequetscht.« (Ebd., 65) Außerdem ist bei Annegret Huber zu lesen: »Demgegenüber ist schon der Hauptsatz des Sonatensatzes in E-Dur erstaunlich kühn. [...] Sogar innerhalb der einzelnen Viertakter schwankt der harmonische Grund.« (Huber 1997, 95)

Der Vergleich mit dem Vorbild bei Beethoven zeigt, dass dieser Gedanke einen kompositionsgeschichtlichen Hintergrund hat, der über eine pauschale Antithese der beiden Tongeschlechter hinausgeht.

Die Durchführung des Kopfsatzes von op.14/2 beginnt mit einer variierten Wiederholung der Exposition in g-Moll. Die Parallelität umfasst auch den Wiederaufgriff des Seitensatzes und ist damit eher Reminiszenz der Exposition in der gleichnamigen Molltonart als eine Durchführung. Erst mit dem plötzlichen As-Dur-Einsatz (T.81) scheint ein eigentlicher Durchführungsteil zu beginnen, der jedoch ebenfalls zunächst im Bereich der Tonart g-Moll verbleibt. Dadurch stehen sich in der Exposition und im ersten Abschnitt der Durchführung G-Dur und g-Moll mit ihren jeweiligen Modulationszielen und nicht eine tonal gefestigte Exposition und eine hauptsächlich von modulatorischer Rückführungsarbeit geprägte Durchführung gegenüber.

2.3 Stimmführung und Figuren

Die Vordersatzphrase »Ich kann wohl manchmal singen als ob ich fröhlich sei« ist mit einem Passus duriusculus *g-fis-f-e* kontrapunktiert. Das hat direkte Auswirkungen auf die Harmonik: Mit den dicht aufeinander folgenden förmlichen Ausweichungen nach a-Moll und e-Moll erinnert die Harmonik mehr an den Stufenreichtum eines Bachchorals als an eine klassische Exposition. Dabei verbleibt das Vorgehen im Bereich der Anspielung, da die konventionelle Figur ganz oder teilweise chromatisiert eigentlich nach g-Moll gehört und zudem das gesamte absteigende Tetrachord von *g* nach *d* umfasst. Dabei führt Fanny Hensel die Spannung, die sich aus dem Kontrast zwischen der zunächst liedhaft in G-Dur bleibenden Gesangsstimme auf der einen Seite und der Modulation und der Affektfigur auf der anderen Seite ergibt, im weiteren Verlauf des Liedes über die unmittelbar textabbildende Funktion weiter: Der Passus duriusculus erscheint zu Beginn der letzten Strophe als Basstimme hervorgehoben und diminuiert. In der Fortsetzung stellt sie ihm die diatonische Dur-Variante des Tetrachords *d-e-fis-g* gegenüber, die um den chromatischen Durchgangston *dis* und das doppeldominantische *cis* erweitert ist (Bsp.2).

T. 20

Beispiel 2: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, Basslinie T. 20 ff.

In der zusammenfassenden Schlusszeile »Doch keiner kennt die Schmerzen, im Lied das tiefe Leid« stellt sie eine emphatische Synthese zwischen beiden Varianten des Tetrachords her: Zunächst wird das vollständig chromatisierte absteigende Tetrachord *g-fis-f-e-es-d* der Zeile zugrunde gelegt und dann in den Takten 25–31 über dem Orgelpunkt *d* mit der diatonischen, erweiterten Durvariante in der Oberstimme *cis-d-dis-e-fis-g* verschränkt (Bsp. 3).

Beispiel 3: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, Bass- und Oberstimmenlinie T. 25–31

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, *Sonate G-Dur op. 14/2, i*, Beginn der Durchführung

Auch in op. 14/2 gibt es sowohl Anspielungen auf das chromatisierte ›phrygische Tetrachord‹ als auch eine intensive Auseinandersetzung mit aufwärts geführter Chromatik, und zwar in den Folgesätzen noch klarer als im Kopfsatz. Ein Vergleich greift hier allerdings erstmal ins Leere, da solche Figuren zu häufig sind, als dass ihre bloße Existenz darüber hinaus die individuelle Konstruktion eines Stückes beträfe (Bsp. 4).

166

de - cre - scen - do

172

1 *pp*

178

pp *cresc.*

184

pp *cresc.*

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 14/2, iii, T. 166–184

Zieht man jedoch aus dem Schlusssatz von op. 14/2 den Gedanken heraus, dass eine Idee aus dem Kopfsatz zusammenfassend wieder aufgegriffen wird, indem sie zeitlich diminuiert und wieder rückwärts eingeführt erscheint, so wird deutlich, dass die Synthese bei Fanny Hensel in ihrer Intention entschiedener und um die Komponente der Gegenüberstellung von Dur und Moll bereichert ist (Bsp. 5).

Ist das absteigende Tetrachord eine melodische Formel, die die Tonart g-Moll und ihre Öffnung zum Halbschluss konturiert, so ist das aufsteigende Tetrachord *d-e-fis-g* eine melodische Formel für ein ganzschlüssig endendes G-Dur (Bsp. 6).

Beispiel 6: Modellharmonisierungen des oberen absteigenden Tetrachords in Moll und des oberen aufsteigenden Tetrachords in Dur

Die Verschränkung beider hat gravierende Konsequenzen für Tonart und Harmonik, wie die Schlusstakte des Liedes zeigen (ab T. 29). Die Akkordfortschreitung in Takt 29 scheint zunächst eine Variante der entsprechenden Textstelle in den Takten 25 und 26 zu sein. Die halbtönige Weiterführung der Oberstimmen zum E-Dur-Dreiklang unter enharmonischer Verwechslung des Tones *es* zu *dis* ist bei aller satztechnischen Einfachheit schockierend.

2.4 Enharmonik

In Takt 18 und an der Parallelstelle in Takt 32 findet der Umschlag von g-Moll nach G-Dur im Zuge eines einzigen Achtels mittels eines betonten, sehr dissonanten Durchgangsakkords statt (Bsp. 7).

Ariane Jeßulat

Sopran

da wird das Herz - - - mir frei. - - -

Beispiel 7: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, T. 17–19

Zumal unmittelbar vorher im Rahmen einer Abwärtsbewegung *es* im Bass zu hören war, bringt die Hochalteration des *d* zum *dis* eine ›Hebelwirkung‹ mit sich. Auch der schon erwähnte chromatische Bass im Schlusssatz von op. 14/2 zeigt eine Bereitschaft zum Spielen mit der Zweideutigkeit der Tonstufe, die jedoch als Episode eines Scherzos keine vergleichbaren Konsequenzen hat.

In Takt 18 des Liedes herrscht harmonische Eindeutigkeit, da die Dezimparallelen zwischen der Oberstimme der linken Hand und dem Tenor eine Verwechslung mit *es* ausschließen. Dabei ist der enharmonische Umschlag auch in der Melodiebildung auskomponiert, denn die Klavierstimme übersteigt aus der Tendenz der Alteration heraus zum ersten und einzigen Mal im Lied die Gesangsstimme im Rahmen des um das *dis* erweiterten Tetrachords *d–dis–e–fis–g*. Der Ton *dis* und die einer Elevation ähnliche Geste im Klaviersatz bilden den Kulminationspunkt einer aufwärts gerichteten Chromatik aufwärts, die ihren Ausgang im Ton *h* hat.

Die Verwendung des *dis* als Leitton zum *e* als Wendepunkt innerhalb einer Phrase ist eine melodische Wendung, die nicht nur unmittelbar für die Eindeutigkeit des Tongeschlechts sorgt, sondern auch sehr verbreitet ist, wie allein der Vergleich mit prominenten Motiven aus Beethovens op. 14/2 und op. 31/1 (Bsp. 8) zeigt. Im Falle von op. 14/2 (Bsp. 9) möchte ich außerdem auf die auffallende Ähnlichkeit zur Schlussgeste bei Fanny Hensel hinweisen.



Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 31/1, i, Beginn



Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 14/2, iii, Schluss

In der für das melodische Verständnis von Dur und Moll selbstverständlich gültigen Tradition der Hexachordlehre hat Fanny Hensel das Supersemitonium über der Quinte *dis* bzw. *es* als Vermittlungston zwischen den Tongeschlechtern verwendet.

Wie der abwärts geführte Passus duriusculus als Lamentobass, so hat auch der aufwärts geführte Passus duriusculus eine semantische Konnotation. In barocker geistlicher Musik steht er zwar nicht zwingend, aber doch typisierbar als Figur für ›Süße‹ oder für die im ›Schmerz‹ empfundene ›Süße‹, wenn nicht gar ›Erlösung‹.

Im Vergleich zu der barocken musikalisch-rhetorischen Figur ist die Chromatik hier durch die Enharmonik des Tons *dis* mit neuer Energie aufgeladen. Die Schlusstakte des Liedes zeigen, wie der Takt 32 den Inhalt der Takte 29 bis 31 unter einem bestimmten Aspekt zusammendrängt, so dass sich im Gegensatz zu den Konnotation der barocken Figur hier von ›Überwindungsarbeit‹ sprechen lässt, als deren Produkt das G-Dur wieder erreicht wird.

Beatrix Borchard hat im Hinblick auf Fanny Hensels Selbstverständnis als Komponistin die These formuliert, dass sie Teile ihrer Biographie in ihrem Komponieren religiös stilisiert habe.²⁴ Bezüglich des Liedes *Ich kann wohl manchmal*

24 »Vielleicht hat Fanny Hensel versucht, künstlerisch auf die ihr zugewiesene Weiblichkeitsrolle zu antworten.« (Borchardt 1997, 19)

singen möchte ich eine ähnliche These aufstellen: Fanny Hensel hat das religiöse und erotische Potential der Mignon, einer die Geschlechter verbindenden Kind-frau, als Erlösungsmoment auf der Ebene der Vermittlung zwischen g-Moll und G-Dur auskomponiert. Es soll hier auf keinen Fall kurzschlüssig behauptet werden, dass diese Idealisierung eines literarischen Frauenbildes ein Hauptmotiv oder eine Intention dieses Liedes ist. Sie ist jedoch ablesbar: Musikalische und literarische Grundmotive und Figuren einer klassisch geprägten Tradition sind in einem einzigen Lied konzentriert und mit der verbindenden Energie einer ganz im Humboldtschen Sinne²⁵ idealisierten Weiblichkeit miteinander vermittelt, um diese selbst zu thematisieren. Insofern trägt *Ich kann wohl manchmal singen* zum gendertheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts in progressiver Weise bei, wenn auch in einer bisher kaum dokumentierten, nur teilweise verbalisierbaren Ausdrucksform, da es als ein Stück künstlerisch situierte Theorie²⁶ nicht auf derselben Diskursebene wie Humboldt gelesen werden konnte. Es ist Aufgabe aktueller Musikwissenschaft und Musiktheorie, diese möglicherweise noch lesbaren Fragmente künstlerischen Wissens zu bergen und unter ständiger Revision der eigenen Messinstrumente²⁷ und Methodiken in die aktuelle feministische Theoriebildung einzuarbeiten, damit es eben nicht dazu kommt, dass dem Diskurs näherliegende Repertoires des 20. und 21. Jahrhunderts eine möglicherweise gewinnbringende Re-Vision biedermeierlicher Kultur erneut an den Rand drängen.

Literatur

- Bartsch, Cornelia (2007), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy – Musik als Korrespondenz*, Kassel: Furore.
- Beci, Veronika (2000), *Musikalische Salons – Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler.
- Bhabha, Homi K. (2000), *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenberg.

25 »[Das weibliche Geschlecht ist] im Verhältnis gegen andre mehr bestimmt, zu erwarten und aufzunehmen als entgegenzukommen; schwächer für sich und doch nicht darum, sondern aus Bewunderung der fremden Größe und Stärke inniger anschließend; in der Verbindung unaufhaltlich strebend, mit dem vereinten Wesen zu empfangen, das Empfangene in sich zu bilden und gebildet zurückzugeben [...].« (Humboldt 1792, zitiert nach Doyé/Heinz/Kuster 2002, 292)

26 Vgl. Haraway 1995.

27 Vgl. Maus 2020.

- Borchardt, Beatrix (1997), »Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen« – Berlin, Leipziger Straße Nr. 3«, in: Helmig 1997, 9–22.
- Bredenkamp, Horst (2018), *Berlin am Mittelmeer. Kleine Architekturgeschichte der Sehnsucht nach dem Süden*, Berlin: Wagenbach.
- Cadenbach, Rainer (1997), »Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten«, in: Helmig 1997, 81–92.
- Dahlhaus, Carl (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber.
- De la Motte, Diether (1997), »Einfall als Bereicherung der Musiksprache«, in: Helmig 1997, 58–67.
- Doyé, Sabine / Heinz, Marion / Kuster, Friederike (2002), *Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam.
- Eichendorff, Joseph von (1984), *Ahnung und Gegenwart. Ein Roman*, Stuttgart: Reclam.
- Hahn, Barbara (1999), »Häuser für die Musik – Akkulturation in Ton und Text um 1800«, in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy – Komponieren zwischen Gesellschaftsideal und romantischer Musikästhetik*, hg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart: Metzler, 3–26.
- Haraway, Donna (1995), »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/New York: Campus, 73–97.
- Helmig, Martina (Hg.) (1997), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy – Das Werk*, München: edition text + kritik.
- Hensel, Fanny (1993), *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier*, 2. Bde., hg. von Annette Maurer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hess, Sabine / Langreiter, Nikola / Timm, Elisabeth (Hg.) (2011), *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*, Bielefeld: transcript.
- Huber, Annegret (1997), »Anmerkungen zu ›Schreibart‹ und ›Lebensprinzip‹ einiger Sonatenhauptsätze von Fanny Hensel«, in: Helmig 1997, 93–104.
- Humboldt, Wilhelm von (1792), »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen«, Ms. [Teilveröffentlichung in *Thalia und Berlinische Monatsschrift* (1792); erste Gesamtveröffentlichung posthum Breslau: Trewendt (1851)].
- Jeßulat, Ariane / Linke, Cosima / Utz, Christian (2020): »Editorial«, *ZGMTH* 17/1, 5–14. <https://doi.org/10.31751/1037>
- Klein, Hans-Günter (1997), »Dreißiger Jahre: Fanny«, in: Hans-Günter Klein, *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn und seine Schwester Fanny Hensel; Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preißischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister; 15. Mai bis 12. Juli 1997*, Wiesbaden: Reichert.
- Marx, Adolf Bernhard (1859), *Ludwig van Beethoven – Leben und Schaffen*, Bd. 1, Berlin: Otto Janke.
- Maus, Fred Everett (2020), »Defensive Discourse in Writing about Music«, *ZGMTH* 17/1, 65–80. <https://doi.org/10.31751/1035>
- Schröder, Gesine (1997), »Fannys Studien«, in: Helmig 1997, 23–32.

Ariane Jeßulat

Sposato, Jeffrey (2006), *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford: Oxford University.

Wilhelmy, Petra (1989), *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin: Walter de Gruyter.

© 2022 Ariane Jeßulat

Universität der Künste Berlin [University of the Arts Berlin]

Jeßulat, Ariane (2022), »Musikalischer Salonstil. Vernetzung von Poesie, Salonkultur und Kompositionsstil als Aspekt weiblicher Kultur« [Musical salon style – Interconnection of poetry, salon culture and compositional style as an aspect of female culture], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 183–200. <https://doi.org/10.31751/p.224>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

IV. Gehörbildung und Höranalyse

Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des 20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert hat das Fach Gehörbildung vor neue Herausforderungen gestellt. Durch einen neuen Umgang mit den musikalischen Parametern (Tonhöhe, Klangfarbe, Dauer und Lautstärke) drohte die übliche Form des Gehörbildungsunterrichts und dessen traditioneller Gegenstand (Melodie, Harmonie, Rhythmus) als überholt betrachtet zu werden. Diese Situation hat ein neues Fach hervorgebracht, das an der Grenze zwischen Gehörbildung und Analyse angesiedelt ist. Angesichts der Komplexität der im 20. Jahrhundert stark individuell geprägten Tonsprache eines jeden Komponisten, die das unmittelbare Verständnis eines Werkes erschweren kann, scheint es absolut notwendig, den Studierenden mehr abzuverlangen als das Erarbeiten technischer Hörreflexe und das Beherrschen handwerklicher Mittel. Sie sollten über die Oberfläche eines ersten Höreindrucks hinausgeführt werden und mit rhythmischen und formalen Strukturen, Klangphänomenen sowie mit Aspekten der Zeitbehandlung oder der Zeitwahrnehmung konfrontiert werden. Ihre Hörfähigkeit sollte hinsichtlich dieser Parameter entwickelt und ihr Bewusstsein für die Problematik der Rezeption des zeitgenössischen Repertoires geschärft werden. Die Gleichbedeutung des Gelesenen und des Gehörten sollte für einen Berufsmusiker die technische Basis bilden und das innere Hören der Gelesenen Partituren sowie das unmittelbare Sehen eines Schriftbildes des Gehörten sollten automatisch erfolgen können. Darüber hinaus scheint es wichtig, mit dem Unterschied zwischen dem ›Hörbaren‹ (die wahrnehmbaren musikalischen Strukturen) und dem ›Unhörbaren‹ (dem Intentionalen sowie dem Handwerklichen) konfrontiert zu sein. Am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse wird eine höranalytische Arbeit präsentiert, die diese Herausforderung entspricht: Ziel war es, die reine Beschreibung des Ablaufs und der verschiedenen musikalischen Ereignissen des Stückes für eine tiefgreifendere Analyse zu nutzen, die sich nicht auf der Oberfläche der instinktiven Wahrnehmung der Musik beschränkt, sondern versucht, die Homogenität des scheinbar zerstreuten musikalischen Materials und die Interaktion dessen einzelnen Elementen zu erfassen, um die tatsächlich sehr kompakte und dichte Einheitlichkeit des Stückes ans Licht zu bringen. Erst mit einem klaren und präzisen Verständnis dieser engen Verknüpfungen kann ein globales Hören des Stückes zu einem richtigen Hör-Erlebnis werden, das eine tiefere Bedeutungsebene der Musik erreicht.

The development of music in the 20th century has presented new challenges for the subject of ear training. Due to new approaches to musical parameters (pitch, timbre, duration and volume), the usual form of ear training and its traditional object (melody, harmony, rhythm) is threatened with obsolescence. This situation has created a new subject located on the boundary between ear training and analysis. Given the complexity of each composer's highly individual language in the 20th century, which can obscure the comprehension of these works, it

seems necessary to demand more from students than the development of technical listening reflexes and the mastery of craftsmanship. They should be carried beyond the surface of a first impression to be confronted with rhythmic and formal structures, sound phenomena as well as aspects of time treatment or perception of time. Their hearing ability should be developed in consideration of these parameters as well as their awareness of the problem of reception of the contemporary repertoire. Bringing into equivalence that which is read with what is heard should form the technical basis for a professional musician. Thus, the inner hearing of the score as well as the formation of a clear picture of what is sounding should automatically take place. In addition, it seems important to be confronted with the difference between the “audible” (the perceptible musical structures) and the “inaudible” (the musical thinking and craftsmanship). Using the example of the first of Edgar Varèse’s *Offrandes*, a hearing-analytical work is presented that meets this challenge: the aim was to use a pure description of the piece’s various musical events for a deeper analysis, one which is not limited to the surface of the instinctive perception of the music but tries instead to grasp the homogeneity of the seemingly scattered musical material and illuminate the piece’s compact unity through the interaction of its individual elements. Only with a clear and precise understanding of these close connections can exposure to the piece become a real listening experience that reaches the music’s deeper levels.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Dauer; duration; ear training; Form; formal structures; Gehörbildung; harmony; Klangfarbe; Klangphänomenen; Lautstärke; Melodie; melody, Harmonik; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; perception of time; pitch; rhythm; Rhythmus; sound phenomena; timbre; Tonhöhe; Varèse, Offrande; volume; Zeitwahrnehmung

Die Schwierigkeit der Höranalyse liegt größtenteils in der Methode, die sich notwendigerweise für jedes Werk ändern muss: Die Hörstrategien sind je nach Zeitepoche oder Gattung verschieden. Deswegen erfordert die Höranalyse historische sowie stilistische Vorkenntnisse einerseits, Flexibilität beim Hören andererseits. Die Vielfalt von möglichem Hörverhalten und die hörpsychologischen Veränderungen der Wahrnehmung bei wiederholten Hörvorgängen sollten positiv genutzt werden, um ein umfassendes Verständnis und eine tiefgreifende Wahrnehmung der Originalität des Stückes zu erreichen. Die Methode kann sich aber auch mit jedem Hörer/jeder Hörerin ändern; denn jeder entwickelt sein persönliches Arbeitsverfahren und seine eigene Denk- sowie Hörweise. Jeder soll mit den eigenen Erinnerungsfähigkeiten umgehen können; zwischen globalem Hören und Hören auf Einzelheiten soll gewählt und gewechselt werden. Jeder hat persönliche Anhaltspunkte beim Hören: Verschiedene Wege und Arbeitsprozesse sowie verschiedene Ausgangspunkte führen zu einer unter einem bestimmten Blickwinkel erarbeiteten Analyse. Die pädagogische Schwierigkeit

und die Problematik beim Höranalyseunterricht liegen also unter anderem darin, Wege zu schaffen, die es ermöglichen, die Studierenden zu führen und ihnen dabei genügend Freiraum zu lassen. Sie sollten technische Reflexe und Automatismen sowie Anpassungsfähigkeiten entwickeln, und sollten alles, was sie wahrnehmen, technisch und analytisch ausdrücken können, ohne sich dabei zu einer bestimmten Wahrnehmung gezwungen zu fühlen. Zu den üblichen Problemen und Unterschieden zwischen Hören und Lesen, die auftreten können, zählen vor allem:

- die Wahrnehmung der Zeit oder der zeitlichen Proportionen,
- das Erkennen und das Unterscheiden von strukturellen Elementen und Verbindungs- oder Bearbeitungselementen,
- der Unterschied zwischen globalem Höreindruck und Hören auf Einzelheiten bzw. die Anordnung der Elemente im gesamten Ablauf,
- die Einschätzung der Elemente, die im Gedächtnis sofort haften bleiben, und jener, die der bewussten Erinnerung leicht verloren gehen.

In der hier vorgestellten Höranalyse der ersten *Offrande*¹ von Edgar Varèse eignet sich besonders eine Hörarbeit, die vom Allgemeinen zum Einzelnen fortschreitet: In diesem Fall verlagert sich die Konzentration von einem umfassenden globalen Hören hin zu einer sehr selektiven Aufmerksamkeit. Dies erfordert eine richtige – anstrengende! – Hörarbeit, für welche ein Hörfahrplan in fünf Etappen (mit sieben bis acht Durchläufen des gesamten Werkes) angeboten wird. Bei den zwei ersten Durchläufen (1. Etappe) geht es zuerst um das Überwinden des ›Schocks‹ der ersten Höreindrücke. Das globale Hören soll den Hörer/die Hörerin mit der Tonsprache instinktiv vertraut machen und die musikalisch prägnantesten Ereignisse bewusst werden lassen. Es scheint wesentlich, bestimmte Elemente nicht sofort zu fixieren, die dadurch zu gewichtig werden. Danach (2. Etappe) folgt wieder ein zweimaliges Hören, um eine objektive und chronologische Beschreibung des Ablaufs herzustellen. Die gehörten Ereignisse bezüglich Klangfarbe, Instrumentierung, Stimme und Motivik sollen so genau wie möglich chronologisch notiert oder skizziert werden. Damit wird der Anfang der analytischen Arbeit – d.h. das Reflektieren über das Gehörte – ermöglicht, so dass ab der dritten Arbeitsphase (3. Etappe) das Hören immer selektiver wird und die Aufmerksamkeit sich auf ganz bestimmte Parameter fokussieren kann: zuerst die Dynamik, dann die Rhythmik und zuletzt die Register, insbesondere

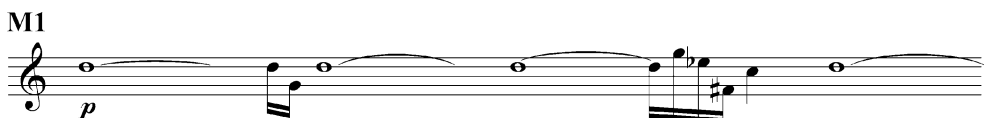
1 Komponiert 1921 und publiziert bei Colfranc Music Publishing Corporation, New York 1927.

der Stimme. Im 6. Durchlauf (4. Etappe) geht es nur noch um ein näheres Bestimmen und präziseres Notieren der bereits erkannten strukturellen Elemente hinsichtlich Tonsprache und Thematik. Letztendlich (5. Etappe) ist ein Hören des Stückes mit Verfolgen des Textes bzw. dessen Übersetzung vorgesehen, damit die textbezogenen Elemente klar werden und der Charakter, die affektiven Eindrücke und die Auswirkung der Musik in der Analyse auch einbezogen werden können. Die Klärung des Textbezugs sollte nur in der Endphase der Arbeit erfolgen, damit die Aufmerksamkeit beim Hören nicht zu stark auf die evidenten Beschreibungselemente des Tonmaterials fixiert bleibt, die den Text simultan zum Ausdruck bringen, ohne dass darüber hinaus über die wichtigeren Zusammenhänge zwischen den musikalischen Motiven im gesamten Ablauf nachgedacht würde. Die Analyse sollte sich nicht darauf beschränken, einen Katalog der klangmalerischen Elemente herzustellen. Zwischen und vor allem nach diesen fünf Arbeitsphasen ist es notwendig, den Studierenden Zeit zu geben, um Verhältnisse und Zusammenhänge herzustellen bzw. stilistische und formale Charakteristiken des Stückes ans Licht zu bringen und eine Zusammenfassung der Analyse zu erarbeiten.

Um das Ergebnis einer solchen Höranalyse zu zeigen, wird im Folgenden dieser vorgeschlagenen Arbeitsmethodik entsprechend zuerst eine chronologische Beschreibung des Ablaufs des Stückes gegeben, gefolgt von einer Synthese der wichtigsten analytischen Elemente.

Stückverlauf

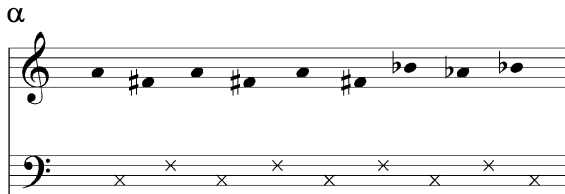
Die erste *Offrande* beginnt mit der ›Geburt eines Motivs‹, des ›Trompetenmotivs‹ (M_1), das durch Tonwiederholungen charakterisiert ist und sich zuerst auf zwei für die spätere Entwicklung des Stückes wichtige Bezugstöne d und g beschränkt. Das d entfaltet sich melodisch mit den Wechselnoten es^2 und c^2 . Diese Bewegung breitet sich in einem kreisförmigen Motiv bis zum g^2 hinauf und fis^1 hinunter aus.



Beispiel 1: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trompetenmotiv‹ (M_1)

Zwei andere Elemente erscheinen zeitgleich:

1. Das begleitende ›Wellenmotiv‹ (α) der Streicher, ein polyphones Motiv mit dissonanter Harmonie, das sich wie ein beweglicher Klangteppich regelmäßig zwischen den Stimmen ausdehnt.



Beispiel 2: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Wellenmotiv‹ (α), Streicher

2. Ein kurzes ›Rufmotiv‹ (β) im gestopften Horn, mit neuem Tonmaterial aus der Ganztonleiter: große Sekund und große Terz (Tritonus-Umfang).



Beispiel 3: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Rufmotiv‹ (β), Horn

Beide Motive M_1 und α scheinen sich allmählich zu entfalten. Das Motiv M_1 wird bis zu seinem ersten melodischen Höhepunkt mehrmals wiederholt. Das gesamte musikalische Material wirkt bis hierher sehr luftig, sogar zerstreut, jedoch sind die Elemente klar differenziert.

Der Höhepunkt des ›Trompetenmotivs‹ wird von einem ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette (A), in schnellen Notenwerten absteigend, unterbrochen und vom gesamten Orchester im Forte subito mit auf- und absteigenden Glissandi der Harfe, Einsetzen des Schlagzeugs und der Bläser übernommen. Aus diesem ersten ›Chaos-Abschnitt‹, der in sich bewegt ist, aber durch den dynamischen Kontrast zum Anfang und durch die Veränderung der Atmosphäre eher als aggressiver Klangblock wahrgenommen wird, taucht das ›Rufmotiv‹ wieder auf, das vom Fagott übernommen wird (β'). Es besteht aus denselben Intervallen wie β , wird aber durch eine Wechsellnote – eine Art Vibrieren oder Schwingen des Bezugstones d – verlängert und bekommt durch diese Erweiterung einen wichtigeren melodischen Wert.

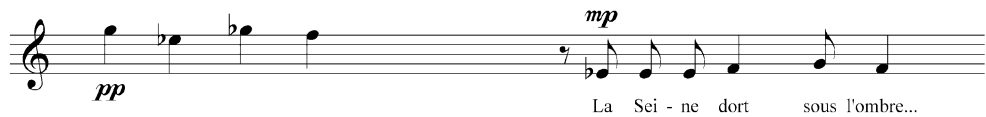
Violine de Larminat

β'



Beispiel 4: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Rufmotiv‹, Variante (β'), Horn + Fagott

Der Bezugston *d* hat den Übergang zum zweiten Teil quasi in Verflechtung mit einer zu dem ›Wellenmotiv‹ (α) verwandten Melodiegestalt der Oboe geschaffen. Diese setzt im Pianissimo mit vier Tönen ein – als Vorimitation der Stimme in Gegenbewegung.

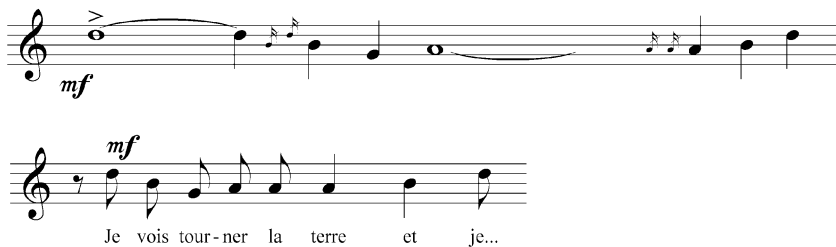


Beispiel 5: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Vorimitation in der Oboe und erster Eintritt der Gesangsstimme

Schlagzeug, diskret und ebenfalls im Pianissimo, und Harfe, wie zuvor mit wellenartigen Glissandi, verlängern die Melodie der Stimme bzw. die sehr ruhige, sanfte und luftige Stimmung, die sich durch diese erste kurze Erscheinung der Stimme am Anfang des Stückes eingestellt hat. Die Stimme setzt auf dem ersten Satz des Textes in der Entspannungsphase nach dem ersten Höhepunkt ein.

Unmittelbar danach beginnt ein neuer Forte-Abschnitt mit dem Orchestertutti (jedoch ohne Schlagzeug) mit dem Motiv M_2 der Trompete, die wie die Oboe vorher mit einer Vorimitation die Stimme ankündigt.

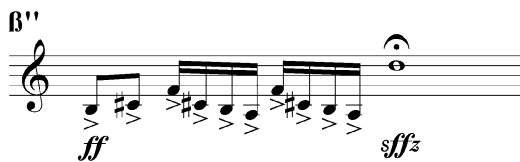
M_2



Beispiel 6: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Vorimitation in der Trompete (M_2) und zweiter Eintritt der Gesangsstimme

Im Gegensatz zum vorigen Abschnitt wird hier zum ersten Mal ein pulsierender Rhythmus spürbar. Dieser und die kreisförmige Form der Melodie sind zweifellos textbezogen: Der Durdreiklang steht für die natürliche Resonanz und der Puls für das regelmäßige Drehen der Erde. Die Stimmung hat sich wieder vollständig geändert, die Musik wirkt entschlossen, positiv und belebt, und die neue Motorik gibt diesem ganzen Abschnitt einen neuen, strukturierten Charakter.

Mit einer aufsteigenden melodischen Linie der Stimme auf dem Satz »Je sonne mon clairon vers toutes les mers« wird der absolute Höhepunkt des Stückes erreicht: Das Orchestertutti mit extrem scharfen Dissonanzen wirkt als massiver Klangblock, der von Studierenden sogar als »Katzenmusik, Missklang oder Hupeneffekt« bezeichnet wurde. Das Orchesterfortissimo löst sich in ein Streichermotiv in parallelen kleinen Nonen auf. Das führt zu einer weiteren Motivvariante (β''), eine weitere Variante bzw. Entwicklung des kurzen »Rufmotivs« (β), das auf d^2 hängen bleibt.



Beispiel 7: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, »Rufmotiv«, Variante (β''), Streicher

Dieser Aufenthalt auf dem Tonzentrum d bildet wiederum einen klaren und wichtigen Artikulationspunkt der Form. Das Decrescendo, hervorgerufen durch progressives Wegnehmen einiger Instrumente, führt zum Abbau des Höhepunktes und dient der Überleitung in den dritten Teil: Nur Fagott und Flöte bleiben im Abstand von zwei Oktaven übrig (»Lochregistrierung« als Klangeffekt).

Der gehaltene Bezugston d hat das Motiv M_1 wieder logisch eingeführt. M_1 wird im Hintergrund ständig wiederholt: Es ist ein »roter Faden«, der diesen zwei Teilen Stabilität und Kontinuität zukommen lässt. Die Stabilität wird insbesondere durch einen lang gehaltenen, unbeweglichen Akkord des Orchesters verstärkt. Wiederholte Akkorde (Harfe und Schlagzeug) bilden zum zweiten Mal ein regelmäßiges Metrum. Im Gegensatz zum pulsierenden Motiv der Trompete, das das Drehen der Erde klangmalerisch dargestellt hatte, wirken diese vertikalen Akkorde zum stehenden Blockakkord wie ein Abmessen kurzer Zeiteinheiten. Die Stimme setzt wieder ein und wird durch eine kurze chromatische Bewegung abwärts charakterisiert. Die ständigen Wiederholungen von M_1 insistieren vorwiegend auf der Wechselnote $d-es-d$. Dadurch wird M_1 immer mehr ausgedünnt und

verschwindet zuletzt. Dieser Abschnitt wird durch das Klarinettenmotiv A' unterbrochen, wobei die formale Trennungsfunktion dieses Motivs besonders erkennbar wird.

Das ›Wellenmotiv‹ (α) der Streicher erscheint wieder – zwischen Streicher und Bläser zerstückelt, jedoch immer deutlich erkennbar. Symmetrisch zu den vorigen Abschnitten setzt die Stimme in dieser Pianostelle auf ihrem höchsten Ton b^2 ein, und das Orchester antwortet in einem breiten Forte. Es ist der dritte Höhepunkt des Stückes, etwas milder, d.h. weniger laut und dissonant als der zentrale Höhepunkt am Ende des mittleren Teiles.

Das ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette (A''), vom Piccolo mit ab- und aufsteigender Bewegung übernommen, beendet wiederum diesen Abschnitt im Forte. Das Stück hört mit der Stimme, Parlando und Recto tono auf dem zweiten Bezugston g^1 , über eine sehr diskreten Klangfläche mit Becken-Resonanz und Flageolettönen der Streicher im Hintergrund auf.

Analyse

Nachdem alle musikalischen Elemente deutlich beschrieben wurden und der genaue Ablauf des Werkes gesichtet wurde, beginnt die eigentliche analytische Arbeit, durch die Verhältnisse und Zusammenhänge hergestellt werden. Es geht darum, zusammenfassende Bemerkungen zu Behandlung der Stimme und der Instrumente, Stil und Tonsprache, Thematik und Rhythmik, Form und Zeitbehandlung sowie Textbezug zu erläutern und das Stück geschichtlich sowie geographisch zu situieren. Folgende Punkte sind insbesondere zu erwähnen:

Die extreme Zerstreung des musikalischen Materials

Der erste Höreindruck ist der einer großen Diskontinuität des Klangmaterials, das zuerst global wahrgenommen wird, bevor jedes einzelne Motiv durch sein charakteristisches Profil als Individuum erkannt wird und die Kohärenz des Tonmaterials und dessen Organisation im Klangraum spürbar werden. Ebenso ist das Gedicht zersplittert; die grammatikalischen Abschnitte des Textes werden getrennt vertont. Dadurch verliert die Stimme ihre solistische Vorrangstellung.

Die Behandlung der Instrumente und der Stimme

Die Orchesterinstrumente werden vorwiegend solistisch behandelt; die Instrumentation verbindet die thematischen Elemente mit einer bestimmten Klangfarbe.² Die Streicher bilden nicht mehr den üblichen Orchesterkern, der hier von den Bläsern geformt wird. Die Bedeutung des Schlagzeugs fällt sofort deutlich auf, obwohl seine Funktion und seine Auswirkung analytisch nicht so leicht zu fassen sind. Hingegen erscheint die Behandlung der Stimme extrem konservativ, und im Gegensatz zu den kurzen, punktuellen Motiven des Orchesters bildet sie größere Melodiebögen, die trotz der Zersplitterung des Textes eine Art Kontinuität im gesamten Ablauf herstellen.

Die strukturelle Bedeutung der dynamischen Kontraste

Am auffälligsten sind die dynamischen Kontraste. Zwischen dem zerstreuten luftigen Tonmaterial der Stellen im Piano und Pianissimo und den ihnen gegenübergestellten stark dissonanten Klangblöcken im Fortissimo herrscht ein totaler Antagonismus. Diese Kontraste erweisen sich durch die symmetrische Organisation der drei Höhepunkte als formbildend: Der Haupthöhepunkt steht am Ende des mittleren Teiles; die sekundären Höhepunkte jeweils am Ende des ersten und des dritten bzw. letzten Teiles.

Das atonal-polarisierte Tonmaterial

Die Dissonanz der Klangblöcke und die reiche atonale Harmonik einiger polyphoner Motive verhindern nicht eine Polarisierung des Tonmaterials hinsichtlich der beiden bereits erwähnten Strukturtöne *g* und *d*. Daraus resultiert das stark tonale Intervall einer reinen Quint. Jeder der beiden Pole erscheint systematisch an allen Wendepunkten der Form, sei es mit einem melodischen Motiv, mit einer Tonwiederholung oder als gehaltener Pedalton. Beim Betrachten des gesamten Ablaufs lässt sich sogar feststellen, dass das *d* als allererster Ton und das *g* als Schlussston gehört wird, während das Motiv M_2 im mittleren Teil auf dem G-Dur-Dreiklang aufgebaut ist. Außerdem werden melodische Wendungen der Ganzton-

2 So sind z.B. die Motive M_1 und M_2 immer mit der Klangfarbe der Trompete verbunden, das wellenartige Motiv α immer mit den Streichern und mit der Harfe, das Motiv β immer mit dem Horn oder Fagott und das Motiv A immer mit der Klarinette (bzw. Piccoloflöte zum Schluss).

leiter entnommen, und die große Sekund und große Terz bilden als wiederkehrende prägnante Intervalle mehrere melodische Motive.

Athematik versus reiche Motivik

Wie bereits erläutert, hat die Stimme größere Melodiebögen als das Orchester, jedoch erhalten diese längeren melodischen Verläufe keine thematische Funktion, da es sich nicht um wiederkehrende charakteristische Melodielinien handelt. Es gibt nur ganz kurze, mit wenigen Tönen charakterisierte einzelne Motive, die vom Orchester übernommen werden und eine bestimmte formale Funktion erhalten: Begleitungs-, Überleitungs- oder Trennungsfunktion, klangmalerische Bedeutung. Gleich am Anfang erscheint die Wechselnote als motivisches Prinzip und melodiebildendes Element und die zuerst deutlich konturierten und klar erkennbaren Motive werden durch verschiedene Verwandlungen immer mehr miteinander verknüpft:

- M_1 und M_2 sind durch Klangfarbe und Bezugstöne verwandt, unterscheiden sich aber durch die Melodiegestalt, den Rhythmus und gewissermaßen durch das Tonmaterial: Der G-Dur-Dreiklang in ab- und aufsteigender Bewegung verleiht M_2 einen eindeutig tonalen Charakter.
- Die progressive Verwandlung von β zu β' und β'' ergibt sich durch den Gebrauch derselben Intervallik mit Tritonusumfang und ihre rhythmische Entwicklung.
- M_1 , α und β' sind einander durch ihre kreisförmige Melodiegestalt mit Wechselnotenbewegung und deren Erweiterung ähnlich, klanglich und rhythmisch aber sehr differenziert.
- Zwischen α und β'' wird die melodische Verwandtschaft durch die Klangfarbe der Streicher verdeutlicht, ebenso ähnelt sich die jeweilige Harmonisierung durch parallele scharfe Akkorde (Mixtur).

Allein diese zahlreichen Verknüpfungen zwischen den strukturellen Motiven zeigen die tatsächlich sehr kompakte und dichte Einheitlichkeit des Stückes und beeinflussen die Wahrnehmung der Form.

Die Vielfalt des formalen Aufbaus

Der Ablauf des Stückes lässt sich in einer Formtabelle darstellen (Tab. 1). Daraus ist eine Schichtung mehrerer traditioneller Formmuster ersichtlich wie das der drei-

teiligen Liedform, der strophischen Form oder des durchkomponierten Lieds. Ferner fällt auf, dass die Stimme erst spät einsetzt und der erste Teil (bzw. die Orchestereinleitung) erstaunlich lang und ausgearbeitet ist. Die Trompete übernimmt dabei im Rezitativstil die melodisch-solistische Rolle der Stimme. Handelt es sich hier um eine ›Strophe ohne Text‹ oder um eine richtige Einleitung? Das motivische Material des Liedes wird jedenfalls schon angekündigt, wie in der Exposition einer A–B–A-Form. Ist das gesamte Werk als Dialog zwischen Stimme und Trompete gedacht? Die schon erwähnte formbildende Rolle der Dynamik wird anhand dieser Tabelle besonderes deutlich erkennbar, und die Symmetrie der drei Hauptteile – jeweils mit Höhepunkten im Fortissimo – ist ebenfalls auffallend. Dieser dynamische Aufbau unterstreicht den gesamten Spannungsbogen und den durchkomponierten Charakter. Der Ablauf erscheint im Endeffekt sehr strukturiert, gewissermaßen konventionell, jedoch frei bearbeitet.

VORSCHLAG FORM 1	ABLAUF	BEZUGS- TÖNE	DYNAMIK	VORSCHLAG FORM 2
Einleitung	M ₁ : ›Fanfarenmotiv‹ (Tr.) α: ›Wellenmotiv‹ (Str.) β: ›Rufmotiv‹ (Hr.) A: Abbruchmotiv (Kl.) β' (Fg.)	<i>d</i> (<i>g</i>)	pp ff	A: Erster Teil (ohne Text)
Erste Strophe	Vorimitation (Ob.) 1. Sopraneinsatz	<i>g</i>	<i>p</i>	B: Mittlerer Teil 1. Periode
Zweite Strophe (Haupthöhepunkt)	M ₂ : Vorimitation (Tr.) 2. Sopraneinsatz Tutti β'' (Str.)	G-DUR <i>d</i>	ff fff	2. Periode (Haupthöhepunkt)
Dritte Strophe	M ₁ (Fl. + Fg.) 3. Sopraneinsatz A' (Kl.)	<i>d</i>	ppp	A': Reprise 1. Periode
Vierte Strophe	α (Str.) 4. Sopraneinsatz α + A'' (Bläser/Picc.)		<i>p</i> <i>f</i>	2. Periode
Coda	5. Sopraneinsatz	<i>g</i>	pppp	Coda

Tabelle 1: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Formübersicht

Der Textbezug

Der Textbezug erfolgt wesentlich mehr durch die vom Orchester übernommenen Elemente als durch das von der Stimme gesungene Tonmaterial. Die Instrumentalmusik übernimmt den semantischen Textinhalt³, während der eigentliche Text durch die Stimme dargestellt wird. Dadurch führt die Analyse der rein musikalischen Elemente zur vollen Wahrnehmung des Textinhaltes; musikalisches Verständnis und ästhetisches Erlebnis gehen weit über den semantischen Textinhalt hinaus. (Tab. 2).

Werk- und Höranalyse

Nachdem eine Höranalyse erarbeitet wurde, besteht natürlich das Bedürfnis, die Unterschiede zwischen den durch das Hören erkannten Strukturen und der gelesenen Analyse gründlich zu ermitteln. Worin bestehen diese Unterschiede, wie artikulieren sie sich? Geht es hier um Ergänzungen oder um Gegensätze? Können diese zwei Arbeitsprozesse als komplementär angesehen werden, und inwiefern sollten sie dann getrennt oder gemeinsam eingesetzt werden?

Was das Repertoire des 20. Jahrhunderts betrifft, stößt man immer wieder auf die Vielfalt der angewandten Satztechniken und auf die Komplexität der harmonischen Verläufe, die einen vor einer Höranalyse zurückschrecken lassen. Eine differenzierte Analyse der Tonsprache bei Varèse ist ausschließlich auditiv unmöglich: Die Aggregate und die resultierenden Spannungs- und Entspannungseffekte werden zwar ›affektiv/unbewusst‹ wahrgenommen, die technische Erklärung dazu erfordert aber die Lektüre der Partitur. Unter den Aspekten der harmonischen Analyse dieser *Offrande*, die durch Hören unentschlüsselt bleiben, sind die Verbindungen zwischen dem Material der melodischen Motive und den harmonischen Strukturen sowie die eigene Struktur der Klangblöcke zu erwähnen. Die Verbindung zwischen dem Anfangsakkord oder dem Akkord der Harfe einerseits und dem ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette bzw. der melodischen Linie der Stimme auf dem Text »Je sonne mon clairon vers toutes les mers« und »Sur le chemin de ton parfum« erscheint anhand der Partitur in besonders klarer Weise: Es handelt sich um dasselbe Tonmaterial (reine Quart + Tritonus) in senkrechter oder waagrechter Anordnung.

3 Der Text mit dem Titel *Chanson de là-haut* ist vom Vincent Huidobro (1893–1948).

CHANSON DE LÀ-HAUT GESANG VON OBEN		
La Seine dort sous l'ombre de ses ponts. <i>Die Seine schläft im Schatten ihrer Brücken.</i>	Schlaf, Ruhe	kein rhythmisches Motiv, Liegeton der Tr.
	Wasser / Schatten / Brücken	Wechselnote von M1 bzw. Wellenmotiv α . Wellenartige Auf- und Abbewegung der Kl und Harfe.
	Wasser (schimmern)	Flageolett-Töne der Streicher
Je vois tourner la terre <i>Ich sehe die Erde sich drehen</i>	1) Erde 2) Drehen 3) Erde / Drehen	1) Dur-Dreiklang (natürliche Resonanz) 2) pulsierender Rhythmus 3) kreisförmige Gestalt der melodischen Motive
Et je sonne mon clairon vers toutes les mers <i>Und ich lasse meine Trompete erschallen auf alle Meere zu.</i>	Schall / Clairon	Trompetenmotiv M1 (vgl. Beginn und hier Vorimitation der Stimme) Chaos des Höhepunktes (ff)
Sur les chemins de ton parfum <i>Auf den Pfaden deines Duftes</i>	1) Wege Duft/ 2) Innehalten der Zeit 3) Duft	1) pulsierender Rhythmus (›Gehen‹ ein ›Augenblick zum Genießen‹ 2) stehender Akkord als unbeweglicher Klangblock 3) Sensualität der melodischen Chromatik der Stimme
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont. <i>Verschwenden alle Bienen und Worte.</i>	Bienen (Summen)	Geräusche des Orchesters (Schlagzeug)
Reine de l'aube des pôles, rose des vents que fane l'automne! <i>Königin polarer Morgenröte, Windrose, die der Herbst verwelkt!</i>	1) Königin 2) Pole / Windrose 3) Verwelken/ Herbst	1) höchster Ton der Stimme (b^2) 2) vgl. die zwei Bezugstöne und der G- Dur Dreiklang 3) absteigendes melodisches Profil der Stimme, mit Umkehrung von β am Ende (Bsp. 15)
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année. <i>In meinem Kopf singt ein Vogel das ganze Jahr.</i>	1) Vogel 2) Jahr/ Dauer	1) A'' (Piccolo + Triangel) 2) <i>recto tono parlando</i> der Stimme. Klangfläche mit reicher Resonanz

Tabelle 2: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Text und musikalische Gestaltung



Beispiel 8a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 2, Klarinette

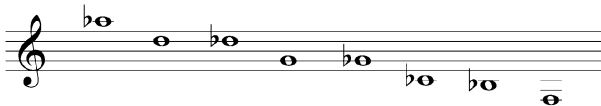
Violaine de Larminat



Beispiel 8b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), Ziffer 2, Klarinette; zugehöriges Tonmaterial



Beispiel 9a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), 6. T. nach Ziffer 6, Klarinette



Beispiel 9b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), 6. T. nach Ziffer 6; zugehöriges Tonmaterial, Klarinette



Beispiel 10: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), Umkehrung, Ziffer 7, Bläser



Beispiel 11a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Wellenmotiv< (α), T. 3-4, Streicher



Beispiel 11b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A),
Tonmaterial, Muster: reine Quart + Tritonus



Beispiel 11c: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Tonmaterial T.3-4, Streicher



Beispiel 12: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Harfe



Beispiel 13a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Stimme



Beispiel 13b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Stimme; zugehörige Klangbildung



Beispiel 14a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, 3. T. vor Ziffer 5, Stimme



Beispiel 14b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, 3. T. vor Ziffer 5, Stimme;
zugehörige Klangbildung

Violaine de Larminat



Beispiel 15a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 7, Umkehrung, Fagott + Klarinette



Beispiel 15b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 7, Umkehrung, Fagott + Klarinette; zugehörige Klangbildung(en)



Beispiel 16: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ein Takt nach Ziffer 7, Stimme

Eine präzise Analyse der Orchestration und der Klangeffekte, insbesondere des Schlagzeugs, ist ebenfalls ohne Partitur nicht durchführbar. Das Schlagwerk wird hier durchgehend verwendet und sorgt dafür, dass das Stück Kontinuität erhält und nicht als ein bloßes Nebeneinanderstellen von Klangblöcken wirkt. Ohne Schlagzeug würde die Musik einen überwiegend statischen Charakter haben. Die Schlaginstrumente wirken hier wie ein Motor, der den Ablauf steuert, ohne dass ein regelmäßiger Puls entstände oder ständig wahrnehmbar würde. Dies entspricht einer Urfunktion des Schlagzeugs als rhythmischem Grundelement und pulsierendem Steuerungsfaktor; auf den atmosphärischen Aspekt wird jedoch nicht verzichtet. Das Schlagzeug übernimmt nirgendwo eine strukturelle thematische Funktion, sondern hat nur eine Verbindungsfunktion (vertikal in der Orchestration sowie horizontal auf der Zeit- bzw. Formebene) und wirkt sehr subtil, aber höchst effektiv im Hintergrund. Jedes Schlaginstrument übernimmt eine bestimmte klangliche Funktion, die darin besteht, die anderen Orchesterinstrumente zu umhüllen: Die resonanzfähigen Instrumente wie z.B. Becken und Gongs beeinflussen und verstärken die Resonanz der Akkorde mit den Flageoletönen in den Streichern und den Glissandi der Harfe⁴; die kleine Trommel und das Tamburin erscheinen unauffällig auf den Text »Je vois tourner la terre et je

4 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 2, um Ziffer 6 bis zum Schluss.

sonne mon clairon vers toutes les mers«⁵; das Triangel verstärkt die hohen Töne von Flöte und Piccoloflöte.⁶

Ein weiterer Aspekt ist die Interaktion zwischen Tonsprache und Instrumentation. Die Spannungs- und Entspannungsbewegungen sind nicht in den Harmonieverläufen enthalten, sondern in der Teilung des Schlagzeugs in zwei Gruppen: Die trockenen Schlaginstrumente und diejenigen mit wenig oder kurzer Resonanz ohne bestimmte Tonhöhe übernehmen kleine Rhythmen, die die Spannungsgesten steuern und leiten, während die resonanzfähigen Instrumente (Gong, Becken) die Entspannungsphasen übernehmen. Die zeitlich aufbauende formale Funktion wird also nicht mehr der Harmonik, sondern der Instrumentierung bzw. dem Schlagwerk übergeben, während die Harmonik eine klangliche Verbindungsfunktion zwischen vertikalem und horizontalem Tonmaterial übernimmt.

Ein dritter Punkt betrifft die Interpretation bzw. die Aufnahme, mit der die Höranalyse erfolgt. Diese wird automatisch davon beeinflusst werden, sei es, dass verschiedene Elemente von einem Dirigenten interpretatorisch besonders hervorgehoben werden, sei es, dass die Klangqualität der Aufnahme oder der verwendeten Hörgeräte einer Live-Aufführung nicht entsprechen kann. Die Wahrnehmung gleicht womöglich eher der Analyse des Dirigenten und erfolgt – im Gegensatz zur Wahrnehmung beim Lesen – so durch ein Prisma, das das reflektierte Objekt umleitet. Die Quelle der Analyse ist in beiden analytischen Arbeitsprozessen nicht absolut identisch. Es gibt bei der Höranalyse einen Weg mit drei Dimensionen: ›Hören – (der) Interpretation – (bis zur) Analyse‹ und nicht direkt ›vom Lesen der Partitur zur Interpretation‹, wie man es in einer analytischen Vorgangsweise üblicherweise macht.

Spezifische Probleme der Höranalyse mit dem Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts

Eine weitere Charakteristik der Höranalyse-Übung ist das Problem der Datierung eines Werkes und der Berücksichtigung der geschichtlichen sowie geographischen Umgebung. Die erste *Offrande* wird von den Studierenden spontan meistens den Fünfziger- oder Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts zugeteilt, obwohl das Stück bereits 1921 komponiert wurde und damit zu den Frühwerken Varèses

5 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 4 bis 5.

6 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 5.

gehört. Kennt man jedoch das gesamte Werk Varèses, werden die stilistischen Einflüsse seiner Vorgänger (Debussy und die französischen Impressionisten insbesondere) sowie der Bezug zur französischen Ästhetik besonders deutlich. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Werk verursacht einen starken – übertriebenen – Neuigkeitseffekt.

Eine ähnliche Problematik ergibt sich bei der Wahrnehmung der Form: Es wurde auf die Neuigkeit des formalen Aufbaus bei Edgard Varèse öfters hingewiesen. In dieser Höranalyse ist eher ein traditionelles formales Denken angewendet worden. Hat Varèse bewusst und mit Absicht in diesem Frühwerk einen eher ›klassischen‹ formalen Aufbau genutzt oder ist die Prägung durch traditionelle Hörgewohnheiten so stark, dass eine Schichtung klassischer Formen hier wahrgenommen wird? Werden im Repertoire des 20. Jahrhunderts tatsächlich neue Strukturen wahrgenommen oder die bekannten formalen Strukturen, die man gespeichert hat, so dass man sie immer wieder erkennt oder zu erkennen glaubt? Gibt es bei der Wahrnehmung der Zeit und deren Organisation bestimmte Muster, die eine Kultur – hier die westliche Kultur – sich angeeignet hat?

Bei diesen beiden zuletzt erwähnten Punkten zeigt sich ein Hauptproblem der Höranalyse im Umgang mit dem Repertoire des 20. Jahrhunderts. »Vor einem Kunstwerk darf man nicht träumen, sondern man muss sich anstrengen, seine Bedeutung zu erfassen.«⁷ Und dies gilt meiner Meinung nach auch für so »un tout petit bout d'œuvre, quelque chose de purement intime«⁸, wie Varèse selbst diese *Offrande* bezeichnet hat. Das Zitat Schönbergs steht natürlich für eine besondere Ästhetik und Musikauffassung, die nicht einzig Anspruch auf Gültigkeit haben sollte. Es weist aber indirekt auf die oft diskutierte Problematik der Rezeption des zeitgenössischen Repertoires hin: Ist in manchen Werken der oft höchst komplizierte Kompositionsprozess im Hörergebnis nachvollziehbar? Entsteht in anderen Fällen eine Dichotomie zwischen den Strukturen, die das Auge (anhand der Partitur) einerseits und das Ohr andererseits analytisch wahrnehmen können? Die (hier pädagogische) Frage, welche musikalischen Strukturen bewusst wahrnehmbar sind, welche unbewusst wahrgenommen werden und welche das menschliche Hören überhaupt überfordern, bleibt bei der Auswahl der Stücke, die sich für eine strukturelle Höranalyse eignen, relevant, wenn man den Studierenden ein umfassendes und urteilsfreies Bild dieses Repertoires vermitteln will.

7 Schönberg 1976, 99.

8 »Ein ganz kleines Werkchen, etwas ganz und gar Intimes« (Weid 1997, 75).

Literatur

Schönberg, Arnold (1976), »Schulung des Ohrs durch Komponieren«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt: S. Fischer, 99–103.

Weid, Jean Noël van der (1997), *La musique du XXè siècle*, Paris: Hachette, Ed. Pluriel.

© 2022 Violaine de Larminat

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Larminat, Violaine de (2022), »Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des 20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse« [Methodology and problems of listening analysis of the 20th century repertoire using the example of the first *Offrande* by Edgar Varèse], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 203–221.
<https://doi.org/10.31751/p.225>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Irene E. Matz

Musik des 20. Jahrhunderts in der Hörerziehung – drei methodische Ansätze

Der Beitrag plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der Musik des 20. Jahrhunderts im Curriculum Hörerziehung. Dies geschieht nicht zuletzt in Hinblick auf die Befruchtung, welche hierdurch der ›klassische‹ Bereich erfährt. Aus der Arbeit mit Neuer Musik in der Gehörbildung werden drei Schwerpunkte vorgestellt: Lars Edlunds *Modus Novus*, die Arbeit mit Lückentexten und die speziell für Hörübungen mit nichttonaler Musik entwickelte Methode der Klangskizze.

This article makes the case for the stronger consideration of twentieth-century music in the aural-skills curricula. The argument addresses among other things the benefits this brings for “classical” repertoire. Three priorities are set based on the author’s experience with new music in aural-skills class: Lars Edlund’s *Modus Novus*, fill-in-the-blank activities, and a method of sketching sound developed particularly for the training of aural skills regarding non-tonal music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ear training; Edlund; fill-in-the-blank activities; Gehörbildung; Modus Novus; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; sound-sketching

Wäre es denkbar, dass eines nicht allzu fernen Tages die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ihren Vorrang verliert oder abgibt und Musik des 20. und 21. Jahrhunderts dem Curriculum Hörerziehung als Grundlage dienen und den wesentlichen Inhalt der Hörausbildung an Hochschulen bilden könnte? Zum heutigen Zeitpunkt ist das eher undenkbar. Immerhin zeigt sich in Ausbildungsgängen, die in größerem Umfang Neue Musik einbeziehen (Hauptfach Hörerziehung, Dirigieren, Tonmeister, Kirchen- und Schulmusiker), dass die dafür im klassischen Bereich verkürzte Unterrichtszeit diese Leistungen nicht beeinträchtigt, sondern eher das Lernen befruchtet. Gibt es einen Transfer und welche Lernanstöße werden dadurch fruchtbar?

Aus der Arbeit mit Neuer Musik im Hörunterricht werden drei Schwerpunkte vorgestellt. Der erste bezieht sich auf das vielerorts benutzte Lehrbuch *Modus Novus* von Lars Edlund, der zweite gilt der Arbeit mit Lückentexten, und der dritte behandelt die speziell für Hörübungen mit nichttonaler Musik entwickelte Methode Klangskizze.

Modus Novus

Ein Gehörbildungslehrbuch wie *Modus Novus*, ein *Lehrbuch in freitonaler Melodielesung* von Lars Edlund¹ wird sowohl von Studenten wie von vielen Lehrern geschätzt. Es ist übersichtlich gegliedert und bietet einen überschaubaren Rahmen für ein sonst eher als unübersichtlich angesehenes Gebiet. Die Inhalte folgen der Intervallordnung von Sekund mit Quart über Quint und Terz zu den großen Intervallen und zu Weitraummelodik. Jedes Kapitel beginnt mit kurzen modellhaften Übungen, gefolgt von längeren ›Melodien‹ und einigen Akkordübungen. Nach je drei oder zwei Kapiteln stehen drei Serien von Melodiebeispielen aus der Literatur. Nach nunmehr vierzig Jahren seit seinem Erscheinen sind die Schwächen des Lehrbuches nicht mehr zu übersehen noch zu tolerieren. Das größte Manko besteht – trotz der auf Mehrstimmigkeit verweisenden Akkordserien – in der Reduktion auf einstimmiges Üben, verstärkt durch die geringe Qualität der Übungsmelodien, die den größten Arbeitsumfang ausmachen. Die Literaturkapitel, auch hier lediglich einstimmige Beispiele, wirken wie Anhängsel und nicht wie Lernziele. Ein Eindruck von Stil und Struktur des Werks, aus dem ein Beispiel stammt, ist rudimentär, zumal die Studierenden kaum Hörerfahrungen haben, vergleichbar denen des tonalen Hörens. Eine Sensibilisierung für Gehalt und Ausdruck der jeweiligen Musik, die das Lernen unterstützen und vertiefen würde, kann sich beim Üben nicht entwickeln.

Hier setzt der Weg eines modifizierten Einsatzes von *Modus Novus* an. Nicht von kurzen Mustern über Übungsmelodien zu Literaturbeispielen sollen die Lernschritte verlaufen, sondern genau entgegengesetzt. Ein vom Lehrer ausgewähltes Literaturbeispiel ist als vollständiger Text Ausgangspunkt der Hörarbeit. Das Stück wird als Ganzes gehört – mit oder ohne Notentextvorlage – und in der Gruppe durchgesprochen. Die Aufmerksamkeit soll besonders den Intervallstrukturen gelten. Wenn wesentliche Merkmale erkannt sind, suchen die Studierenden dazu Übungen aus *Modus Novus* aus und stellen zusammen mit Werkausschnitten ihr individuelles Übungsmaterial zusammen, gehen also nicht von einer starren Systematik aus, sondern sie systematisieren im Anschluss an die musikalischen Erfahrungen das Material. Wichtiger als die Beherrschung der Einzelübungen ist, das Stück als Ganzes im Blick- bzw. Hörfeld zu haben, so dass Auge und Ohr lernen, Gestalten und Gruppierungen zu erkennen und zu ordnen. Das führt zur Sensibilisierung für Anordnungen, Verläufe und Form, und entwickelt ein Gefühl

1 Edlund 1963.

für Komposition. Mit einfachen Anweisungen, wie sie auch als konkrete Anweisungen für das erste Durchlesen eines Stückes beim Primavistasingen gegeben werden, lässt sich rasch ein Überblick verschaffen. Das könnte sein: Singe jeden ersten und letzten Ton einer Phrase, singe nur Spitzen- und Tieftöne jeder Phrase, singe alle langen Werte des Stückes, singe alle Phrasenenden. Dieses und die gezielten Übungen zur Intervallstruktur führen zu sicherem Umgang, denkend, singend und hörend, mit dem Text. Zur weiteren Vertiefung dieser Arbeit gehört das Aufsuchen von Intervallordnungen, wie pentatonische Tongruppen, Ganztonfelder, Quart-Tritonuskomplexe, oktatonische und andere Skalenfelder, Reihenstrukturen usw. Damit werden Intervalle als das erlebt, was sie sind, Bausteine eines umfassenden Sinngehalts. Das übergeordnete Lernziel ist somit, ein konkretes Musikstück hörend, singend und spielend zu bewältigen und dabei grundsätzliche Einsichten in die Verwendung des jeweiligen Intervallmaterials zu gewinnen. Damit ist das Lehrbuch nicht Selbstzweck, sondern ein Hilfsmittel, das Anregungen zur Strukturierung des Übens liefert.

Weitraummelodik

Texte mit Weitraummelodik – siehe z. B. Vokalwerke von Anton Webern – sind beim Vom-Blatt-Singen gefürchtet. Weitraummelodik bedeutet geweiteter Ambitus der melodischen Linie durch gehäufte große Sprünge nah an der Oktave oder über sie hinaus. Das bedeutet für das Ohr einen raschen Wechsel von Klangfarben, wodurch aber sowohl das Gefühl für Intervallprägnanz wie das für Intervalldistanzen beeinträchtigt wird. Diese Schwierigkeit ist leicht zu überwinden durch das Üben von Tongruppen unmittelbar hintereinander in zwei oder gar drei unterschiedlichen Oktaven und damit in gemischten Klangfarben. Dann übe man, zur gerade erklingenden Oktavlage die zuvor gesungene andere Lage im inneren Ohr mitzuhören. Dräut dann beim Blattsingens ein großes Intervall von Ferne, stelle man im inneren Ohr dieses Registerhören nach oben oder unten ein, höre also das, was man gerade singt vorbereitend in der das Weitraumintervall betreffenden Oktave: Das Weitraumintervall wird gelingen! Diese simple Technik gehört nicht wie im *Modus Novus* ans Ende des Intervalltrainings, wo es immer zu kurz kommt, sondern an den Anfang, zusammen eingeführt mit den Sekund- und Terzübungen. Das erschließt unmittelbar eine Fülle von Literatur, die zumeist aufgrund dieser scheinbaren Schwierigkeit ausgelassen wird. Das besondere musikalische Erlebnis hierbei ist das einer expressionistischen Emphase, die in die-

sem melodischen Typus wirkt. Man singe daraufhin Schlusswendungen bei Webern. In diesem Singen werden die historisch-stilistischen Entwicklungen von einem engeren ›strengen‹ melodischen Satz zur freien Atonalität und Zwölftontechnik und weiter zu Tonhöhenstrukturen der Serialität deutlich.

Zweistimmigkeit

Das Hören eines zweistimmigen Satzes verlangt nicht nur eine verdoppelte Aufmerksamkeit des Ohres, sondern ein Vielfaches an Beziehungsdenken. Zwei Linien ergeben nicht eine Summe, sondern eine ›Hochpotenz‹ an Intervallstruktur. An Stelle des einstimmigen Hörens müsste gemäß seiner eminenten Bedeutung dem zweistimmigen Hören der allererste Rang in Didaktik und Methodik und im Zeitaufwand zuerkannt werden. In Neuer Musik vervielfältigen sich die Schwierigkeiten ins Ungemessene, da die tonalen melodisch-harmonischen Gerüststimmenstrukturen wegfallen. Und doch sollten Übungen, die die Vertikale in der Neuen Musik einbeziehen, grundsätzlich zum Unterricht gehören. Hier kann Methodisches dazu nur in sehr verkürzter Form behandelt werden, und es wird nur das Üben von Zweistimmigkeit aufgegriffen. Dafür bedarf es einer sorgfältigen Stückauswahl. Es bieten sich Klavierlieder an, die durch die vokale ›Linie‹ und die zwei Klangfarben von Stimme und Klavier dem Ohr Anhaltspunkte in Horizontale und Vertikale geben (z.B. Hanns Eisler, *Hollywood-Elegien: Jeden Morgen*). Zunächst werden wieder die Intervallstrukturen des Stückes untersucht, nun auch in Zusammenklängen. Den entsprechenden Intervallkapiteln aus *Modus Novus* werden von den Studierenden zusätzliche, selbst erfundene und abgeleitete zweistimmige Übungen hinzugefügt. Für Grundlagenübungen der Zwei- und Mehrstimmigkeit braucht das Ohr viel Zeit zum Identifizieren, zum Festmachen in der Klangvorstellung. Daher empfiehlt es sich, zunächst von den rhythmischen Gestalten abzusehen und in Zeitlupe, also durchgehend mit langen Dauern zu üben.

Eine Stimme ist zu singen, eine zweite am Klavier dazu zu spielen. Jeder Zusammenklang ist solange auszuhalten, auch mit mehrfachen Anschlägen, bis beide Töne gleichwertig im inneren Ohr ›erkannt‹ wurden. Beim folgenden langsamen Durchsingen wird nicht nur der Verbindung von Klang zu Klang besondere Aufmerksamkeit gewidmet, sondern innerlich sowohl zurück wie voraus gehört. Dabei wird deutlich, wie stark simultane Intervalle in ihrer Klanglichkeit von der melodischen und harmonischen Umgebung abhängig sind. Angestrebt wird ein

mehrschichtiges Denken, das befähigt, jeweils gut greifbare Verbindungen zu erkennen und für das Hören und Singen zu nutzen. Das Auswendiglernen von Abschnitten und auswendiges Transponieren sind unerlässliche Übertechniken in diesem Bereich.

Werden die Systematik von *Modus Novus* und seine Vorübungen in diesen erweiterten Zusammenhängen verwendet, hilft das Lehrbuch, das Lernen zu strukturieren und die Hürde des Ungewohnten der vielschichtigen nichttonalen Intervallstrukturen zu überwinden.

Die Arbeit mit Lückentexten

Die Form des traditionellen ein- oder mehrstimmigen klassischen Diktats ist mit Neuer Musik nicht zu realisieren, nicht einmal mit Absoluthörern, will man nicht zu absurden Diktierverfahren greifen. Nichttonale Musik wird anders erinnert als tonal strukturierte. Und doch möchte der Lehrer auf Schriftlichkeit als Methode, die zu klarem Denken zwingt und die Arbeitsergebnisse innerhalb einer Gruppe vergleichbar macht, nicht verzichten. Hier eröffnet die Arbeit mit Stücken, deren Notentext vom Lehrer mit Auslassungen versehen sind, also Arbeitsblätter in der Form von Lückentexten, eine Fülle von schriftlichen Arbeitsmöglichkeiten. Jeder Lückentext muss vom Lernenden zunächst akribisch gelesen werden, d.h. er muss erkennen und innerlich zu hören suchen, was an musikalischen Gestalten, Strukturen usw. vorliegt. Auch Rhythmusübungen, Vom-Blatt-Singen und mehrstimmiges Ansingen von Klängen können einbezogen werden. Diese Arbeit am Text ist immer der erste und ein wesentlicher Schritt, sei es als Klassenarbeit und -gespräch, als Erklärung des Lehrers oder in stiller Einzelarbeit. Dann muss eindeutig angegeben werden, welche Hörarbeit an den Leerstellen, den Lücken, gefordert wird: Instrumente bestimmen, Rhythmus eintragen, Intervallstrukturen summarisch oder distinkt in Einzeltonnotation festhalten, Schichtungen identifizieren usw. Ob der Lehrer das Stück zunächst ohne Vorlage des Lückentextes vorspielt, ob er es in Teilen bearbeiten lässt, alle diese Verfahrensmöglichkeiten sind ebenso offen und variabel wie seine Lückenbearbeitung des Textes samt Aufgabenstellungen auch. Die Vorbereitung eines Lückentextes ist neben der Auswahl einer Musik für den Lehrer immer wieder eine besondere didaktisch-methodische wie inhaltliche Herausforderung und aufwändige Arbeit. Der Gewinn dieser Methode liegt zum einen darin, dass Texte der Hörarbeit erschlossen werden, die mit klassischen Methoden unzugänglich wären. Vor allem aber wird

der Umgang mit komplexen Zusammenhängen geübt, der ständig wechselnde Wahrnehmungs- und Denkvorgänge herausfordert: Lesen, Hören, Hören mit Lesen, Singen, Merken, Identifizieren, Notieren usw. Mit einer konsequenten Einführung von Lückentexten lassen sich die veralteten inhaltlichen Vorstellungen von einer Diktat-Gehörbildung leicht korrigieren, und für die Lernenden bedeutet die Arbeit mit dieser Methode, dass das Hören sehr nah an ihre instrumentale und vokale Praxis, an das selbständige Erarbeiten eines Stückes heranzuführt.

Eine neue Methode: Klangskizze

Neben dem intervallbezogenen Ansatz mit *Modus Novus* und den Erweiterungen der Inhalte über Lückentexte wird hier als dritter methodischer Ansatz zur Hörarbeit mit Musik des 20. Jahrhunderts eine seit Jahren an der Stuttgarter Hochschule praktizierte Form des Nachspielens von Neuer Musik vorgestellt. Der Grundgedanke ist, beim Nachspielen auf genaue Wiedergabe der Tonhöhen zu verzichten, dafür aber ›Gestus‹ und Zeitstrukturen akribisch zu beachten. Das setzt eine Musik voraus, die sich in ihren Tonhöhenordnungen nicht, oder nicht streng auf durmolltonale Anordnungen bezieht. Somit wird neben atonaler, dodekaphoner, serieller u.a. auch Musik einbezogen, die innerhalb freier tonaler Zusammenhänge insoweit diastematische Variable zulässt, dass bei einer nur annäherungsweise Wiedergabe von Tonhöhenverläufen dies nicht als unerträgliche Verfälschung erscheint.

Weiter werden die Beispiele so gewählt, dass sie keine pianistischen Anforderungen stellen, also von Studenten mit Pflicht- oder Nebenfach Klavier, in einzelnen Beispielen durchaus auch von Nichtklavierspielern bewältigt werden können. Der Lehrer spielt ein Stück vor, eine Studentin, ein Student spielt das Gehörte nach. Für den Nachspieler lauten die Anweisungen zur Klangskizze: Gehe nicht darauf aus, dir Ton für Ton merken zu wollen. Denke großräumig und bilde auch großzügig ab. Suche vor allem den Gestus des Stückes zu erfühlen, die ›Klangidee‹ des Komponisten zu erfassen. Halte dich so genau wie möglich an die Zeitordnung des Stückes. Verfalle ›unterwegs‹, sowohl beim Hören wie beim Spielen, nicht ins Grübeln, sondern denke vorwärts, handle! Musik ist Klangbewegung in der Zeit. Zur Tonhöhenstruktur: Denke weniger in Intervallen als vielmehr in Registern, in Tonhöhenlagen. Sensibilisiere dich für Klanglagen und Klangfarben. Entwickle deine Vorstellungskraft für Klangorte, für Bewegungen im Tonraum.

Fühle die Dichtgrade von Klängen ab, ihre Außenkanten, ihre Löcher, ihre Ballungen, ihre tonalen oder atonalen Relationen. Halte dich nicht mit Begriffsbestimmungen auf, sondern suche über die innere Vorstellung des Klangverlaufs den zugehörigen Tastengriff zu evozieren, gewissermaßen herbeizuzwingen. Ertrage es nicht nur, wenn deine Version des Stückes anders klingt, als erwartet, sondern achte und genieße deine Variante!

Für den Ablauf von Vorspielen und Nachspielen gelten feste Regeln. Nach einem ersten Vorspielen wird nie nachgespielt, auch wenn vom Nachspieler das Stück ›gewusst‹ wird. Stattdessen wird längeres Schweigen verordnet, in dem das Gehörte so genau wie möglich im inneren Ohr wiederholt werden soll, auch von den gerade nicht spielenden Studierenden. Der Nachspieler bestimmt dann, wie oft und in welchen Abschnitten er das Stück hören möchte. Nachgespielt wird von ihm nur einmal, es gibt also keine Korrekturen. Jedes weitere Nachspielen erfolgt durch eine andere Person der zuhörenden Gruppe.

Das ideale Unterrichtsmaterial für den Anfang ist *Játékok zongorára* (*Spiele für Klavier*) von György Kurtág. Er schreibt dazu:

So ist diese Serie [...] eine Möglichkeit zum Experimentieren [...] Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muss toderntst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt.²

Diese Anweisungen entsprechen genau der oben dargelegten Einstellung zum Nachspielen. Bei Kurtág finden sich sowohl zahlreiche Stücke von aphoristischer Kürze, die ohne weiteres ganz nachgespielt werden können, wie umfangreichere Texte, die in Abschnitten oder nur teilweise erarbeitet werden können. Ein wichtiger Punkt sind die damit auftauchenden Fragen nach den Möglichkeiten von Gedächtnisleistungen und ihrer Entwicklung durch Übungen. Für die Unterrichtsplanung empfiehlt es sich, das Material nicht nur nach seiner Schwierigkeit zu ordnen, sondern auch nach inhaltlichen Kriterien wie Register und Farben, Klang und Stille, Tonhöhenordnungen, Klänge und Cluster, Formverlauf und Dramaturgie sowie lange Stücke.

Die Attraktion dieser Methode ist für Studierende außerordentlich hoch, und das hat Gründe: Jeder hört und spielt auf dem ihm derzeit gemäßen Niveau, d. h. jeder kann die Erfahrungen machen, die für ihn – und nicht für den Lehrer – wichtig sind. Und da der Begriff ›Fehler‹ hier fehl am Platz wäre und grundsätz-

2 Kurtág 1979, Beilage, 5.

lich durch den der ›Annäherung‹ ersetzt wird, gibt es so gut wie keine Ängste und Blockaden. Geht etwas nicht, wie gewünscht, wird das stets mit befreiendem Lachen quittiert. Beurteilungen einer Wiedergabe nach sehr nah an der Vorlage bis entfernt sind möglich und werden von Gruppenmitgliedern sehr sachlich abgegeben. Der unmittelbare und sehr sinnliche Umgang mit den Stücken macht diese Hörarbeit mit Neuer Musik lustvoll und anziehend. Jeder spürt, dass er mit Klangskizze unmittelbar an Musik, an seiner beruflichen Praxis arbeitet.³

Vergleicht man die drei hier vorgestellten Methoden, so passen sich die Studien zum Vom-Blatt-Singen mit *Modus Novus* ohne weiteres in die gewohnte Gehörbildung ein, bis auf die Tatsache, dass an vollständig vorliegenden Stücken gearbeitet wird. Über die Lückentexte werden die älteren Arbeitsformen insofern erweitert, als sie Lesen, Hören, Definieren und Schreiben, Nachspielen, auch im Sinne von Klangskizze, innerhalb einer Arbeitseinheit zusammenbringen. Dagegen steht Klangskizze außerhalb aller gewohnter Methoden der Gehörbildung (sie ist auch keine modifizierte Form von Improvisation). Zu ihren Besonderheiten zählt, dass hier die tradierte Nähe und inhaltliche Verpflichtung von Gehörbildung gegenüber dem Fach Musiktheorie mit Analyse zurückgestellt wird zugunsten eines quasi phänomenologischen Ansatzes, wonach ein ›erscheinungsmäßig Gegebenes‹ nach dem Durchgang durch ein Subjekt von diesem wieder ›zur Erscheinung gebracht‹ wird. Der Begriff der ›Wahrnehmung‹, heute in Bezug auf das musikalische Hören viel gebraucht, trifft für Klangskizze sehr genau und besser zu als ›Hören‹, da er auf einen umfassenderen Vorgang hinweist. Hier wird etwas erarbeitet, das nicht eine bestimmte Kategorie eines Satzes oder das ein bestimmtes Stück betrifft, hier wird Musik in ihrem vollen Sinn und Bezug auf den hörenden und spielenden Menschen wirksam:

Die Erkenntnisvermögen, denen das Kunstwerk sich aufschließt, sind Wahrnehmung und Einbildungskraft. Soll unser Denken das Medium, in das es eindringen will, nicht zerstören, so muss es sich auch in seiner Methode stets von diesen originären Erkenntnisvermögen leiten lassen.⁴

3 Klavierstücke für Klangskizzen finden sich bei Bartok, Berio, Crumb, Eisler, Feldmann, Gubaidulina, Hauer, Hindemith, Jelinek, Kodály, Ligeti, Lachenmann, Messiaen, Schönberg, Stockhausen, Zender, B.A. Zimmermann u.a.

4 Picht 1986, 38.

Literatur

- Edlund, Lars (1963), *Modus novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung*, Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Kurtág, György (1979–2003), *Játékok zongorára* (Spiele für Klavier), Budapest: Editio Musica [Bd. I–IV (1979), Bd. V und VI (1997), Bd. VII und VIII (2003)].
- Picht, Georg (1986), *Kunst und Mythos*, mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker, Stuttgart: Klett-Cotta.

© 2022 Irene E. Matz

Matz, Irene E. (2022), »Musik des 20. Jahrhunderts in der Hörerziehung – drei methodische Ansätze« [Music of the 20th century in aural training – three methodical approaches], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 223–231. <https://doi.org/10.31751/p.226>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

John Dack

Vom Modellcharakter der Höranalyse elektroakustischer Musik im Unterrichtsfach Gehörbildung

Musiker müssen ihr Gehör ständig weiterentwickeln und schärfen. Es ist essentiell für Komponisten, Bühnenmusiker und Musikwissenschaftler, sowohl subkutane als auch offensichtliche Strukturen in der Musik so akkurat wie möglich wahrnehmen zu können. Daraus folgt, dass Gehörbildung eine zentrale Rolle im Lehrplan einer jeden akademischen Institution einnehmen sollte, die eine musikalische Ausbildung anbietet. Die konventionellen Methoden der Gehörbildung wie Melodie- und Rhythmusdiktat oder Stilanalyse reichen jedoch in vielen Fällen nicht aus, um die ganze Palette musikalischen Ausdrucks zeitgenössischer klassischer Werke zu erfassen. Deren Sprache basiert oft nicht nur auf Tonhöhe und Takt, sondern auf spektraler Wandlung und Beschaffenheit. Es besteht daher die dringende Notwendigkeit, sowohl die Rolle als auch die Methoden der Gehörbildung neu zu überdenken. Ein einzigartiges Beispiel einer neuen Herangehensweise findet sich in der französischen elektroakustischen Musik. Der Schriftsteller, Administrator und Komponist Pierre Schaeffer (1910–95) formulierte ein theoretisches System zur Kategorisierung und Beschreibung von Klängen, sein *Programme de la Recherche Musicale*. Schaeffers Klangmaterialien existierten als Aufnahmen, von denen viele studioteknisch bearbeitet waren. Dies machte die unmittelbare visuelle Identifikation ihrer Klangquellen unmöglich. Die von Schaeffer entwickelte Methode verlangt daher die eingehende, rein gehörmäßige Untersuchung aller wahrnehmbaren Eigenschaften eines Klangs. Diese Vorgehensweise führt zwingend zu erhöhter Sensibilität gegenüber dem Ausdruckspotential klanglicher Qualitäten, beispielsweise dem *allure* oder *grain* – Charakteristiken, die von Komponisten oft übergangen werden. Schaeffers Herangehensweise beschränkt sich darin nicht nur auf das Tonstudio, sondern kann auch auf Vokal- und Instrumentalmusik angewandt werden.

All musicians must develop and refine their listening skills. It is essential for composers, performers and musicologists to perceive as accurately as possible the interaction between low-level and high-level structures in music. Consequently, aural training occupies a central position in the curriculum of all music schools. However, traditional aural skills such as melodic/rhythmic dictation and style analysis are not necessarily suitable to the demands of contemporary musical languages. Such languages are often based not solely on pitch and metre, but on spectral transformation and texture. There is, therefore, an urgent need to reconsider both the role and the methods of aural training in music education. A unique example of a new approach originated from French electroacoustic music. The writer, administrator and composer, Pierre Schaeffer (1910–95) formulated a theoretical framework for the classification and description of sounds. This is his *Programme de la Recherche Musicale*. Schaeffer's sound material existed as recordings, many of which were transformed by studio techniques. As a

result, visual corroboration of sound sources was impossible. Schaeffer's method, therefore, demanded the scrupulous examination of all perceptible features of sound by aural perception alone. This process inevitably leads to a greater sensitivity to the musical potential of characteristics often ignored by composers such as *allure* and *grain*. Furthermore, Schaeffer's systematic approach is not limited to the studio but can be applied to vocal and instrumental music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: allure; ear training; electroacoustic music; elektroakustische Musik; Gehörbildung; grain; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; Programme de la Recherche Musicale; Schaeffer

In Großbritannien genießt Gehörbildung bei Musikstudierenden an Universitäten wie Konservatorien keinen guten Ruf. Die Meinung überwiegt, das Fach Gehörbildung würde allen aufgezwungen, ohne dass sich der konkrete Sinn der vielen Musikdiktate, in denen Melodien, Harmonien und Rhythmen ausnotiert werden, vermittelt. Es scheint demnach, als verbände sich mit dem Fach Gehörbildung zu wenig das Bildungsziel, ein aurales Bewusstsein auszuprägen, das es erlaubt, sich kritisch und differenziert mit Musik auseinanderzusetzen. Dieses Ziel sollte alle Formen von Musik einbeziehen, also nicht nur die tonale Musik der Epochen von Bach bis Brahms, wie es überwiegend geschieht.

Ein aurales Bewusstsein entsteht, wenn beispielsweise musikalische Phrasen auf ihren Hauptstrukturakkord hin hörend analysiert werden. Ein Interpretationsvergleich desselben Werkes vertieft und verfeinert das wahrnehmbare Beziehungsgeflecht, das die Musik in ihrer Vielschichtigkeit ausmacht. Mit der Höranalyse von Pitch Class Sets wurde die Gehörbildung im angloamerikanischen Raum um neue Methoden erweitert. Im Folgenden soll der hörerziehende Ansatz Pierre Schaeffers und seine Umsetzung im Gehörbildungsunterricht nahegebracht werden.

Schaeffer kam zu der Erkenntnis, dass die neue Studioumgebung den Musiker nicht dazu veranlassen sollte, seine traditionellen musikalischen Arbeitsweisen aufzugeben. Stattdessen müssen jene Arbeitsweisen weiter ausgedehnt werden, indem diese auch die nachrichtentechnische, nicht für die Musikproduktion gedachte Ausstattung des Studios miteinbezögen. Schaeffer formulierte eine Theorie des musikalischen Objekts, in der die Technologie allerdings keine Dominanz über das musikalische Hören gewinnt. Der von Schaeffer entwickelte Ansatz unterstützt die Vorrangstellung des Ohrs. Dies genau ist für die Methoden der Gehörbildung zu reflektieren und zwar nicht nur im Bezug auf die *Musique concrète*, sondern für alle Arten von Musik.

Was sind die besonderen Fragen elektroakustischer Musik, von denen Schaeffer ausgeht? Und inwieweit war die Gehörbildung für die frühe *Musique concrète* und für die Komponisten der *Groupe de Recherches Musicales* selbst wichtig? Wie lässt sich dieser Ansatz auf heutigen Unterricht in elektroakustischer Musik und musikalischen Unterricht allgemein anwenden?

Das Equipment, welches Schaeffer in 1948 benutzte, gilt nach heutigen Maßstäben als primitiv. Mit Techniken wie der ›geschlossenen Rille‹ (›sillon fermé‹), die Schaeffer auf seine Schellackplatten anwendete, konnten lange komplexen Klänge bzw. ›Klangobjekte‹ – um Schaeffers Terminologie zu benutzen – entstehen. Das Schneiden von Klängen entdeckte Schaeffer, als er den Einschwingvorgang eines Glockenklangs separierte (›cloche coupée‹). Indem Klangobjekte umgekehrt abgespielt und ihre Hüllkurven und Spektren verändert wurden, dehnte sich das Vokabular der Klänge aus. Es wurden Klangobjekte kreiert, die akustisch nicht auf die bekannten Formen der Instrumente als ihre Erzeuger rückbezogen werden konnten, da der kausale Zusammenhang zwischen einer physischen Quelle und dem daraus resultierendem Klang nicht länger existierte.

Schaeffer stellte sich der Frage: Wie kann Komponist diese große Menge so erzeugbaren Klangmaterials hörend organisieren? Nach mehreren Jahren Forschung, arbeitete er fünf Stufen seines *Programme de la Recherche Musicale* (*PROGREMU*) aus. Trotz der anekdotenhaften Anspielungen seiner früheren Werke, wie zum Beispiel in der *Etude aux chemins de fer*, bestand Schaeffer darauf, dass er das »unentbehrliche musikalische Abstraktum zurückgewinnen«¹ wolle. Schaeffer wollte das Fundament musikalischer Strukturen entdecken. Dies kann seiner Meinung nach nur dann erreicht werden, wenn die Klänge von ihrem Erzeugungskontext befreit sind. In seinem Buch *La Musique concrète* (welches innerhalb eines Jahres nach *Traité des Objets Musicaux* erschien) schlug Schaeffer fünf ›Regeln‹ als Richtlinien für Musiker vor.

Die erste Regel ist, ein neues Solfège zu erlernen, »indem man Klangobjekte jeder Spezies anhört.«² Der Begriff ›Solfège‹ ist bedeutsam. Der Begriff Solfège taucht im Titel des sechsten Abschnitts des *Traité – Solfège des Objets Musicaux*, sowie auch im Titel des Werkes *Solfège de l'Objet Sonore*³ auf. Dem Komponisten, Filmmacher und Schaeffer-Exegeten Michel Chion gemäß, meint Solfège die

1 Schaeffer 1966, 24 (›la reconquête de l'indispensable abstrait musical‹).

2 Schaeffer 1967, 2 (›apprendre un nouveau solfège par des écoutes systématiques d'objets sonores‹).

3 Vgl. Schaeffer 1966.

Kunst, besseres Zuhören zu üben.⁴ Somit impliziert Solfège in der Gehörbildung nicht einfach nur eine Übung, Musik analysierend zu hören, die schon komponiert ist, sondern einen dynamischen, explorativen Prozess, der die praktische Anwendung von Musiktheorie zur Folge hat. Chion fährt fort, dass es eine »Art ist, sich dem neuen Material von Musik bewusst zu werden, während vorgefassten Ideen misstraut werden sollte, und man sich zu allererst darauf verlassen sollte, was gehört wird.«⁵ Das Solfège sei »noch nicht Musik, sondern ihre unentbehrliche Vorstufe«.⁶

Die fünf Stufen des *PROGREMU* sind Typologie, Morphologie, Charakterologie, Analyse und Synthese.⁷ Sie bieten ein umfassendes System für alle denkbaren Klangobjekte an. Die ersten zwei Stufen, Typologie und Morphologie, sind Stufen der Klangtaxonomie. Typologie erlaubt dem Komponisten, Klangobjekte gemäß ihrer Dauer und ihrem spektralem Verhalten zu typologisieren. Wenn ein Typ zugewiesen ist und eine gewisse Ambiguität je nach Kontext resultiert, wird die Stufe der Morphologie verwendet, eine präzisere Beschreibung zu erreichen.

Jedes Merkmal eines Klanges könnte theoretisch als Hauptkriterium zur Charakterisierung seiner Struktur gewählt werden. Schaeffer konzentrierte sich auf das Kriterium ›Masse‹, womit er Tonhöhenfelder meinte. Auf der Stufe der Charakterologie schreitet der Komponist, von einzelnen Elementen des musikalischen Diskurses hin zu höheren Strukturebenen fort. Charakterologie ermöglicht das Gruppieren von Klängen in Familien oder Gattungen in einer verfeinerten Version instrumentalen Denkens. Damit ist keine naive Affirmation der gängigen Tendenz gemeint, ähnliche Klänge in Gruppen zusammenzufassen. Alle Instrumente produzieren eine Vielzahl von Klangtypen, und wenn der Komponist im virtuellen Raum elektroakustischer Klänge arbeitet, sind allmähliche Übergänge von einer Gattung zu einer anderen entsprechend ihrer Position im Tonhöhenraum, auf der dynamischer Ebene etc. möglich. Klängen von langer Dauer hat Schaeffer einen speziellen Platz in seinem System gewährt. Als besondere Ergebnisse elektrotechnischer Arbeit stellen sie durch ihre Dauer und spektralen Komplexität unsere musikalischen Basisannahmen in Frage stellen.

4 Chion 1983, 90 (»l'art de s'exercer à mieux entendre«).

5 Ebd., 91 (»une sorte de prise de connaissance des matériaux nouveaux de la musique, en se méfiant des idées préconçues et en s'appuyant d'abord sur ce qu'on entend«).

6 Ebd., (»Ce solfège 'n'est pas encore la musique'; il en est l'indispensable préalable.«).

7 Vom Autor beschrieben und kommentiert in Dack 2002.

Die letzten zwei Stufen wurden von Schaeffer nur grob skizziert, da sie bereits im Prozess des Komponierens angesiedelt sind. Eine Analyse ermöglicht, zu beurteilen, wie die Charakteristik eines Klangobjektes eine ›Tonleiter‹ bilden kann, die in Strukturen mit ›Richtungstendenzen‹ resultieren können. Das Ziel ist die Schaffung neuer Klangobjekte aus einer musikalischen Intention heraus, die auf diesen Stufen von minutiöser Klangforschung und Analyse angeleitet wird. In diesen Prozessen der Klassifikation, Beschreibung und Gruppierung von Klangobjekten nach ihren Wahrnehmungseigenschaften, setzt Schaeffer zwei Begriffe aus dem Fremdsprachenunterricht ein, die die grundlegenden Aktivitäten im Studio beschreiben: »thème und version«.⁸ Thème bezieht sich auf Übersetzungen von der Muttersprache in die Fremdsprache. Version meint das Gegenteil, es beschreibt eine unsichtbare Übersetzung, und zwar die Übersetzung von der Fremdsprache in die Muttersprache. Schaeffer war der Auffassung, dass die Prozesse, sich einen Klang anzuhören und ihn bis ins kleinste Detail zu beschreiben als Version gelten. Gemäß Schaeffer ist die meiste zeitgenössische Musik als Thème komponiert, er fokussierte dabei auf serielle Musik. Das besagt, dass diese Musik gemäß Vorgängen komponiert ist, die ganz und gar von der Partitur abhängen, jedoch möglicherweise unabhängig von Wahrnehmungen sind, bevor sie in Klang verwirklicht werden. Chion zufolge, war eine der vielen Funktionen von Schaeffers *Traité des Objets Musicaux* das Komponieren von Versionen.⁹ Wenn Musiker die Methoden der Klassifikation und Beschreibung fließend beherrschen, dann ist es durchaus möglich, die Prozesse umzukehren und zu versuchen, Klänge von einem beliebigen Klangobjekt nach einem Plan, eben einem Thème, zu kreieren. Thème ist in der Tat entscheidend auf der Stufe der Synthese, wenn der Komponist beginnt, die erforderlichen Klangobjekte zu schaffen. Der von Schaeffer vorgeschlagene Verlauf von der tiefsten zur höchsten Strukturebene mit dem Übergang von den Stufen von Typologie und Morphologie hin zu Charakterologie und Analyse erscheint sorgfältig überlegt. Natürlich gleiten Komponisten während des Kompositionsprozesses auch von einer Stufe zur nächsten über, ohne diese voneinander zu separieren.

8 In der deutschen Übersetzung des *Solfège de l'Objet Sonore* heißen sie »Übersetzung in Klang« beziehungsweise »Übersetzung vom Klang«.

9 Chion 1983, 90 (»Donner une méthode de version est une des principales préoccupations du T.O.M.«).

Praktische Anwendungen des *PROGREMU* auf Gehörbildung

In meiner Lehrtätigkeit habe ich Übungen formuliert, die als ›Übungen von Versionen‹ beschrieben werden könnten. Insofern sind sie den traditionellen Diktatübungen ähnlich. Einige konzentrieren sich auf die Grundelemente von Musik und andere stellen Fragen bezüglich höherer Strukturebenen. Es ist beispielsweise für einen Lehrer einfach, Klangobjekte mit kurzer bis mittellanger Dauer zu kreieren. Mit einfacher Software können Klänge problemlos bearbeitet und transformiert werden. Die Klänge können rein synthetisch erzeugt oder mit dem Mikrophon von einer beliebigen Klangquelle aufgenommen sein. Anfänglich können die Klänge auf Schaeffers neun ›ausbalancierte Klänge‹ beschränkt werden, die – ähnlich instrumentalen Klängen – nicht außergewöhnlich lang oder in spektraler Hinsicht komplex sind.

Die Studierenden werden gebeten, die Klänge nach Typen wie ›tonischer Klang‹ oder ›komplexer Klang‹ zu klassifizieren. Schwierigere und mehrdeutige Beispiele liefern Klänge mit größerer spektraler Komplexität oder Klänge, die sich im Tonhöhenfeld bewegen. Solche Übungen sind sehr wertvoll, weil sie die Studierenden ermutigen, über mehrdeutige Beispiele nachzudenken: Ist ein Klangobjekt geräuschvoll? Lässt sich ihm eine eindeutige Tonhöhe zuordnen? Fügen sich die Klangkomponenten zusammen oder gehen sie auseinander? Darüberhinaus: Wenn mehrere Klänge als zum selben Typ zugehörig klassifiziert werden können, bedeutet dies, dass sie alle dieselbe virtuelle Quelle implizieren?

Nach den Übungen in diesen ›primitiven‹ Klassifikationsprozessen können die Studierenden anfangen, jedes Klangobjekt zu untersuchen, um seine einzelnen Charakteristika genauer zu identifizieren. Zum Beispiel könnte eine Gruppe von Klängen als ›tonische‹ Tonhöhen klassifiziert werden. Die eindeutige Wahrnehmung von Tonhöhe ist das einzig gemeinsame Charakteristikum. Folglich würde die Morphologie eine verfeinerte Beschreibung ermöglichen, nachdem die Klangobjekte in Typen eingeteilt worden sind.

Diese exakte Beschreibung von Klängen ist natürlich ein wichtiger Gesichtspunkt. Denn je mehr sich die Studierenden den Aspekten des Vibratos (Schaeffer verwendete den Begriff der ›allure‹ und fokussierte dabei auf die innermodulatorischen Ausgleichsvorgänge, die alle Klänge im Mikrobereich vibrieren lassen) oder der Körnigkeit, also der Oberflächentextur von Klang, bewusst sind, umso besser verstehen sie, wie solche Charakteristika als Kriterium der Strukturbildung gelten können. Dieses ist auf der Ebene der Charakterologie zu leisten.

Studierende werden weiterhin ermutigt, Klänge in Gruppen zusammenzusetzen, um bestimmen zu können, ob eine Struktur, die beispielsweise auf angestiegener Rauigkeit basiert, tatsächlich wahrgenommen werden kann. Wenn diese Klänge als Soundfiles in einem Computer gespeichert werden, ist es nicht schwierig, lineare Strukturen von Klängen zu schaffen. Somit können wir uns mit Hilfe unseres Ohrs von der Klassifikation einzelner Klänge über ihre Beschreibung bis hin zu ihrer Struktur bewegen.

Schaeffers Komposition *Etude aux allures*, eines der frühesten Werke der *Musique concrète*, ist für Studierende eine interessante Komposition und ideal für die Höranalyse. Schaeffer bezeichnete seine frühen Werke als ›Studien‹. Das ist nicht als Ausrede zu verstehen, vielmehr bestand er darauf, dass die Praxis der Theorie vorangehen müsse. Indem wir kurze Abschnitte aus *Etude aux allures* hörend untersuchen, prüfen wir Schaeffers Hypothese, dass Allure ein musikalischer Wert, ein Kriterium des Klangs sein kann. Das heißt, Allure kann musikalische Struktur artikulieren. Wäre es sogar möglich, anstelle einer Melodie der Tonhöhen und Rhythmen eine ›Melodie‹ wechselnder Allure zu hören, etwa entsprechend zu einer Klangfarbenmelodie? Wie können wir verschiedene Arten von Allure identifizieren und beschreiben? Was sind die Grundelemente einer Struktur, die auf Allure basiert? Wie benutzen wir die Beschreibung von Tempo? Schnell, langsam, beschleunigend oder verlangsamt etc.? Oder die Veränderungen in der Größe des Tonhöhenfeldes als weit, schmal oder mittel? Oder vielleicht eine Kombination aus beiden? Ist es möglich, Strukturen zu schaffen, die den Eindruck beider Tendenzen hervorruft? Und welche Lücken gibt es? Können wahrgenommene Strukturen umgekehrt oder ›transponiert‹ anwenden? Was zeichnet ein Motiv im Bezug auf Allure aus und wie kann es weiterentwickelt werden?

So ließen sich die Funktionen der *PROGREMU*-Stufe der Analyse im Gehörbildungsunterricht umsetzen. Es lassen sich stets neue Klangobjekte schaffen, die die entstehenden Fragen beantworten. Diese Form der Synthese wird – ganz im Sinne Schaeffers – erst nach mehreren Phasen intensiven und detaillierten Hörens als solche erkannt werden. In *De la Musique Concrète a la Musique Mème* schreibt Schaeffer:

Musique concrète hat mich gewiss leiden lassen: Ich fand ihre Klänge aufregend aber furchtbar. [...] Und wenn Sie glauben, dass sie mich von konventionellen Klängen weggebracht hat, müssen Sie nochmal darüber nachdenken. Ich habe, im Gegenteil, traditionelle Musik wiedergehört, aber mit einem anderen Ohr. Ich habe besser gehört [...].¹⁰

Postskriptum¹¹

Seit ich 2002 in München meine Präsentation hielt, bin ich sogar noch stärker davon überzeugt, dass Pierre Schaeffers Theorien auf viele Praktiken in der Musik anwendbar sind. Natürlich ist er hoch angesehen für seine sensible Analyse der Effekte von Medientechnologie auf die Gesellschaft. Dennoch gibt sein Schaffen auch vom Standpunkt eines Musikwissenschaftlers gesehen einzigartige Einblicke in die Denkweise eines Musikers im Hinblick auf grundsätzliche musikalische Konzepte wie instrumentale Einheit, Klangklassifikation und sogar die Entwicklung einer Musiksprache. Die Mitwirkung an den Aufnahmen in den Studios der *Radiodiffusion-Télévision Française (RFT)* – heute *Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)* – schuf das ideale Umfeld, um diese Punkte unter einem neuen Licht zu betrachten. Die sogenannte ›acousmatic situation‹ bedeutet, dass beim Anhören einer Aufnahme jegliche visuelle Stütze zum Verständnis des Klangkontextes fehlt. Entgegengesetzt zum ›anekdotischen Hören‹ ist der Zuhörende hier aufgefordert –man könnte sogar sagen: gezwungen – den jeweiligen Klang um seiner selbst Willen wahrzunehmen. Dies führte zu dem weit verbreiteten Missverständnis, Schaeffer würde sich für die Nutzung realer Klänge mit klar identifizierbaren Quellen aussprechen. Stattdessen schlug er jedoch vor, den gehörten Klang auf all seine konkreten Aspekte hin zu untersuchen und, sofern möglich, sogar spezielle Charakteristika zur Bildung von Prinzipien einer neuer Musiksprache abzuleiten. Dieser Prozess verlangte absolute Aufmerksamkeit im Bezug auf klangliche Details. Klänge treten jedoch selten als isoliertes Ereignis auf. Komponist und Hörer sind beide auf die Art klanglicher Charakteristika aus, die eine Art Gemeinplatz bilden. Traditionell schafft instrumentales Timbre (eines der Konzepte, die Schaeffer untersuchte) diesen Gemeinplatz, ist es

10 Schaeffer, 1977, 169 (»La musique concrète, certes, m'a fait souffrir; j'en trouvais les sons passionnants, mais terrible. [...] Et si vous imaginez que cela m'a détourné des sons conventionnels, je vous détromperai. J'ai, tout au contraire, réentendu la musique traditionnelle, mais avec une autre oreille. J'ai mieux entendu [...]«).

11 Übersetzung: Clara Fiedler.

doch aufgrund seiner spektralen Inhalte und registerspezifischer Dynamik klar identifizierbar.

Sobald jedoch paradoxerweise das Instrument innerhalb der physikalischen Kausalkette durch eine Aufnahme ersetzt wird, bezieht der Klang eine virtuelle Quelle mit ein (Schaeffer nennt diese ›Pseudo-Instrument‹), was für ihn zu einem tieferen Verständnis der Funktionsweise eines echten Instrumentes führte. Schaeffer untersuchte die Natur instrumentaler Register und postulierte die Schaffung von Klangfamilien bzw. oder ›genres‹. Dies sollte Komponisten und deren Publikum dazu anregen, sich ohne (gedankliche) physikalische Einschränkungen frei durch ein multidimensionales Klanguniversum zu bewegen. Für einen Komponisten, der in einem Studio beschäftigt ist, ist es nur dann möglich, diese virtuelle Orchestrierung umzusetzen, wenn er bereit ist, sich die Gehörbildungskennntnisse anzueignen, die ich in meinem Vortrag zusammengefasst habe. Diese Form von Gehörbildung ist das unmittelbare Ergebnis der Arbeit im Studio und der Anwendung von Schaeffers *Programme de la recherche musicale (PROG-REMU)*. Es ist offensichtlich, dass diese fachliche Kompetenz auch dann unverzichtbar ist, sollte sich der Komponist wieder den traditionellen Instrumenten zuwenden. Wie Schaeffer selbst schrieb (zitiert am Ende meiner Präsentation): »J'ai mieux entendu.«

Zusammenfassend möchte ich auf das gesteigerte Interesse hinweisen, das Schaeffers Theorien seit 2002 genießen. Ich glaube, dass sein Beitrag zum Gedankengut europäischer Musik mit der Verbreitung seines Werkes endlich die längst überfällige Anerkennung erhalten wird. Des Weiteren hoffe ich, dass die Übersetzungen die meine Kollegin Christine North und ich kürzlich fertigstellten dabei eine Rolle spielen werden. Bis jetzt haben wir Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète* und seine *Traité des objets musicaux* ins Englische übersetzt. Beide sind bei *California University Press* erschienen.

Literatur

Chion, Michel (1983), *Guide des Objets Sonores*, Paris: Buchet & Chastel.

Dack, John (2002), »Instrument und Pseudoinstrument – Akusmatische Konzepte«, in: *Elektroakustische Musik* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), hg. von Elena Ungeheuer, Laaber: Laaber, 243–259.

Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Éditions du Seuil.

Schaeffer, Pierre (1967), *La Musique Concrète*, Paris: Presses universitaires de France.

John Dack

Schaeffer, Pierre (1977), *De la Musique Concrète a la Musique Même* (= La Revue Musicale 303/305), Paris: Richard-Masse.

Schaeffer, Pierre / Reibel, Guy (1967), *Solfège de l'Objet Sonore*, Paris: Éditions du Seuil.

© 2022 John Dack

Middlesex University London

Dack, John (2022), »Vom Modellcharakter der Höranalyse elektroakustischer Musik im Unterrichtsfach Gehörbildung« [On the model character of the aural analysis of electroacoustic music in the subject of aural training], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 233–242. <https://doi.org/10.31751/p.227>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

V. Musiktheorie und ihre Vermittlung

Olivier Trachier

Polyphonie XVe–XVIIe siècles

Ein neuartiger Unterricht am Pariser Musikonservatorium¹

Der Unterricht ›Polyphonie XV^e– XVII^e siècles‹ wurde 1992 von Xavier Darasse gegründet, Rektor des CNSMD in Paris, und von Anfang an den Autor übertragen. Es handelt sich um eine der fünf Disziplinen der Spezialisierung ›écriture musicale‹ (Harmonie, Kontrapunkt, Fuge und Formen, 20.–21. Jahrhundert) und die einzige, die auf ein älteres Repertoire eingeht. Sie lebt von einem sehr offenen Geist und stützt sich grundsätzlich genauso auf alte wie auf aktuelle musikalische und theoretische Quellen. Das Repertoire, das erarbeitet wird, erstreckt sich in etwa über die Jahre 1475–1625, also über 150 Jahre. Die Werke, die als Modelle für die Komposition dienen, stammen sowohl von richtungsweisenden Komponisten wie Josquin, Lassus, Palestrina, Guerrero, Marenzio oder Monteverdi wie auch von Meistern spezieller Kompositionen wie dem englischen Madrigal oder dem deutschen polyphonen Choral. Ansonsten wird das Repertoire, das erarbeitet wird, fast jedes Jahr neu aufgestellt. In der Abschlussprüfung muss der Prüfling der Jury drei Werke präsentieren: ein mehrhöriges Stück (8 oder 12 Stimmen), in der Regel geistlich, ein kurzes, technisch anspruchsvolles Stück (z. B. ein komplexer Kanon) und ein Stück mit vier oder fünf Stimmen, das einem sehr charakteristischen Genre zuzuordnen ist (z. B. ein Madrigal), das in der ›mise en loge‹ erarbeitet wird. Dem Text und seinem Bezug zur Musik im Kontext der freien Künste und besonders der Rhetorik werden große Aufmerksamkeit geschenkt, vor allem dargestellt von den deutschen Musiktheoretikern der Renaissance. Das Curriculum folgt einem sehr radikal fortschreitendem Weg und geht dabei von einem einfachen Kontrapunkt zu zwei Stimmen (gesungen oder geschrieben) zum ›fleuri‹ mit 8 oder 12 Stimmen über. Ein Unterricht dieser Art sieht sich als Ergänzung der anderen Disziplinen der Komposition und bemüht sich, die Kenntnis des ›klassisch‹ genannten Repertoires auf älteren notwendigen und ausreichenden Basen zu festigen.

The author of this article had the privilege of taking the course *Polyphonie XV^e – XVII^e siècles*, which was founded in 1992 by Xavier Darasse, Rector of the CNSMD in Paris, from its inception. The course deals with one of the five specialized disciplines of *écriture musicale* (harmony, counterpoint, fugue and form, 20th – 21st century); it is also the only course that includes early music. It is infused with a very open spirit and makes use of both older and newer musical and theoretical sources. The repertoire examined in the course ranges from 1475 to 1625 and thus over 150 years. The works that serve as compositional models also stem from signifi-

1 Der Charakter dieses Referats ist in erster Linie informativ. Mein Unterricht am Pariser *Conservatoire* ist nicht sehr bekannt; er unterscheidet sich auch ein wenig von den anderen; deshalb präsentiere ich hier einige Aspekte meiner neuartigen Methode. In München war es auch möglich, Resultate dieser Arbeit zu präsentieren, durch Dokumente und CD-Aufnahmen. Hier ist dieser Aspekt zwangsläufig begrenzt.

cant composers like Josquin, Lassus, Palestrina, Guerrero, Marenzio, and Monteverdi, as well as masters of specific genres like the English madrigal or the German polyphonic chorale. Moreover, the repertoire treated in the course changes almost every year. In the final examination the candidate must present the jury with three works: a polychoral piece (8 or 12 voices; generally sacred); a brief, technically demanding pieces (e.g. a complex canon), and a piece with four or five voices taken from a specific genre (e.g. a madrigal), which is written in isolation (*mise en loge*). Great attention is paid to the text and its relation to the music in context of the liberal arts and especially rhetoric as represented by German music theorists of the Renaissance. The curriculum follows a radically progressive path and goes from simple counterpoint in three voices (sung or written) to florid counterpoint with 8 or 12 voices. Instruction of this kind can be understood as complementary to other compositional disciplines and attempts and provide a traditional and most necessary foundation for knowledge of the above-named “classical” repertoire.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: CNSMD; einfacher Kontrapunkt; florid counterpoint; florider Kontrapunkt; freie Künste; Guerrero; Josquin; Lassus; liberal arts; Marenzio; Monteverdi; Palestrina; Paris; Polyphonie XVe– XVIIe siècles; rhetoric; Rhetorik; simple counterpoint

Der Unterricht *Polyphonie XVe–XVIIe siècles* wurde von Xavier Darasse am *Conservatoire* im Jahre 1992 begründet und gehört zur Abteilung der technischen-theoretischen Studien neben Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Sonate, 20. Jahrhundert, Komposition und Orchestrierung. Nach bestandener Aufnahmeprüfung dauert der Kursus etwa zehn Monate und endet mit der Vergabe des *L'examen des Prix*.

Der Unterricht ist Ergebnis der von der französischen Regierung seit 1968 durchgeführten Reform der musikalischen Ausbildung und eines neu erwachten Interesses für nicht tonal gebundene Musik, insbesondere für die modale Musik der Renaissance, die – zumindest meiner Meinung nach – die Basis zahlreicher späterer historischer Entwicklungen bildet.

Im Zuge dessen entstand ein neues Hauptfach an unserer Schule, die so genannte *écriture musicale*, die vielleicht dem deutschen ›Tonsatz‹ ähnlich ist, wenngleich sie eine höhere Spezialisierung aufweist. Die Ausbildung orientiert sich stärker an den historischen Werken des Repertoires; sie ist nicht so abstrakt wie zuvor und versucht, die einstige Kluft zwischen Komposition und Stilübung zu reduzieren. Sie folgt damit der ›humanistischen‹ Lehre, die empfiehlt, die Werke der großen Meister zu imitieren. Zudem profitiert sie von einer parallelen Entwicklung im Bereich der musikalischen Analyse, die insbesondere Olivier Messiaen vorangetrieben hat, auch wenn *Érudition* und *Écriture*, d.h. Wissenschaft und Tonsatz, Forschung und Übung, nach wie vor getrennt sind.

Mein eigener Unterricht in Paris versucht im Kontext der Kontrapunktlehre diese Distanz zu verringern. Ziel ist das Schaffen ›originaler‹ Werke nach dem Vorbild der Autoren der Vergangenheit. Er stützt sich dabei auf eine beständige Forschung, die bemüht ist, authentischere Antworten auf die pädagogischen Fragestellungen zu geben. Um den historischen Kontrapunkt zu lehren, wurden zunächst viele berühmte Lehrbücher des 20. Jahrhunderts studiert, ältere wie die von Morris², Jeppesen³ oder Merritt⁴ und jüngere wie die von Swindale⁵, Dionisi & Zanolini⁶, De La Motte⁷, Daniel⁸ oder Schubert.⁹ Das genügte aber nicht. Es schien unerlässlich, weiter zu gehen. Dazu gehörte, sich von der Fokussierung auf den so genannten Palestrina-Stil zu lösen und sich vermehrt den originalen theoretischen Quellen zuzuwenden.¹⁰ Das ermöglichte, angemessene Analyse-Werkzeuge zu finden, um die musikalische Praxis der Renaissance in ihrem theoretischen Kontext zu verstehen und die Werke besser imitieren zu können.

Doch bald wurde eine erste Grenze sichtbar. Sie betrifft die Grundlagen der Kompositionslehre. Leider haben die Komponisten der Vergangenheit nicht viel über ihre Arbeit gesprochen. Die Prinzipien der Kompositionskunst sind daher nur eingeschränkt bekannt. Auch Fragen des Stils und der Idiomatik wurden kaum zur Sprache gebracht.

Die zweite Grenze ist historisch und psychologisch. Wir leben nicht im 16. Jahrhundert und denken nicht wie unsere Vorfahren. Hier bedarf es eines besonderen Problembewusstseins. Was für eine Bedeutung kann das Wort ›Wahrheit‹ in diesem Zusammenhang haben? Und, wenn die alte Theorie stillschweigt, gibt es kein anderes Mittel, als sich doch den modernen Texten zuzuwenden oder eigene Ideen zu formulieren. Trotz des Vorsatzes, die originalen analytischen Werkzeuge mehr und mehr zu benutzen, ist das Resultat dieser Arbeit also ein unvermeidliches Gemisch aus alter und moderner Theorie.

2 Morris 1922.

3 Jeppesen 1930.

4 Merritt 1939.

5 Swindale 1962.

6 Dionisi/Zanolini 1979.

7 De La Motte 1981.

8 Daniel 1997.

9 Schubert 1999.

10 Dabei bin ich dem Rat meiner Kollegen Jacques Feuillie, Gérard Geay, Markus Jans und Jean-Yves Haymoz gefolgt.

Mein Unterricht am Pariser Konservatorium heißt *Musica practica* und versucht ungeachtet aller Schwierigkeiten, die Prinzipien der alten Pädagogik in die Praxis umzusetzen. Dort lernen die Studierenden Solmisation, Mensuralnotation, Proportionen, Modalität, improvisierten Kontrapunkt und sie beginnen zu komponieren. Dazu sind die alten deutschen *Compendia* sehr nützlich, besonders die Schriften des Magdeburger Kantors Gallus Dressler.¹¹

*
**

Um die Methode meiner Arbeit zu zeigen, möchte ich kurz die wesentlichen Stufen auf dem Weg zur kontrapunktischen Komposition erläutern. Zum Schluss gebe ich als Beispiel ein von einem meiner Studenten geschriebenes Werk, das sich auf authentischen *res factæ* gründet.

Die erste Stufe bildet der *contrapunctus simplex*. Er wird zu zwei, drei und vier Stimmen geübt, meistens über einen Cantus firmus. Die gegebene Melodie – Choral, französischer Psalm, *chanson*, lateinischer *cantus planus* – steht in der Tenor- oder in der Superius-Stimme. Diese Technik stammt sowohl von den Regeln des Kontrapunkts, die in allerlei Traktaten stehen, als auch von den Regeln des *cantus super librum* ab. Dieser improvisierte Kontrapunkt wurde besonders von Guilielmus Monachus am Ende des 15. Jahrhunderts in seinem Buch *De præceptis artis musicæ* formalisiert.¹² Guilielmus Monachus zeigt dort eine Konstruktion der Polyphonie, die auf Intervallen-Strukturen basiert.¹³ Besonders interessant sind die Regeln des *Gymels* und des *Faulxbourdons* zu drei und vier Stimmen.¹⁴ In ihnen scheint das Band zwischen Improvisation und schriftlicher Komposition besonders stark zu sein.

Auf der ersten Stufe müssen auch die Theorie und die Anwendung der Klauseln entwickelt werden. Schließt jede Periode des Tenors mit einer Klausel, so

11 Vgl. Dressler 1561, 1571 und 1914–1915.

12 Vgl. Guilielmus monachus 1965.

13 Die verschiedenen Aspekte dieser Konstruktion hat Markus Jans (1986 und 1992) meisterhaft analysiert.

14 Zu vier Stimmen, *canto fermo in tenore*, wird normalerweise der Superius mit parallelen Sexten über den Tenor geschrieben, der Bassus mit unteren Quinten und Terzen, der Contratenor mit oberen Quartan und Terzen. Diese Regeln passen sehr gut zu einem linearen Tenor. Liegen melodische Sprünge vor, müssen Lösungen in anderen Kontrapunkttraktaten gefunden werden.

darf man u.a. die Demonstrationen von Vanneo¹⁵, Vicentino¹⁶, Zarlino¹⁷ oder Dressler¹⁸ in die Praxis umsetzen, besonders die Technik der Permutation der Klauseln (>Klauseltausch)<. Diese Art Arbeit stärkt auch die Kenntnis der alten Tonarten und deren Behandlung in der modalen Polyphonie.¹⁹ Schließlich dürfen die Studierenden auch originale Kompositionen analysieren, in denen einige der Stil-Elemente auftauchen. Es ist daher sehr wichtig, von Anfang an Kontakt mit den Werken großer Musiker zu haben.

Als zweite Stufe kommt der *contrapunctus floridus*. Zwar kann hier eine Steigerung der Stimmzahl die Fortschritte der Studierenden begünstigen, doch bildet den Schwerpunkt das Bicinium: Als Basis der Kompositionslehre ermöglicht der zweistimmige Satz, fast alle Probleme zu lösen. Diese betreffen den Rhythmus, die melodischen Bewegungen, die Prosodie, späterhin die Imitation und die Textbehandlung. Es ist natürlich bequem, ohne Text zu komponieren, aber die Imitation des Renaissance-Stils erfordert meiner Meinung nach, die Beziehung zwischen Wort und Ton früh zu erforschen. Deshalb ist es nach der Beschäftigung mit Übungen über einen Cantus firmus ohne (wie zumeist in den Traktaten) oder mit Text²⁰ – notwendig, sich bald imitierenden Bicinia *cum textu* zuzuwenden. Was die Reihenfolge der Stile im Unterricht betrifft, orientiere ich mich zunächst an der traditionellen Unterrichtsgestaltung: zuerst kommt die Zeit der letzten, also fünften franko-flämischen Generation, allerdings mit Lasso an erster Stelle. Dann folgt das 15. Jahrhundert, sehr reich an Bicinia, mit Ockeghem, Josquin und ihren Zeitgenossen. Einen persönlichen Schwerpunkt lege ich auf die strenge Technik der italienischen Prosodie, wie sie von Lanfranco²¹, Vicentino²², Zarlino²³ und Stocker²⁴ vertreten wurde und von Lasso perfektioniert wurde. Sie gibt den Studierenden eine feste Grundlage für ihre zukünftigen Forschungen.

15 Vgl. Vanneo 1533.

16 Vgl. Vicentino 1555.

17 Vgl. Zarlino 1558, 1561, 1573.

18 Vgl. Dressler 1561, 1571 und 1914–1915.

19 Der Musikologe kann hier das Vorfeld der tonalen Funktionen beobachten.

20 Werke wie die *Bicinia sacra* des Caspar Othmayrs (1547–48) eignen sich sehr gut, um einen *floridum* auf eine Choral-Melodie zu machen.

21 Lanfranco 1533.

22 Vicentino 1555.

23 Vgl. Zarlino 1558, 1561, 1573.

24 Stoquerus [Stocker] 1988.

Wenn ihre technischen Mittel es ihnen erlauben, ein gutes Bicinium zu komponieren, d. h. in Paris nach drei oder vier Monaten, so können die Studierenden damit beginnen, komplexere Stücke mit mehreren Stimmen zu schreiben. Nun werden Fragen des Stils immer entscheidender.

Die dritte oberste Stufe macht Studierenden, die im Studium schon weit fortgeschritten sind, nur geringe Probleme. Das Programm wird nur vom zeitlichen Rahmen begrenzt. In Paris bleiben uns nur 4–5 Monate bis zur Prüfung! Deshalb habe ich beschlossen, dass die weiteren Studien sich auf zwei Richtungen beschränken müssen: Das ist zum einen die einzel- oder mehr-chörige Motette bis zu 12 Stimmen (hier wird sich an Werken von Gabrieli, Palestrina, Lasso, Marenzio, Victoria, Guerrero, usw orientiert) und zum anderen das weltliche Repertoire, besonders die französische Chanson und das italienisches Madrigal (hier wird sich an Werken von Janequin, Le Jeune, Costeley, de Bertrand oder an Werken von de Rore, Marenzio, Monteverdi und Gesualdo orientiert).

Bis 2000 stand noch eine dritte Möglichkeit zur Verfügung: das Verfassen von einzelnen Messsätzen mit komplizierten kanonischen Dispositionen. In bestimmten Fällen führte dies allerdings mehr zu einer technischen Übung als zu einer wirklichen musikalischen Komposition.²⁵ Diese Möglichkeit stellte auch eine besondere Herausforderung für den Lehrer dar. So haben wir die *Missa prolationum* des Ockeghem studiert, sowie die *Messe à deux visages* des Pierre Moulu und die *Missa l'homme armé super voces musicales* des Josquin des Prez und des Pierre de La Rue, freilich besonders das zweite *Agnus*.

Für eine effektive Arbeit im motettischen Stil mische ich verschiedene Informationen aus Traktaten und aus aktuellen Analysen. Zunächst präsentiere ich die Prinzipien und Verfahren, die sehr nah an den bekannten Improvisationsmodellen sind²⁶, z. B. die *Fugæ*, der *Faulxbourdon* und seine Kombinationen zu drei und vier Stimmen (cf. sopra), der *Contrapunto concertato* (Kombination von zwei parallelen Stimmen mit einer dritten), usw. Die grundlegenden Prinzipien sind in

25 Diese Arbeit fügt sich in die Welt der *musici mathematici* des Adrian Petit Coclico (1552), der Kantor in Nürnberg um 1550 war. Um die Konstruktion der Kanons zu erhellen, stützte ich mich auf drei Aspekte der Technik: 1. Die Theorie der Mensuralnotation und der Proportionen. 2. Die Subtilitäten der ternären Notation. 3. Das Konsonanzen-System, das in den geläufigen *Tabulæ compositionis* niedergelegt ist. Heute bedauere ich, dass dieses Studium in unserem Programm nicht mehr vorgesehen ist. Der Gewinn war gleichermaßen groß für die Studierenden wie die Dozenten!

26 Diese ›Wendungen‹ sind in vielen Traktaten beschrieben, z. B. in Guilielmus Monachus 1965 oder Lusitano 1561.

den Schriften ein bisschen schwerer zu finden. Wie ich schon gesagt habe, haben die Komponisten darüber nicht viel geschrieben. Der Anteil heutiger Analysen ist in diesem Bereich natürlich größer. Gleichwohl ist es aber sehr interessant, auch hier einige alte Texte zu berücksichtigen, die uns einige Kompositionsgrundlagen entdecken lassen.²⁷

Diese Schriften erteilen vier wohlbekannte Ratschläge:

1. Der Ton muss den Worten entsprechend gut gewählt werden.
2. Die Musik muss dem Text dienen und nicht umgekehrt (*notæ pro ratione verborum et non econtra*). Die Affekte des Gedichtes müssen durch die Musik ausgedrückt werden.
3. Der Text muss gut ausgesprochen werden.
4. Die Kadenzes müssen der Syntax des Textes entsprechend geordnet sein. In diesem Gebiet sind bestimmte deutschen *Compendia* mehr informativ und präzise. Bei Dressler²⁸, Calvisius²⁹ und Burmeister³⁰ werden sehr wertvolle Ratschläge gegeben, besonders über die Disposition des Werkes. Hier bringt Galus Dressler sehr wichtige Ideen zum Ausdruck: Er ist vielleicht der erste, der so klar die Durchimitation im dreizehnten Kapitel seiner *Præcepta musicæ poeticæ* erläutert.³¹

Insbesondere die rhetorischen Kategorien und Beschreibungen Dresslers oder Burmeisters (*inventio-dispositio-elocutio-actio*) sind für die Konstruktion von Musikstücken nützlich – eingedenk der Prinzipien Ciceros: immer *cum varietate* sprechen, immer erfinderisch bleiben und den Formalismus vermeiden.

In diesem Kontext erfolgen die Übungen immer in einer bestimmten Reihenfolge: Die Studien beginnen mit den französischen Psalmen in *contrapunctus floridus* des Claude Goudimel (1568–80). Diese 150 Stücke geben sehr gute Beispiele der ›freien Imitation‹ in einem klarem, strengen Stil. Dann folgen die Motetten zu vier Stimmen des Orlando di Lasso – ein genialer *orator*, den man keinesfalls auslassen darf. Er ist vielleicht genauso wichtig für die Renaissance wie J.S. Bach für

27 Vgl. außer Vicentino 1555 sowie Zarlino 1558, 1561 und 1573 auch Tinctoris 1477, Le Roy 1583, Zacconi 1592 und Morley 1597; mit Blick auf Deutschland außer Dressler 1561, 1571 und 1914–1915 auch Galliculus 1520, Faber 1548, Finck 1556 und Calvisius 1592.

28 Vgl. Dressler 1563.

29 Vgl. Calvisius 1592.

30 Vgl. Burmeister 1606.

31 Vgl. Dressler 1914–15.

das 18. Jahrhundert! Der Rest wird jedes Jahr frei gewählt und hat das ehrgeizige Ziel, das Repertoire von Ockeghem bis Monteverdi nach und nach zu erforschen.

Mittlerweile ist dieser Unterricht sehr ausgearbeitet und ich möchte zum Schluss ein Beispiel für die Arbeit meiner Studierenden präsentieren, und zwar aus dem weltlichen Repertoire. Es handelt sich um eine nach Vorgaben des Guillaume Costeley³² geschriebene französische Chanson zu vier Stimmen auf den Text *Venus ung iour*, die 2004 im Rahmen der Abschlussprüfung komponiert wurde. Dem Studenten wurde ein poetischer Text gegeben; auch bekam er einige Vorgaben hinsichtlich Schlüssel, Stimmen, Tactus, Tonart und der Soggetti. Hinsichtlich der Disposition und der kontrapunktischen Ideen war er frei. In seiner Komposition hat der Student bestimmte Stilelemente berücksichtigt, wie die halbstrophische Disposition, den seltenen *simplex*, die verminderte melodische Quarte, usw. Die Eleganz des Werkes, die *varietas* der Rede haben einen sehr guten Eindruck auf die Jury gemacht (vgl. Bsp. 1 und Bsp. 2 im Anhang).

*
**

Heute beginnen diese Forschung und dieser Unterricht Früchte zu tragen, auch wenn sie in einer Art Nische stattfinden. Bisher betreffen sie nur die Epochen der Renaissance und des Frühbarock. Es wäre wünschenswert, wenn sie bald auch auf andere Epochen ausgedehnt würden, z. B. die Bach-Zeit und die Klassik.

32 Vgl. Costeley 1570.

Anhang

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Prix de Polyphonie XV^{ème} - XVII^{ème} siècles

mise en loge, lundi 31 mai 2004

8h-22h

Composez une chanson française à quatre voix sur le poème suivant, en traitant les éléments musicaux proposés (Référence : *Musique de Guillaume Costeley - 1570*).

Vénus un jour le Dieu Mars désarma
Comme il dormoit soubz la verte ramée,
Et de l'armet et cuyrassé s'arma
Tenant en main sa hache envenymée.

Mars s'éveillant lui dict : «Ma chère amy,
j'ay de tes yeux la puissance cogneue, (=comme)
Pourquoy t'es tu encontre moy armée,
Veux tu que tu peux me vaincre par ta vue ? »

Dispositif vocal: clés naturelles ; Bassus : F4, Tenor C4, Contratenor : C3, Superius : C1

Modé: premier ton aux tenor et superius.

♠

Incises proposées: (toutes décalées d'une ♢ sauf la première)

Beispiel 1: Aufgabenstellung nach Guillaume Costeley, Chanson *Venus un jour*

Venus ungiour - ...

Matthieu Ferrandez 06.2004

S
C
T
B

Venus ungiour le Dieux des desor - ma
Ve-nus ungiour le Dieux des desor - ma, le Dieux des desor - ma,
Venus ungiour le Dieux des desor, Venus ungiour, le Dieux des desor - ma
Ve-nus ungiour le Dieux des desor - ma, Venus ungiour, le Dieux des desor - ma

Et de l'armet... envengme.e.
Et de l'armet d'uiasse... envengme.e.
-e, Et de l'armet d'uiasse s'arma chde... envengme.e.

Ma chère a-my e Joy de tes yeulx, la puissance cogneu - - - e. Pourquoi t'es tu enantie moy ar me - - - e,
Ma chère a-my - e Joy de tes yeulx, la puissance cogneu - - - e. Pourquoi t'es tu enantie moy ar me - - - e, Veu que tu peux me vainre,
Ma chère a-my - e Joy de tes yeulx, la puissance cogneu - - - e. Pourquoi t'es tu enantie moy ar me - - - e, Veu que tu peux me vainre

Veu que tu peux me vainre, par ta vu-e, Veu que tu peux me vainre par ta vu-e? Pourquoi t'es
Veu que tu peux me vainre, par ta vu-e, Veu que tu peux me vainre par ta vu-e? Pourquoi t'es
Veu que tu peux me vainre, par ta vu-e, Veu que tu peux me vainre par ta vu-e? Pourquoi t'es

Beispiel 2: Lösung der Aufgabenstellung von Matthieu Ferrandez, Chanson *Venus ungiour*

Literatur

- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poëtica* [...], Rostock: Myliander.
- Calvisius, Seth (1592), *Melopoia*, Erfurt: Georg Baumann.
- Coclico, Adrian Petit (1552), *Compendium musices*, Nürnberg: Montani & Neuberi.
- Costeley, Guillaume (1570) *Musique* [...] Paris: Le Roy & Ballard 1570.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- De la Motte, Diether (1981), *Kontrapunkt*, Kassel: Bärenreiter.
- Dionisi, Renato / Zanolini, Bruno (1979), *La tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*, Mailand: Zerboni.
- Dressler, Gallus, (1571), *Musicae practicae elementa*, Magdeburg: Wolfgang Kirchner.
- Dressler, Gallus (1561), *Practica modorum explicatio*, Jena: Donatus Richzenhain.
- Dressler, Gallus, (1914–1915), *Præcepta musicae poëticae* [Ms., 1563], in: »Einige Bemerkungen zu Dresslers *Præcepta musicae poëticae*«, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50, hg. von Bernhard Engelke, Magdeburg: Schäfer, 213–250.
- Faber, Heinrich (2005), *Compendium musicae pro incipientibus* [Ms., 1548], hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden: Koerner.
- Finck, Heinrich (1556), *Practica musica*, Wittenberg, 1556: Georg Rhaw.
- Galliculus, Johannes (1520), *Isagoge de cantus compositione*, Leipzig: Schuman.
- Guilielmus monachus (1965), *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus* [Ms., ~1480] (= CSM 11), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- Jans, Markus (1992), »Modale Harmonik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 167–188.
- Jeppesen, Knud (1930), *Vokalpolyfoni*, Kopenhagen: Hansen.
- Lanfranco, Giovanni Maria (1533), *Scintille di musica*, Brescia: Lodovico Britanico.
- Le Roy, Adrian (1996), *Traicte de musique* [Ms., 1583], hg. von Máire Egan-Buffet, Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.
- Lusitano, Vicente (1561), *Introduitione facilissima* [...], Venezia: Francesco Marcolini.
- Merritt, Arthur Tillman (1939), *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*, Cambridge/Mass.: Harvard University.
- Morley, Thomas (1597), *A plaine and easie Introduction to practicall musicke*, London: Peter Short.
- Morris, Reginald Owen (1922), *Contrapuntal Technique in the Sixteenth-Century*, Oxford: Clarendon.
- Swindale, Owen (1962), *Polyphonic Composition. An Introduction to the Art of Composing Vocal Counterpoint in the sixteenth-century Style*, London: Oxford University.
- Schubert, Peter (1999), *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, New York: Oxford University.
- Stoquerus [Stocker], Gaspar (1988), *De musica verballi libri duo* [Ms. ~1570, Madrid, Biblioteca Nacional, 6486, fol. 1–40v], hg. von Albert C. Rotola, Lincoln: University of Nebraska.

- Tinctoris, Johannes (1975), *Liber de arte contrapuncti* [Ms., 1477], in: Johannes Tinctoris, *Opera theoretica 2* (= CSM 22/2), hg. von Albert Seay, Dallas: American Institut of Musicology.
- Vanneo, Stefano (1533), *Recanetum de musica aurea*, Roma: Brix.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica* [...], Roma: Antonio Barre.
- Zacconi, Lodovico (1592), *Prattica di musica* [...], 2 Bde., Venedig: Girolamo Polo.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia: Selbstverlag.
- Zarlino, Gioseffo (1561), *Le Istitutioni harmoniche*, zweite, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le Istitutioni harmoniche*, dritte, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.

© 2022 Olivier Trachier

Trachier, Olivier (2022), »Polyphonie XVe–XVIIe siècle. Ein neuartiger Unterricht am Pariser Musikonservatorium« [XVth–XVIIth century polyphony – A new kind of teaching at the Paris Conservatory of Music], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 245–256. <https://doi.org/10.31751/p.228>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck

Am Beispiel von Robert Schumanns *Erinnerung*

Zum Problem der Dichotomie von Gegenstands- und Subjektorientierung aus musikpädagogischer Sicht

Zwei Beispiele dafür, wie das Klavierstück *Erinnerung* Robert Schumanns im Musikunterricht allgemeinbildender Schule vorkommt, werden zur Darstellung gebracht und in einer musikdidaktischen und verstehenstheoretischen Kontextualisierung mit den Bezugspunkten Gegenstand und Subjekt als komplementär-gegensätzliche Ausgangspunkte diskutiert. In Interesse einer Lösung der als problematisch angesehenen ›Das-Eine-oder-das-Andere‹-Dichotomie wird ein Ausblick auf eine anders angelegte, eine dezidiert konstruktivistisch inspirierte Perspektive hinzugefügt.

Two examples will be examined of how the keyboard piece *Erinnerung* by Robert Schumann appears in the music lessons in a general education school. They will also be discussed in the context of music didactics and conceptualization-theory with *object* and *subject* as both complementary and contrasting reference points. With the goal of resolving the problematic “one or the other” dichotomy, emphasis will be placed on differently designed, constructivism-inspired perspective.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Album für die Jugend; allgemeinbildende Schule; constructivism; Erinnerung; Gegenstand; general education school; Konstruktivismus; music lesson; Musikunterricht; object; Schumann; subject; Subjekt

1. Zur Exposition des Problems: Schumanns Klavierstück in musikunterrichtlichen Situationen

Geht man von der Frage aus, welche musikpädagogischen Blickwinkel sich zu einem Musikstück wie Robert Schumanns *Erinnerung*, dem 28. Stück aus dem *Album für die Jugend* op.68 ergeben, liegt es nahe, sich vorzustellen, wie dieses Stück im Musikunterricht allgemeinbildender Schulen vorkommen könnte. Im

Folgenden werden zwei solcher Situationen gezeigt und hinsichtlich einiger ausgewählter Aspekte erörtert.¹

1.1 Szene 1

In einer Unterrichtsstunde einer 5. Klasse wird das Schumann'sche Klavierstück szenisch umgesetzt. Nach einer in bequemen Körperhaltungen durchgeführten, vom Lehrer angeleiteten Phantasiereise wird die Musik zunächst gehört. In Versuchsphasen werden dann Bewegungsformen oder Gesten angeregt und zum Klang der Musik erprobt. Schülerinnen und Schüler agieren für sich, sie agieren miteinander, alles mit bzw. zur Musik. Zunächst auf Vorschläge des Lehrers, dann nach eigenen Ideen unternehmen sie es, Darstellungsformen, eine Art Handlung bzw. Choreographie zur Musik des Klavierstückes zu finden. Schließlich werden Beleuchtung, Kleider und Requisiten verabredet², wird eine bestimmte Inszenierung festgelegt. Das Ergebnis wird auch öffentlich vorgeführt, kann schließlich später auf einer Videoaufnahme angesehen werden – »Schülerinnen und Schüler, alle mit grünen Hauben und Schürzen bekleidet, liegen in Form eines Dreiecks auf dem Boden, getaucht in farbiges Scheinwerferlicht. Bei der Musik [...] heben und senken sich Arme und Beine.«³

- 1 Die beiden Unterrichtssituationen sind fiktiv und haben in dieser Form nicht wirklich stattgefunden. Unterrichtsversuche zu Schumanns *Erinnerung* mit der Realisierung unterschiedlicher didaktischer Konzepte (wie sie in der Gegenüberstellung der beiden Situationen erscheinen) wurden nicht durchgeführt. Doch selbst wenn sie tatsächlich stattgefunden hätten, so enthielten an dieser Stelle wiedergegebene Darstellungen, Berichte, Erzählungen der Unterrichtssituationen Ausblendungen und Hervorhebungen, wäre also fiktionalisierend/überformend mit dem Geschehenen umgegangen worden. Auch dann hätte also die Darstellung hypothetischen Charakter und könnte Aussagekraft im Zusammenhang der weiteren Überlegungen nur gewinnen, wenn die Lesenden gewillt sind, sich darauf einzulassen und ähnliche Vorstellungen wie die angesprochenen zu bilden. Aus dieser prinzipiellen Erwägung heraus wurde für die folgenden Ausführungen die Berechtigung abgeleitet, bestimmte Vorstellungen musikunterrichtlicher Situationen zu impulsieren, die kein unmittelbares Vorbild haben. Beide Beispiele sind allerdings insofern nicht willkürlich, als sie aus der Kenntnis wirklicher Unterrichtssituationen bzw. dazu schriftlicher Darstellungen heraus gewonnen worden sind (vgl. Anm. 2 und 3).
- 2 Vgl. z.B.: »[...] bekamen die Kinder die Möglichkeit, ihre Fantasie und körpersprachlichen Möglichkeiten in unterschiedlichsten Konstellationen zu erproben. Vom ersten bis zum letzten Probenstag konnten die Kinder eigene Ideen zur Inszenierung beitragen.« (Ditzig-Engelhardt 1995, 31).
- 3 Über ein solches Ergebnis einer unterrichtlichen Erarbeitung berichtet Hofmann (2000, 1).

An diese unterrichtliche Situation seien zwei, in verschiedenen Perspektiven angesiedelte Überlegungen herangetragen:

1. »Gibt es einen Bezug zur Struktur des Musikstücks? Wurde das Werk oder die Idee des Komponisten im Unterricht reflektiert?«⁴ Diesen Fragen könnten noch weitere, ganz ähnlich ausgerichtete hinzugegestellt werden, z. B., ob nicht statt diesem auch ein beliebiges anderes Klavierstück hätte genommen werden können oder welche Merkmale jenes andere hätte erfüllen müssen. Alle diese Fragen zielen auf die Rolle, die der Gegenstand, das Werk, in dieser Betätigung mit der und zu der Musik spielt.

Bernhard Hofmann, der die im obigen Zitat wiedergegebenen Fragen in Bezug auf eine unmittelbar vergleichbare Situation gestellt hat, hat sie im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit dem Handlungsbegriff formuliert und diesen dort in sehr engem Konnex mit dem Gegenstand aufgefasst.⁵ Der Gegenstand (ein Musikwerk) sei »ein Handlungsprogramm, eine Vor-Schrift zum Nach-Handeln« und beim »Werknachvollzug« im Unterricht seien »die Handlungen der Werkurheber [...] richtunggebend«.⁶ Auch wenn sich der Unterricht an den Schülern und deren Handlungen orientiere, so »verändern sich aber weder das Werk, seine Struktur, seine Gestalt noch die Möglichkeit des Werknachvollzuges.«⁷ Wenn bei dieser Positionierung davon ausgegangen wird, dass Handlungen, die im Werk Spuren hinterlassen, benannt werden können, dann geht sie mit einer im Prinzip weitverbreiteten Ansicht überein. Sie enthält die Annahme, dass es unabhängig von einzelnen Sehpunkten bestimmbar ist, was der Gegenstand ist (welche Handlungen welche Spuren hinterlassen haben) und, dass wahre Aussagen bzw. ein-eindeutige Zuordnungen von Begriffen und Gegenstand (bzw. konstatierten Handlungen) hergestellt werden können. Aus solchen Blickrichtungen heraus erscheint an der geschilderten Unterrichtssituation fragwürdig bzw. problematisch, dass eine dezidierte Bezugnahme zum Gegenstand nicht erkennbar ist bzw. dass das Umgehen mit dem Gegenstand hier nicht ohne weiteres richtig, angemessen oder sachgerecht genannt

4 Ebd.

5 »Ein Musikwerk [...] ist ein Handlungs-Programm, eine Vor-Schrift zum Nach-Handeln. Musikdidaktisch gewendet bedeutet das: Sofern ich im Musikunterricht ›Werknachvollzug‹ intendiere und Handlungen benennen kann, die im Werk Spuren hinterlassen haben, dann vermag ich zu entscheiden, welche Handlungen ›Werknachvollzug‹ gewährleisten und welche nicht. Dieses Verhältnis von Ziel, Inhalt und Methode nützt mir bei der Planung des Unterrichts. Die Frage nach einem ›Mehr‹ oder einem ›Weniger‹ zwischen Werk und Handlung erübrigt sich.« (Ebd., 6)

6 Ebd.

7 Ebd., 7.

werden kann.⁸ In der Perspektive, die in den Fragen (wie auch in der Argumentation zum Handlungsbegriff) zum Ausdruck kommt, wird mit dem Gegenstand als maßgeblichem Orientierungspunkt operiert.

2. Wird in der Reflexion der gezeigten Unterrichtssituation nicht vom Gegenstand ausgegangen, sondern von den sich betätigenden, mit der Musik umgehenden Subjekten, so könnte die Frage aufgeworfen werden, welcher Art deren Sein mit der Musik, wie deren Erleben der Situation mit der Musik gewesen sein könnte. Gefragt werden könnte, inwieweit das im Umgang mit der Musik mit den Subjekten stattfindende Erleben mit einer Bewusstheit verbunden wurde. Da diesbezüglich in der Erzählung der Szene nichts zu finden ist, da von einem Verbalisieren, einem (Sich-)Verständigen, einer Kommunikation über Stattgefundenes und/oder Erlebtes (in welchen unvollkommenen Anfängen auch immer) nicht berichtet wird, kann in dieser Situation eine gewisse denkend-fühlende Blindheit bzw. Unbewusstheit der Subjekte gesehen werden, da deren Erlebnisse des eigenen bzw. gemeinsamen Tuns nicht mit einem Raum von Bewusstheit verbunden werden, auch nicht in Bezug auf die erklungene Musik. (In einer solchen kritischen Perspektive wird davon ausgegangen, dass – über eine quasi vegetative Seinsform hinaus – Bewusstheit im Sinne von (Selbst-)Reflexion unentbehrlicher Teil vernunftgetragener Selbstbestimmung von Menschen ist und insofern – in pädagogischer Konsequenz – im Unterricht allgemeinbildender Schulen angeregt werden soll.)

1.2 Szene 2

Im Oberstufenunterricht in einem Gymnasium geht es um Schumanns *Erinnerung*. Nach dem Anhören des Stückes werden die Schülerinnen und Schüler nach Ihrem Höreindruck gefragt, woraufhin – mehr oder weniger zögernd – als Bilder oder Szenen gefasste Assoziationen, abstrahierende Versuche der Charakterbeschreibung, deskriptive Bemerkungen oder unverblümte Werturteile mitgeteilt werden. Stichworte aus dieser ersten Kontaktaufnahme nutzend leitet der Lehrer zur Analyse über. Die Noten des Stückes werden (in arbeitsteiliger Gruppenarbeit) nach Form, Harmonik, Melodik, Rhythmus, Tempo und Agogik durchgesehen, Ergebnisse werden auf Folien geschrieben, projiziert, den Mitschülern in

⁸ Ob die in Hofmann 2002 entfaltete, strikt gegenstandbezogene Bestimmung des Handlungsbegriffs mit der in Rauhe/Reinecke/Ribke 1975 vorzufindenden zur Deckung gebracht werden kann (auf die durch Zitat verwiesen wird), soll hier nicht näher diskutiert werden.

kleinen Referaten erläutert. Bei der Besprechung filtert der Lehrer (über Kommentare wie: »jaah...«, »schon ganz gut« oder über Nachfragen), entscheidet über wichtig und unwichtig, genügend oder ergänzungsbedürftig. Als Ergebnisse stehen Taktzahlen an der Tafel, die Buchstaben A–B–A', Buchstaben für Tonarten und Akkorde, eine Zick-Zack-Linie zum Auf-und-Ab der Melodie mit Kennzeichnungen von Wiederholungen, Hinweise zu rhythmischen Mustern, zum Tempo, zu den Ritardandi und Fermaten.

Auf die Frage, welche Aussagen zur Wirkung des Musikstückes sich aus diesen Feststellungen ergebe, kommen wenige Antworten. So thematisiert der Lehrer den Titel des Stückes (der auf den zuvor zur Analyse ausgeteilten Notentexten nicht genannt war). Er lässt Überlegungen dazu anstellen, lässt den Anmerkungs- teil der verwendeten Druckausgabe lesen, in dem u.a. zu lesen steht, dass Schumann *Erinnerung* am 2. September 1848 zum Gedächtnis an den am 4. November des Vorjahres verstorbenen Felix Mendelssohn-Bartholdy komponiert habe, erzählt von der Freundschaft Schumanns und Mendelssohn-Bartholdys, über dessen Tod, über das Schumann'sche Selbstzitat im Klavierstück, er zeigt Eduard Bendemanns Zeichnung des Gestorbenen, erwähnt, dass Schumann sie gekannt und in einer Tagebuchnotiz erwähnt hat (Abb. 1).



Abbildung 1: Eduard Bendemann, Felix Mendelssohn-Bartholdy auf dem Totenbett (1847)

Im weiteren Fortgang (in einer zweiten Stunde – in der hin und wieder auf die Ergebnisse der ersten zurückgegriffen werden kann) wird über die Lektüre eines auf Arbeitsblättern ausgeteilten Textausschnittes die Deutung Bernhard R. Appels nachvollzogen, wo von einer »semantischen Befrachtung« jenes Motivs als »Erinnerungsgestus« gesprochen wird: »Das Motiv artikuliert demnach eine Erinnerungskern, der in sanfter Hartnäckigkeit wiederkehrt, wobei sich mit jeder Wiederkehr neue Assoziationen an ihn knüpfen: musikalisch-strukturelle wie auch persönlich-individuelle.«⁹

Insbesondere auf vier Momente des Szenarios dieser zweiten Unterrichtssituation soll im vorliegenden Zusammenhang hingewiesen werden:

1. Die Verfahrensweise, wie das Klavierstück auf Konstellationen des musikalischen Materials hin vermessen wird, kann dezidiert gegenstandsorientiert genannt werden. Im Bedienen musiktheoretischer Begriffe und Operationsebenen wird eine technokratische Analyse bzw. ein bestimmtes Theorieverständnis realisiert. Dieses passt mit einer (nicht selten anzutreffenden) Prämisse erkenntnistheoretischer Art zusammen, auf solche Weise erarbeitete Feststellungen seien harte Fakten, hätten mit »wissenschaftlicher Objektivität«¹⁰ zu tun und beanspruchten deshalb einen besonderen Wahrheitscharakter. So könnte das in der Szene zu beobachtende Verfahren als Ausdruck eines »Objektivismus positivistischer Form- und Strukturorientierung«¹¹ gewertet werden. Es kann an dieser Stelle nicht näher diskutiert werden, ob dieser eine Leistung der Musikwissenschaften oder insbesondere der Musiktheorie ist (wie Karl Heinrich Ehrenforth meinte¹² und kritisierte) oder ob jener Objektivismus aus einer Praxis von Pädagogik hervorgeht, in der neben Auffassungen von Musik und von Wissen bestimmte Ausrichtungen von Lernen und von Schule realisiert werden¹³, in deren Folge sich z.B. mit musiktheoretischen Begriffen Kreisläufe betreiben lassen, die im Namen von Wissensbeständen und sogenannte Wahrheiten mit Belehren, Abfragen, Bewerten, Auslesen, der Etablierung von Machtverhältnissen und anderem mehr zu tun haben. Auf ein derartiges Bildungs- bzw. Lehr- und Lernverständnis, das im Zeichen einer Gegenstandsorientierung realisiert wird, richtet sich die Kritik an der Praxis musikalischen Grammatikalismus' (der nicht nur in

9 Appel, 1998, 108.

10 Ehrenforth 1988, 486.

11 Ehrenfort 2001, 48.

12 Ebd.

13 Zum Grammatikalismus-Problem vgl. Schäfer-Lembeck 2003.

Schulen, sondern auch in Hochschulen anzutreffen ist). In ihr wird moniert, dass musiktheoretische Terminologien bzw. auf die Beschreibung musikalischer Struktur gerichtete Verfahrensweisen schematisiert, als scheinbar neutrale Währung gehandelt werden, an der nichts an subjektive Aspekte erinnere, die ihr infolge ihrer Genese und Nutzung eigen sind. Derart stereotypisiert, vereinfacht oder gar simplifiziert, wird es nahezu unmöglich, die Begriffe und Verfahrensweisen einer idealen Bestimmung zuzuführen. Diese hieße, sie als Instrumente einer ästhetischen (und das hieße auch: einer speziellen und subjektiven) Wahrnehmung zu gebrauchen, um Musik unter Nutzung reflektierten Vokabulars zur Sprache zu bringen und so kommunikabel bzw. einer überindividuellen Situation zugänglich zu machen. Die Kritik am musikalischen Grammatikalismus richtet sich also auch gegen die Depravierung theoretischer Instrumentarien im Zeichen einer einseitigen Orientierung am Gegenstand. Die daraus resultierende, elende Situation hat der Pädagoge Martin Wagenschein (am Beispiel der Mathematik bzw. der Didaktik der Mathematik) in folgendes Bild gefasst:

Wie ist es möglich, dass ein Zaubergarten sich ausnimmt wie ein staubumwölkter Exerzierplatz? Dass den meisten das Durchsichtige dunkel, das Zugängliche verschlossen bleibt? Dass ihr Geist sich nur selten ermutigt, aber oft gedemütigt fühlt. Trotzige Abneigung, häufig Angst bleiben für viele zurück. Das einzige, was diese Unglücklichen tröstet, ist der Aberglaube an eine besondere [...] Begabung, die nun einmal nicht allen angeboren sei.¹⁴

2. In der geschilderten Unterrichtssituation wird tendenziell entsubjektiviert mit Musik umgegangen. Weder wird über eine begrifflich-terminologische Differenziertheit eine subjektive Nutzbarkeit musiktheoretischer Umgangsweisen erschlossen noch über eine methodisch-didaktische Anlage, in der subjektive Komponenten als solche vollzogen werden: Im unterrichtlichen Tun wird weder reflektiert, wie welche Begriffe genutzt werden bzw. auf welchen Ebenen gearbeitet wird, noch erscheint in irgendeiner Weise, was durch diese Kategorien begreifbar werden kann, was sie an welchen Erkenntnismöglichkeiten oder Bedeutungsimplicationen mitbringen. Schon gar nicht werden von den Schülerinnen und Schülern bzw. aus der Lerngruppe Deutungsperspektiven entwickelt bzw. reflektiert und dazu dienlich Erkenntnisinstrumentarien ausgewählt oder erprobt (es werden – im weiter unten näher ausgeführten Sinne – weder ›konstruktive‹ noch ›rekonstruktive‹ Perspektiven eingenommen). Da die Betätigungsweisen und auch die Ergebnisse in gewisser Weise vorbestimmt sind, können Schülerinnen und Schüler kaum je Blickwinkel oder Deutungen entwickeln, die insofern eigen

¹⁴ Wagenschein 2002, 72.

genannt werden könnten, als sie Verbindung zu eigenen Erfahrungen haben (die bekanntlich nicht nur in schulischen Unterrichtsstunden entstehen). Solche Aspekte können in jener Unterrichtssituation – sieht man von jener kurzen, wenig ergiebigen und dem weiteren Geschehen unverbundenen Assoziationsphase zu Beginn ab – kaum einmal entwickelt oder eingebracht werden.

Einem Anliegen, Schülerinnen und Schüler zu eigenen Deutungen instand zu setzen – auch mithilfe von Vorstellungen und Begriffen, die sie nicht selbst generiert haben –, kann ein solcher Unterricht kaum gerecht werden. Problematisch ist dabei nicht zuletzt, dass kein Raum für eine Interaktion in der Gruppe zur Verfügung gestellt wird, in der Deutungen kommuniziert, gestritten bzw. auf ihre Plausibilität hin geprüft werden könnten, womit auch den kontextuellen (z.B. soziokulturellen) Einbettungen subjektiver Deutungen Rechnung getragen wäre, die verstehentheoretisch unabweisbar sind.

3. Eine einseitig-gegenstandsorientierte Umgangsweise zeigt die Unterrichtssituation auch in der Beschäftigung mit den Beschreibungen und Deutungen Appels. Zwar könnte durch den mit ihnen verbundenen Arbeitsschritt ein In-Beziehung-Setzen zuvor isoliert behandelte Aspekte angepeilt sein (wobei hinterfragt werden könnte, warum dies am fremden, fertig vorgelegten Ergebnis und im Sinne einer Vorführung geschieht und nicht durch eine Leistung eigener Synthesen). Problematisch daran aber ist vor allem, dass in keinem Moment eine kritische Lesart des Textes praktiziert wird. In einer Diskussion der in Appels Text vorzufindenden Äußerungen wie »semantische Befrachtung« oder das Motiv artikuliere einen »Erinnerungskern«, wobei »sich« (selbsttätig?) mit dessen Wiederkehr jedes Mal Assoziationen »knüpfen: musikalisch-strukturelle wie persönlich-individuelle«¹⁵ wäre zu problematisieren, dass das, was Appel tut – anhand der Beschreibung von Tonkonfigurationen Deutungen zu vollziehen –, nicht als solches sprachlich zur Erscheinung gebracht ist: Der Assoziationsreichtum, das Entstehen von Erinnerung erscheint in der Formulierung als Eigenschaft der Sache selbst. Würde an dieser Stelle stattdessen in Art einer kritischen Rezeption ›dekonstruktiv‹ (s.u.) im Unterricht verfahren, könnte das für Schülerinnen und Schüler heißen Deutungstätigkeit, also das subjektive Zuordnen von Bedeutungen als ganz prinzipielle und legitime Form des Umgangs mit Musik zu erkennen und zwar im Sinne einer Umgangsmöglichkeit, die ihnen prinzipiell ebenfalls offen steht und zu der sie letztlich ermutigt und befähigt werden sollen. In einer derartigen Beschäftigung mit dem Appel'schen Text wür-

15 Appel 1998, 108.

de vermutlich sogar auch herauskommen, dass hier Deutungen (werden sie erst einmal so genannt) im Prinzip begründend vorgetragen werden. Dass derartiges Begründen in der Kommunikation, im Austausch oder im Streit über Deutungen und ihre Geltung nicht nur praktikabel, sondern sogar nötig sind, wird den Schülerinnen und Schülern aus anderen Lebenszusammenhängen bekannt sein; es dürfte ihnen daher deutlich werden, dass derartiges Vorgehen auch im Umgang mit Musik sinnvoll ist.

4. In der gegenstandorientierten Didaktik der geschilderten Unterrichtssituation wird anscheinend davon ausgegangen, dass musikalische Erscheinungen oder ihre Kontexte mit Hilfe von Instrumentarien (die zudem als fremd vorgeordnete zur Verfügung gestellt wurden) erklärbar seien. Dass ein Musikstück wie z.B. Schumanns *Erinnerung* oder einzelne seiner Momente terminologisch vielleicht nicht ohne Weiteres klassifizierbar sein könnten oder zu Irritation, zum Staunen Anlass Gebendes enthalten könnte, eine solche prinzipielle Perspektive ist in dem vorgestellten Unterricht nicht vorgesehen (vermutlich gibt es solche in den Lehr- und Lernsituationen der gegenwärtigen Schule überhaupt sehr selten, in der Verfahrenssysteme dominieren, demnach zwischen ›richtig‹ und ›falsch‹, ›vorhanden‹ oder ›nicht vorhanden‹ entschieden werden kann). Konkret ist für einen Vorgang, in dem das wahrnehmende Bewusstsein (z.B. im Staunen oder Zweifeln) sich selbst reflektiert, die ihm eigenen bzw. zugeeigneten Kategorien hinterfragt, hier kein Platz. Dabei entstände über solche Abläufe, über als Selbstwahrnehmung operierende Wahrnehmungen, in »vollzugsorientierten und [...] in einem bestimmten Sinn selbstbezüglichen Formen sinnlichen oder sinnengeleiteten Vernehmens«¹⁶, im Vollzug des Wahrnehmens als eines Wahrnehmens¹⁷ etwas, das ein ästhetisches Verhältnis genannt werden könnte. Mit Seel ließe sich sogar sagen, dass es das Spezielle einer ästhetischen Wahrnehmung ist, wenn wir etwas nicht als etwas wahrnehmen, das vorab auf eine mögliche begriffliche Bestimmung festgelegt ist.¹⁸ Da weder der Wahrnehmungsvorgang thematisiert noch die an ihm konstitutiv beteiligte subjektive Seite gestärkt wird, soll hier an einem solchem, nach einer enger gefassten gegenstandsorientierten Auffassung gestalteten Unterricht kritisiert werden, dass in ihm für das Entstehen einer derartigen Form ästhetischer Wahrnehmung dezidiert nichts getan wird, sie daher eher unwahrscheinlich, wenn nicht sogar verhindert sein wird.

16 Seel 1996, 49.

17 Ebd., 51.

18 Vgl. Rolle 2002, 90.

1.3 Erstes Fazit

In den beiden vorgestellten Unterrichtssituationen wird ganz unterschiedlich mit dem Gegenstand, dem Klavierstück *Erinnerung* von Robert Schumann umgegangen. Nimmt man den Gegenstand zum Bezugspunkt, kann für die Szene 1 diesbezüglich von einem Mangel an (Selbst-)Bewusstheit gesprochen werden, der konkrete Gegenstand erscheint austauschbar, geradezu beliebig. Ein dezidiert mit diesem Stück verbundenes oder verbindbares Wissen entsteht nicht. Aber auch die in Szene 2 zu findende Strategie scheint unzureichend. Trotz der dort vorzufindenden, eng praktizierten Orientierung am Gegenstand scheint jener in keiner Weise angemessen erfasst – weder im Blick auf die im Unterricht erzielten Ergebnisse noch hinsichtlich der Schülerinnen und Schüler. Das Wissen vom Gegenstand, das bei ihnen nach dieser Lernsituation vermutet werden kann, erscheint überaus unkonkret, »fiktiv«¹⁹, persönlich kaum nutzbar, beliebig insofern, als es in weiten Teilen mit beliebig vielen anderen Gegenständen (ebenso unspezifisch) in Verbindung gebracht werden kann.

Ähnlich prinzipiell unterscheiden sich die in den beiden Szenen vorzufindenden Ansätze hinsichtlich in der Rolle der Subjekte der musikalischen bzw. musikbezogenen Lernvorgänge, wie insbesondere an der Verteilung von Initiative und Reaktion in den Tätigkeiten von Lehrer, Schülerinnen und Schülern zu erkennen ist. Geht man von deren Agiermöglichkeiten aus, sind diese in Szene 1 offener, vielfältiger selbsttätig nutzbar – ganz anders als in der gestuften Organisiertheit von Szene 2. Dort erscheint durch die starke Lenkung des Lehrers, wie durch die Außenbestimmung via Kategorien und Betätigungsformen, die Möglichkeit eines Entstehens von Selbstorientierung bzw. von eigenem Tun, das zu eigenem Denken führt, unwahrscheinlicher bzw. schwieriger. Explizit subjektive Zugänge werden hier kaum praktiziert, die Umgehensweisen erscheinen geradezu entsubjektiviert, insofern eng an der Sache, also am musikalischen Gegenstand und mit dafür vorbestimmten Begriffen und Vorgehensweisen operiert wird.

Beim Vergleich der beiden Unterrichtssituationen erweist sich das dichotome Modell von subjekt- und gegenstandsorientierter Ausrichtung durchweg als triftig. (Es darf vermutet werden, dass über diese beiden Beispielsituationen hinaus diese Dichotomie in weiten Bereichen von Musikpädagogik und Musikdidaktik wirksam gehalten wird.)

19 Horst Rumpf hat mit dem Wort von der »Fiktivität präparierter Lerninhalte« (1976, 77) Derartiges kritisch gefasst.

2. Kontexte des Problems

Die beiden prinzipiell gegensätzlichen Ansatzpunkte lassen sich bei einer Durchsicht der musikdidaktischen Konzeptionen in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg durchgängig plausibel als Koordinaten nutzen (vgl. 2.2.). Die in dieser Zeit feststellbaren Modifikationen im Sinne einer Verschiebung im Fokus der Perspektiven von der Sache hin auf das Subjekt, wie sie Dankmar Venus²⁰ für die 1970er Jahre in der Musikdidaktik gesehen hat, sind in dieser Zeit allerdings nicht allein auf diesem Gebiet zu beobachten. Insofern ist in diesem Zusammenhang (wenigstens andeutungsweise) auf Kontexte der Gedankengänge hinzuweisen, die in benachbarten, verwandte Fragestellungen bearbeitenden Reflexionsrichtungen bzw. Fachgebieten zu finden sind (vgl. 2.1. und 2.3.).

2.1 Kontexte I: Neuakzentuierungen in Verstehenstheorie und Musikwissenschaft

Im Bereich einer allgemeineren verstehenstheoretischen Reflexion wird – ebenfalls in den 1970er Jahren – die Wichtigkeit der Rolle des Subjekts neu akzentuiert. So konstatierte für diese Zeit Umberto Eco 1987 rückblickend, dass in vielen theoretischen Ansätzen ein Wechsel zu einem am Adressaten orientierten Paradigma im Sinne einer rezeptionsästhetischen Wende zu verzeichnen sei.²¹ Das Funktionieren von Texten (verbalen wie nonverbalen) könne nicht allein aus deren generierender Kraft erklärt werden, man müsse auch die Rolle berücksichtigen, die der Adressat dabei spiele. Die Bedeutung eines Textes (des Werks oder des ästhetischen Gegenstands) sei nicht allein seine Eigenschaft, vielmehr sei bei deren Herstellung das rezipierende Subjekt ganz wesentlich beteiligt. Ganz ähnlich hat Wolfgang Iser²² vom impliziten Leser gesprochen, der als Bestandteil von Texten zu bedenken sei, diesen innewohne. Jedes Mal ist die sich in jener Zeit vollziehende Abkehr von jener Position erkennbar, ein Text (resp. ein Kunstwerk) könne in einer für alle Zeiten und Personen gültigen Weise gedeutet werden. Prägnant gefasst findet sich, worauf Kropfinger verweist²³, diese sogenannte rezeptionsästhetische Wende bei Hans Robert Jauss, der formuliert hatte, dass das

20 Venus 1984, 146.

21 Eco 1987, 31.

22 Vgl. Iser 1972.

23 Kropfinger 1998, 201.

Kunstwerk nicht mehr autoritativ vorgegeben, sondern »einem produktiven Verstehen aufgegeben«²⁴ sei. Demnach ist das Umgehen mit Werken als ein

Prozess ästhetischen Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Rezipient (Leser, Zuhörer und Betrachter, Kritiker und Publikum) gleichermaßen beteiligt sind. Das schloss ein, den Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischer Kultur endlich in sein historisches Recht einzusetzen, das ihm in der Geschichte der Künste vorenthalten blieb, solange sie im Banne der traditionellen Werk- und Darstellungsästhetik stand.²⁵

In einer durchaus ähnlichen Weise wird in der Musikpsychologie seit den 1970er Jahren dem Subjekt ein neuer Stellenwert zugemessen. Der Ansatzpunkt, dass Musik ein fertiges Signal sei, das dem Empfänger seine Botschaft, seinen Gehalt übermittle, gilt seitdem als überholt. Das hörende Subjekt wird weniger als reagierend-informationsverarbeitender Mechanismus aufgefasst, sondern dezidiert als aktiver Teil von Kommunikationszusammenhängen reflektiert, als aktiv handelnd, rezipierend, aussuchend und so die Ergebnisse von Wahrnehmung beeinflussend, gestaltend.

Auch für die Musikgeschichtsschreibung beobachtet Orgass bei Eggebrecht einen neuen »Mut zur Subjektivität«²⁶. Während Gruber diesen als »Wiederkehr des Erzählers«²⁷ apostrophierte, warf Orgass später diesbezüglich die Frage auf, ob »man doch lieber nur von einer neuerlich eingestandenen Subjektivität sprechen [sollte], die auch ohne ihre Thematisierung ›immer schon‹ der Fall war und ist?«. ²⁸ (Dem dieser Frage innewohnenden Verweis auf prinzipiell-erkenntnistheoretische Fragen wird später noch entsprochen, s.u. 2.3.ff.)

2.2 Kontext II: Entwicklungen im Bereich der Musikdidaktik

Eine erste Phase in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der in der Didaktik des Musikunterrichts musikantisches Tun bzw. der Aspekt der Gemeinschaftsbildung einen prägenden Stellenwert einnahmen, wurde später – ihrer personalen und konzeptionellen Verbindungen zu den musischen Bewegungen Vorkriegszeit

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Orgass 1996, 78.

27 Gruber 1992, 718.

28 Orgass 1996, 78.

wegen – ›neo-musisch‹ genannt. Diese Orientierung wurde seit den späten 1950er Jahren durch kritische, anders ausgerichtete Perspektivierungen in Frage gestellt (am prägnantesten vielleicht in den Beiträgen Theodor W. Adornos²⁹). In der Folgezeit entstandene didaktischen Konzeptionen wie Lars Ulrich Abrahams und Helmut Seglers *Musik als Schulfach*³⁰ oder Michael Alts *Didaktik der Musik*³¹ brachten »die Hervorhebung des bislang vernachlässigten Objektes Musik«. ³² Die musikdidaktische Errungenschaft, dem gegenstandbezogenen Aspekt in der didaktischen Reflexion eine neue und maßgebliche Rolle zuzumessen, erfuhr im Verlauf der 1970er Jahre im Zusammenhang mit der Wissenschaftsorientierung aller Schulfächer noch deutliche Verstärkung. So wurde die Sachreflexion als »vorrangige Verhaltensweise«³³ zum Charakteristikum des musikdidaktischen Denkens dieser Zeit. Solcher Orientierung wird dann im Verlaufe der 1970er Jahre der Aspekt der Persönlichkeitsbildung zur Seite gestellt, prominent gefasst etwas in den kultusministeriellen Empfehlungen zur Arbeit in der gymnasialen Oberstufe von 1977.³⁴ In dieser Zeit – so resümierte Venus 1984 – wurde die Aufmerksamkeit »verstärkt auf die Ansprüche des zuvor zurückgedrängten Subjerts gelenkt«. ³⁵ In seinem eigenen Entwurf, der 1969 auf Michael Alts idealtypisch am Gegenstand bzw. an einer Ontologie des Kunstwerks ausgerichteten Didaktik folgte, beschrieb Venus das Hören von Musik als »das Grundverhalten«³⁶, dachte also nicht mehr allein vom Werk aus, sondern auch an eine Tätigkeit hörender Subjekte. Auf vergleichbare Weise orientierte sich Heinz Antholz in seiner Didaktik, die auf eine »Introduktion in Musikkultur«³⁷ zielte, nicht allein an einem ontischen Musikbegriff, sondern entwickelte von der Wirkung von Musik bzw. von im Subjekt angesiedelten Vorgängen her eine Argumentation dafür, musikalisches Lernen als Hörenlernen zu begreifen.³⁸ Hermann Josef Kaiser charakteri-

29 Vgl. Adorno 1973a, 1973b und 1973c.

30 Vgl. Abraham/Segler 1966.

31 Vgl. Alt 1969.

32 Venus 1984, 148.

33 Ebd., 149.

34 KMK 1977, 3.

35 Venus 1984, 149.

36 Venus 1969, 24 (Hervorhebung original).

37 Antholz 1970, 118.

38 Ebd.

sierte Antholz' Ansatz als eine »vorsichtig« zwischen Ontologie des Kunstwerks und Anthropologie »aufgespannten« Wendung zum Subjekt des Lernens.³⁹

In der von Siegfried Bimberg seit den 70er Jahren entwickelten Didaktik ›dialogischer Musikaneignung‹⁴⁰ finden sich explizit rezeptionsästhetischer Ansätze. In ihr werde von einer Gleichwertigkeit der Objektivität des Kunstwerkes und der subjektiven Kompetenz des Rezipienten gesprochen⁴¹, davon, dass Aneignung von Kunst »auf einer Gleichrangigkeit von Autor und Adressat basiere«.⁴²

Auch in dem von Rudolf Nykrin vorgelegten Entwurf einer erfahrungser-schließenden Musikerziehung⁴³ geht es nicht primär um das Verstehen von Musikwerken, sondern um das Verstehen von Menschen, die mit Musik umgehen. Es geht darum, über das Machen und Handeln mit Musik Erfahrungen zu machen, von anderen und mit sich selbst, um Verarbeitung von Wahrnehmungen von Reizen, Situationen und Geschehnissen, an denen die wahrnehmende und deutende Person beteiligt war.⁴⁴

Und sogar in der von Ehrenforth, Christoph Richter und anderen ausformulierten Didaktischen Interpretation wird unter den Leitgedanken, die Horizonte von Schülern und Werk zu verschmelzen, Verstehensvorgänge als Gespräch aufzufassen, Schüler an ihrem soziokulturellen Standort ›abzuholen‹ bzw. deren Lebenswelt zu berücksichtigen, versucht, gegenstands- und subjektbezogene Ansatzpunkte aufeinander zu beziehen. In diesem Zusammenhang steht Richters Formulierung eines Erfahrungsbegriffes, in dem der Einbezug der Erfahrungswirklichkeit der Schülerinnen und Schüler postuliert wird.⁴⁵ Wie diese Forderung konkretisiert werden kann, ist allerdings nicht klar zu erkennen, wie mehrfach kritisch angemerkt wurde⁴⁶, denn »die Frage nach den musikalischen Erfahrungen, Um-gangsweisen und Verarbeitungsschemata hat in Richters Konzept der Unterrichtsvorbereitung keinen systematischen Ort.«⁴⁷ Für den Gedanken, dass die Gegenstandorientierung in diesem Konzept gewissermaßen das letzte Wort behält,

39 Kaiser 1991, 108.

40 Vgl. Bimberg 1976 und 1992.

41 Vgl. Helmholz 58.

42 Ebd., 57.

43 Vgl. Nykrin 1978.

44 Vgl. ebd., 23.

45 Vgl. Richter 1976, 43 und 1984, 8.

46 Vgl. Jank 1996, 240 ff.

47 Ebd., 243.

kann auch angeführt werden, dass viele Publikationen Richters (z.T. auf sehr geistvolle Weise) letztlich das Werk zum Thema haben.

In der Konzeption des Schülerorientierten Musikunterrichts wie sie in den 1980er Jahren formuliert wurde, wurden Schüler als Subjekte in Lernprozessen aufgefasst, bei denen Fremdbestimmung, die Dominanz von Sachlogik reduziert und die Operationalisierung von Lernzielen nachrangig praktiziert werden sollten. In ihrer Konzeption, die ausdrücklich an Ruth Cohns dezidiert subjektorientierter Themenzentrierter Interaktion anknüpft⁴⁸, grenzen sich Ulrich Günther, Thomas Ott und Fred Ritzel von einem strikt lernzielorientierten, primär von Gegenständen und Zielvorstellungen aus gedachten Unterricht ab.⁴⁹ Hier – so lautet die Kritik – würden Schüler »zugerichtet«⁵⁰, didaktischer Planung unterworfen, auf Ziele oder Verhaltensweisen festgelegt und so in der Tendenz zu Objekten im Lernprozess.⁵¹

Wird der Erfahrungsbegriff in den Konzepten des Schülerorientierten Musikunterrichts mit dem der Didaktischen Interpretation verglichen, so kann mit Kaiser gesagt werden, dass im Konzept der Didaktischen Interpretation von Musik primär die sachstrukturelle Vorgabe den Erfahrungsbegriff prägt, im Konzept des offenen, schülerorientierten Musikunterrichts der Grad der subjektiven Involviertheit.⁵² Im einen Fall – so eine plausible Zuspitzung von Werner Jank – ginge es um die Didaktische Interpretation von Musik, im anderen um eine Didaktik musikalischer Erfahrung von Menschen.⁵³ Die Ansatzpunkte von Subjekt- und Gegenstand erweisen sich auch in diesem Vergleich als nach wie vor geltende, polare Gegensätze.

Aber auch im Inneren der am nachhaltigsten die Subjektseite protezierenden didaktischen Position des Schülerorientierten Musikunterrichtes scheint die Subjekt-Objekt-Polarität wirksam. Ott, Jank und Hilbert Meyer reflektieren als Problem seines in drei Ebenen differenzierten Erfahrungsbegriffes⁵⁴, dass der in der Theorie gedachten Offenheit des ästhetischen Gegenstandes für subjektive Konnotationen didaktisch nicht entsprochen werden könne und dass Lernprozesse

48 Vgl. Cohn 1975.

49 Vgl. Günther /Ott/ Ritzel 1982 und 1983.

50 Vgl. Gruhn 1993, 325.

51 Ebd.

52 Vgl. Kaiser 1995, 31.

53 Vgl. Jank 1998, 244.

54 Erfahrung 1) eines geordneten Sinnzusammenhangs struktureller Momente, 2) von Bedeutungsgehalten – im Sinne von »subjektiver Bedeutsamkeit und Verbindlichkeit« (Jank/Meyer/Ott 1986, 111) und 3) der Offenheit der Musik für subjektive Konnotationen (vgl. Jank/Meyer/Ott 1986).

auf dieser Ebene ästhetischer Erfahrung nicht didaktisierbar seien.⁵⁵ Näher zu untersuchen wäre (was an dieser Stelle nicht geleistet werden kann), was dort z. B. mit ›Didaktisierbarkeit‹ genauer gemeint ist. Zu prüfen wäre dabei insbesondere, inwieweit die mit einem solchen Terminus gekennzeichnete Vorstellung so etwas wie eine (lehrerseitige) Kontrolliertheit der unterrichtlichen Arbeitsvorgänge oder ihrer Ergebnisse meint und inwieweit damit Voraussetzungen aktualisiert werden, in denen von herkömmlichen, auf eine Subjekt-Objekt-Polarität bezogenen erkenntnistheoretischen und dann auch pädagogisch handlungsleitenden Grundannahmen ausgegangen wird.

In einer exemplarisch angelegten Durchsicht musikdidaktischer Konzeptionen kam Werner Jank 1988 zum Ergebnis, dass die Forderung nach der Vermittlung von Subjekt und Objekt in keiner befriedigend eingelöst⁵⁶ sei und vermutet, dass dieser Befund auf die gesamte Breite aktueller musikdidaktischen Konzeptionen hin verallgemeinert werden kann.⁵⁷ Ob diese Sichtweise heute noch Geltung haben kann, wäre nach einer differenzierten Prüfung der musikdidaktisch-konzeptionellen Entwicklung seitdem zu diskutieren (weder das eine, noch das andere kann an dieser Stelle geleistet werden). Zur Stützung der Vermutung, dass der Jank'sche Befund noch weiter gilt bzw. dass auch weiterhin von einem unaufgelösten Gegensatz von Subjekt- und Gegenstandorientierung auszugehen ist, können (in aller Vorläufigkeit) zwei Hinweise gegeben werden: der in aktueller Bildungsdiskussion (auch in der Musikpädagogik) feststellbare »Trend von der Qualifikation zur Kompetenz«⁵⁸ kann unschwer als Wendung von einem sachbezogenen, auf die Erfüllung konkreter Anforderungen bezogenen, zu einem subjektbezogenen Begriff⁵⁹ verstanden werden. Und die Diskussion der 2000er Jahre um Sinn oder Unsinn eines Kanons, also eine Blüte des material ausgerichteten Bildungsgedankens⁶⁰, kann, wenn nicht als neuerlicher Versuch der Orientierung an Gegenständen/Inhalten, mindestens als Bewegung zwischen offensichtlich nach wie vor nicht vermittelten, in ihrer gegensätzlichen Polarität intakten Ansatzpunkten verstanden werden, mithin als Aktualisierung der angesprochenen Dichotomie.

55 Vgl. ebd., 113.

56 Jank 1988, 57.

57 Vgl. ebd.

58 Scharf 2003, 44.

59 Ebd.

60 Vgl. hierzu Richter 2004 und Kaiser/Barth/Heß/Jünger/Rolle/Vogt/Walbaum 2006.

2.3 Kontext III: Eine prinzipiellere pädagogische Problematik

Analog zu den in der Musikdidaktik wie in benachbarten Disziplinen zu bemerkenden Tendenzen wird im Bereich der Allgemeinen Didaktik seit den 1970er Jahren eine (als ›Alltagswende‹⁶¹ apostrophierte) Entwicklung beobachtet, bei der der Ausformung und Konkretisierung neuer Konzeptionen wie Schülerorientierung, Erfahrungsbezogenem Unterricht, Offenem Unterricht, Handlungsorientierung oder Subjektiver Didaktik Subjektivität bzw. Selbstbestimmung eine neu akzentuierte, zentrale Rolle eingeräumt wird. Aber auch diese Neuakzentuierung verweist auf das grundsätzliche Problem, löst es nicht und knüpft an eine längere Diskussion in der Allgemeinen Pädagogik an. Das Problem der Vermittlung von Subjekt und Objekt, die Frage, ob Bildung bei den Subjekten oder bei bestimmten Inhalten, Gegenständlichkeiten, Objektivationen anzusetzen habe, gilt seit langem als eine »zentrale Denkfigur pädagogischer Reflexion«.⁶² Gemeint ist hier das Gegensatzpaar einer ›formalen‹, an der Befähigung zu vernunftbestimmter Selbstbestimmung orientierten und einer ›materialen‹, am Medium bestimmter Inhaltlichkeiten ausgerichteten Vorstellung von Bildung. Über diese polar angeordnete Alternative hinausreichende neuere Vorstellungen finden sich z.B. bei Klafki oder bei v. Hentig. Klafkis Entwurf einer Kategorialen Bildung, bei der der Vorgang des Erschließen von Inhalten, im weitesten Sinne von Welt, zugleich als Erwerb von Kategorien auf der Seite des Subjekts gedacht wurde⁶³, wie auch Hentigs Formel »die Menschen stärken und die Sache klären«⁶⁴ zielen in einer ideal gedachten dialektischen Bewegung auf eine Vermittlung der gegensätzlichen Ansatzpunkte. Beide Ansätze erscheinen aber weder in Hinsicht auf didaktische Konzeptionen noch mit Blick auf Unterrichtswirklichkeiten als maßgeblich wirksame Leitideen. Welche Kontexte im Einzelnen demgegenüber jene Dichotomie stärken, kann hier nicht ausführlich erörtert werden. Vermutlich hat der prinzipielle Gegensatz von Subjekt- und Gegenstandorientierung über systemisch z.B. in Institutionen und in der Persönlichkeit verfestigte Strukturen hinaus tiefe Wurzeln in einer bestimmten erkenntnistheoretischen Grundannahme, bei der davon ausgegangen wird, dass beim Erkenntnisvorgang prinzipiell die Subjekt- von der Objektposition unterscheidbar ist, dass ein vernunftbegabter, erkenntnisfähiger Organismus in eine

61 Vgl. Jank 1988, 57.

62 Jank 1988, 40.

63 Vgl. z.B. Klafki 1957.

64 Hentig 1996, 57.

bereits vorstrukturierte Welt hineingeboren ist und dass es darum zu dessen Aufgabe gehört, Struktur und Gesetze einer von ihm unabhängigen Welt zu ›erkennen‹. Bei der Entscheidung, welches die Wesenszüge dieser Welt-Wirklichkeit sind, bei der Suche nach wahrer Erkenntnis (aus der dann z.B. in pädagogischer Konsequenz Inhalte abgeleitet werden könnten) wird den Wissenschaften eine wichtige Rolle eingeräumt. Gegen diesen erkenntnistheoretischen Ansatz wird u.a. eingewandt, dass sich letztlich nicht nachweisen lässt, ob die gewonnen Erkenntnisbilder ›wirklich‹ oder ›wahr‹ sind. Insofern bringe der von einer Subjekt-Objekt-Dualität ausgehende Ansatz durchweg ein beschränktes Wissen, das dem eigenen Anspruch nicht gerecht werden könne. Er bringe ein Wissen darüber, wie etwas funktioniert bzw. wie etwas erklärt werden kann und kein Wissen darüber, was wirklich ist. Die Situation dieser prinzipiellen, für das bisherige Herangehen unauflösbaren Schwierigkeit beansprucht eine Gruppierung von Blickrichtungen auflösen zu können, die sich ›konstruktivistisch‹ nennt. Es hat den Anschein, dass die Nutzung solcher Ansätze es erlaubt, über jene Dichotomie in der Orientierung an Subjekt und Objekt hinauszukommen.

3. Ansätze zu einer veränderten Auffassung des Problems

3.1 Aspekte konstruktivistischer Perspektiven

Konstruktivistische Ansätze unterscheiden sich – ihrem Selbstverständnis nach – von den bisherigen Sichtweisen. Sie gehen davon aus, dass eine Ontologie, eine Lehre von einem definierbaren So-Sein von etwas, das sich als Erkenntnis und Wissen abbilden lasse, nicht angenommen werden kann. Feststellbar sei höchstens die ›Viabilität‹ von Wissen, also ob eine Erkenntnis oder ein Gedankenbild – im Sinne von Funktionieren – passt. Wenn eine Vorstellung, eine Sichtweise viabel ist, so heißt das, dass sie so lange gilt, solange sie nicht mit etwaigen Beschränkungen oder Hindernissen (der Realität) in Konflikt gerät. ›Konstruktivistisch‹ heißt, dass Erkenntnisvorgänge als aktive Konstruktionsvorgänge des erkennenden Subjekts und nicht als Abbildungen oder Widerspiegelung einer vorgegebenen Welt aufgefasst werden. Das erkennend konstruierende Subjekt wird nicht von der Sache, vom Beobachteten aus-, sondern als Beobachter ausdrücklich eingeschlossen, mitreflektiert. Eine wegen ihrer subjektiven Genese gegebene Beschränkung im Geltungsbereich, eine Relativität von Aussagen wird gegenüber einer (letztlich nicht nachweisbaren und insofern lediglich behaupteten) Absolu-

theit des Wissens betont. Wahrheit wird im Kontext von Verständigungsgemeinschaften lokalisiert.

Anders als in herkömmlicher Auffassung, die das Ziel von Wahrnehmung, Erkenntnis und Wissenschaft in einer möglichst ›wahrheitsgetreuen‹ Darstellung der ›Wirklichkeit‹ sieht, wird im konstruktivistischen Ansatz eine maßgebliche Rolle der Wirklichkeit, der Gegenstände bei der Beschreibung zugunsten der Betonung einer konstruierenden Wahrheitsfindung relativiert. Es handelt sich um eine Auffassung, die subjektiv und in gewissem Sinne instrumental operiert und sich endlich-pragmatischen Zusammenhängen verpflichtet sieht.

Dieser – hier in groben Zügen charakterisierte – konstruktivistische Standpunkt ist anderen Positionen aus der Geistesgeschichte in einzelnen Zügen ähnlich oder verwandt. Sie werden aus Sicht bestimmter konstruktivistisch inspirierter Richtungen als latent konstruktivistisch, als eine Art Vorgeschichte des Konstruktivismus angesehen. Beispiele für eine solche wären (genannt seien nur wenige), wenn Jean Piaget in seiner Entwicklungspsychologie schon in den 1930er Jahren erklärt, dass kognitive Strukturen, die Wissen genannt werden, nicht als Kopie der Wirklichkeit verstanden werden dürfen⁶⁵; oder wenn auf den Kybernetiker Silvio Ceccato hingewiesen wird, der seit den 1940er Jahren davon ausging, dass Wahrnehmung und Erkenntnis nicht ontische Objekte widerspiegeln, sondern kreative Tätigkeiten sind⁶⁶; oder wenn 1710 der italienische Philosoph Giambattista Vico schrieb: »[...] wenn die Sinne (aktive) Fähigkeiten sind, so folgt daraus, dass wir die Farben machen, indem wir sehen, die Geschmäcke, indem wir schmecken, die Töne, indem wir hören, das Kalte und Heiße, indem wir tasten.«⁶⁷ Wahrnehmung und Erkenntnis wären demnach konstruktive und nicht abbildende Tätigkeiten, sie beziehen sich demnach nicht ikonisch, sondern sie können passend, brauchbar, eben viabel sein.

Konstruktivistische Ansätze gibt es unterschiedliche. Sie können an dieser Stelle im Einzelnen nicht dargestellt werden. Genauere Hinweisen sollen hier auf eine, nämlich systemisch-konstruktivistische Richtung beschränkt bleiben. Sie bietet für den Zusammenhang der vorliegenden Ausführungen den Vorzug, in ihren Überlegungen im pädagogischen Feld angesiedelt zu sein.

65 Vgl. Piaget 1937.

66 Vgl. Glasersfeld/Foerster/Watzlawick/Heil/Schmidt, 29. Ceccatos Schriften wurden zunächst nur spärlich veröffentlicht und erst in Ceccato 1964 zusammengefasst publiziert.

67 Vico 1710, 102 [Cap. VII, I]; zitiert nach Glasersfeld/Foerster/Watzlawick/Heil/Schmidt, 30.

Ein systemisch-konstruktivistischer Ansatz in der Pädagogik wurde insbesondere durch Kersten Reich profiliert, der ihn auch als Interaktionistischen Konstruktivismus auffasst.⁶⁸ Dabei wird der Begriff systemisch nicht im Sinne von systemtheoretisch – also etwa wie bei Luhmann – verstanden, sondern eher im Sinne von Konzepten zur systemischen Beratung, in denen einzelne Vorstellungen im Bezug zu denen in Verständigungsgemeinschaften aufgefasst, psychische und kulturelle Systeme als Kontexte bedacht werden. Dabei werden individuell konstruierte Vorstellungen oder Erkenntnisbilder nicht allein einem aus sich heraus handelnden und denkenden Individuum zugerechnet. Vielmehr werden die Beobachtungen als von Beobachtern konstruiert angesehen, die zuvor schon beobachtet haben und dabei an unterschiedlichen, bereits erprobten Formen des Betrachtens partizipieren. Diese Formen des Betrachtens und Interagierens werden als Systeme aufgefasst und reflektiert. Die Kommunikation betreffende, auf Konsensbildung und Interesse bezogene Überlegungen spielen hierbei eine wichtige Rolle. Reich spricht davon, dass solcherart ausgerichtete Ansätze systemischer Therapie und Beratung zunehmend zum Teil pädagogischer Konzepte würden und so bislang weniger beachtete »Beziehungskommunikation« mehr und planmäßig berücksichtigten.⁶⁹

Vier allgemeinere Aspekte und drei konkrete Perspektiven dieser systemisch-konstruktivistischen Pädagogik⁷⁰ seien hier näher angesprochen:

Erstens wird die Bedeutung der konstruktivistischen Sicht auf pädagogische Prozesse im Zusammenhang mit Veränderungen in der Erkenntnistheorie gesehen. Der Konstruktivismus zieht dabei Konsequenzen aus der Einsicht in die Relativität der Wahrheit, der Unschärfe von Wahrnehmungen und Wirklichkeitsbehauptungen. Er zieht weitere Konsequenzen hinsichtlich der Bedeutung des Beobachters, der immer auch Beteiligter in beobachteten Systemen ist.

Zweitens ist für eine systemisch-konstruktivistische Pädagogik die Unterscheidung einer Inhalts- von einer Beziehungsebene von zentraler Wichtigkeit. Sie geht von der Notwendigkeit aus, pädagogische Arbeit immer auch auf der Beziehungsebene zu reflektieren und sich damit dem Thema der menschlichen Kommunikation umfassend zu stellen.

68 Reich selbst bevorzugt als Benennung »systemisch-konstruktivistisch«, weil diese Begrifflichkeit zur Zeit gängiger sei und so eine Orientierung ermögliche (vgl. Reich 2002a, VII – IX insb.).

69 Ebd., XII.

70 Vgl. ebd., insbesondere VIIf.

Drittens achtet Pädagogik systemisch-konstruktivistischen Selbstverständnisses auf die Situation der sozialen Einbindung von Konstruktionen in Lebenswelten. Die damit angesprochene Frage nach kultureller Macht von Rekonstruktionen wird schon deswegen beachtet, um nicht der Illusion zu erliegen, alles könne auf einen Schlag erfunden werden. Reich hat kritisiert, dass gerade hier engere konstruktive Modelle versagten, weil sie zu wenig gesellschaftskritisch und komplex angelegt seien: »Deshalb handelt eine systemisch-konstruktivistische Pädagogik von Selbst- und Fremdwängen, struktureller Gewalt und Macht und anderen gesellschaftlich relevanten Beobachterkategorien.«⁷¹

Viertens »will eine systemisch-konstruktivistische Pädagogik – im Gegensatz zu anderen pädagogischen Ansätzen – kein Wissen abbilden, keine möglichst vollständigen Lehrpläne erzeugen, kein wertfreies Modell darstellen, auch keine Aufklärungspädagogik proklamieren, die schon vor der Beteiligung ihrer Teilnehmer weiß, was für diese gut sein wird.«⁷²

Konkret wird bei der Umsetzung dieses systemisch-konstruktivistischen Ansatzes vor allem auf drei Perspektiven geachtet, sind drei Muster wichtig, die für den pädagogischen Beobachter, für Planende, Durchführende und Analysierende pädagogischer Prozesse perspektivisch wegweisend sind:⁷³

Erstens wird auf Konstruktion geachtet, die als Basis aller pädagogischen Handlungen gilt. Die pragmatische Devise dazu lautet: Wir sind die Erfinder unserer Wirklichkeit, d.h. auch unserer Beziehungen. Konstruktion ist die Basis aller pädagogischer Handlungen.

Didaktisch bedeutet das u.a., dass darauf geachtet wird, dass jede Bearbeitung von Stoffen und Gegenständen konstruktive Seiten beinhaltet, dass ihn verstehen, ihn anwenden für den Schüler/die Schülerin heißt, etwas zu konstruieren. Dabei handelt es sich weder um einen rein kognitiven noch um einen rein individuell-subjektiven Vorgang, Beziehungen bzw. Kontexte von Interaktion (›Lebenswelten‹) sind jeweils beteiligt. Aufgabe der Lehrerinnen und Lehrer ist es dabei Möglichkeiten für ein Erfahrungsfeld zu schaffen, in dem Schülerinnen und Schüler konstruktiv und interaktiv agieren können.

Zweitens wird auf Rekonstruktion als aktive Übernahme bereits vorhandener Konstruktionen von Anderen geachtet. Die Devise dazu lautet: Wir sind die Ent-

71 Ebd., XI.

72 Ebd.

73 Vgl. Reich 2002b, 70 ff.

decker unserer Wirklichkeit! Rekonstruktion bedeutet die aktive Wiederherstellung oder Übernahme bereits vorhandener Konstruktionen.

Eine konstruktivistisch und interaktionistisch ausgerichtete Didaktik geht es darum, Rekonstruktionen nicht als bloße Übernahme zu vollziehen, sondern in das Feld von Konstruktion zurückzuholen – und damit auch in das der Eigenverantwortung. Da diese Didaktik nicht behauptet, dass etwas so oder so gewesen ist oder gesehen werden muss, wird sie nach den jeweiligen Sichtweisen, nach dem jeweils Gesehenen, nach möglichen Handlungskonsequenzen, nach dem Nicht-Gesehenen, nach Vergleichen mit anderen Sichtweisen fragen.

Und drittens praktiziert eine systemisch-konstruktivistisch orientierte Pädagogik Dekonstruktion und betrachtet diese als Potential kritischer Neuorientierungen: Die Devise dazu lautet: Es könnte auch anders sein! Dekonstruktion bedeutet mehr als mechanistische Kritikhaltung, mehr als zynische Besserwisserei oder Skeptizismus. Das Fragen nach Auslassungen, das Einbringen von Ergänzungen, das Verschieben der vorgefundenen Beobachterstandpunkte zielt vielmehr auf die Konstruktion eigener Schlussfolgerungen:

Diese Position mag Lehrer besonders verunsichern, [...] da ja jeder Quatsch gegen jede wohlbegründete Theorie eingebracht werden kann, um damit Dekonstruktivismus zu behaupten. Aber dieses Gegenargument begreift nicht, dass es uns ja gerade darum geht: In der Postmoderne wird ja unablässig Quatsch produziert, der z.B. in Lichtgeschwindigkeit in nahezu alle Wohnzimmer abgestrahlt wird. Aber wie soll Quatsch von jenem Wissen und Wollen unterschieden werden, wenn nicht die Konsumenten selbst, also hier Schüler und Lehrer, sich gemeinsam de/re/konstruktiv hierüber verständigen, auch wenn sie dabei nicht zu der *einen* neuen Wahrheit kommen, was Quatsch *an sich* sei. Sie werden aber für sich durchaus Grenzen definieren können und müssen, die sie als ihre Grenzen kennenlernen. Und dieser dekonstruktive Lernprozess wird zunehmend wichtiger in einer Kultur, die ihre Mitglieder mit klischeehaften Rekonstruktionen überschwemmt.⁷⁴

3.2 Zur Umgehensweise mit dem Ausgangspunkt

Ausgangspunkt war Robert Schumanns Klavierstück *Erinnerung*, das im vorstehenden Zusammenhang in musikpädagogische Perspektiven gerückt wurde. Das Stück wurde dabei nicht in Blickrichtungen gesetzt, die allein oder primär auf eine Analyse musikalischer Strukturen oder auf eine historische und/oder ästhetische Verortung des Stücks gerichtet waren. Solche Vorgehensweisen haben ihre Praxis und ihre Auswirkungen zwar auch in musikpädagogischen Zusammen-

74 Ebd., 87 (Hervorhebungen original).

hängen (wie z.B. an einigen Aspekten der Szene 2 zu erkennen ist), sie wurden hier aber nicht aktualisiert⁷⁵, da sie, namentlich würden sie als primäre oder gar ausschließlich vollzogen, eine problematische Verengung musikpädagogischer Blickwinkel zur Folge hätten. Denn eine Musikpädagogik, die im Sinne einer primär von Gegenständen und mit ihnen verbundenen Sichtweisen ausgehenden Vorstellung von Vermittlung arbeitete, setzte sich der Gefahr aus, zu einer nachgeordneten Distributionsinstanz gedanklicher Produkte herabzusinken, die andernorts hergestellt bzw. bestimmt wurden. Dabei besteht das zentrale Problem für Musikpädagogik nicht darin, in einer Bezogenheit auf andere Fachdisziplinen zu operieren – durchaus auch in einer gewissen Nachgeordnetheit –, denn die Situation, an Blickwinkeln partizipieren zu müssen, die an anderer Stelle intensiver verfolgt werden, stellt sich als ganz prinzipielle dar, die sich für andere Fachdisziplinen genauso ergeben dürfte (und – anders gedacht – hier wie dort als Chancen bergende aufgefasst werden kann). Problematisch an einer Vorstellung, die Musikdidaktik mit der Entwicklung von Distributionsstrategien bzw. (dementsprechend) Musikunterricht als Verkaufssituation assoziiert, ist auch nicht die Analogie und Bezugnahme auf gesellschaftliche Zusammenhänge, in denen das Vertreiben von Gegenständen (als Waren) ein zentrales Movens gesellschaftlichen Interagierens ist – dieser Zusammenhang wäre ebenfalls als nicht spezifische Gegebenheit zu reflektieren. Von erheblicher Schwierigkeit ist an dem genannten, eher einfachen Verständnis von musikpädagogischer Vermittlung vielmehr, dass prinzipielle Prämissen und Wirkungszusammenhänge außer Blick bleiben. Sie finden durch Unbeachtung Fortschreibung und bleiben (in der Folge) als Ursache des Nicht-Gelingens musikbezogener Begegnungssituationen im Kontext allgemeinbildender Schulen erhalten. Es handelt sich dabei um Mechanismen der Vertriebswege oder (besser gesagt:) um den Fragezusammenhang, wie Aneignungs- und Vermittlungsvorgänge mit Musik in einem weiteren und differenzierteren Sinn aufgefasst, beschrieben und (evtl.) impulsiert werden können. Derartige Reflexionen von Auffassungs- und Vermittlungsvorgängen können nicht von Überlegungen zu den Subjekten des Auffassens, des Lernens absehen, die beteiligt sind. Daher müssen prinzipielle handlungs- und verstehenstheoretische Überlegungen zu einem wichtigen Feld musikpädagogischer Reflexion werden – und wurden es auch an dieser Stelle.

75 Und das nicht nur, weil beim Symposium des Kongresses die Blickwinkel der genannten Nachbarfächer durch einen oder mehrere Vertreter selbst vertreten waren.

Aus solchem Kontext heraus wurde im vorliegenden Zusammenhang der systemisch-konstruktivistische Ansatz als mögliche Perspektive auf den musikalischen Ausgangspunkt und seine unterrichtlichen Kontexte zur Geltung gebracht. Dennoch beziehen sich die Darstellungen auch konkret auf den Umgang mit der *Erinnerung* und (wenn auch nur punktuell) auf diesbezügliche fachliche Diskurse benachbarter Fachsystematiken. Die im Vorliegenden angestrebte musikpädagogische Fokussierung beschränkt sich in ihrer Ausrichtung nicht allein auf den Gegenstand, sondern sucht mit ihm verbundene Prozesse der Aneignung zu bedenken. Systemisch-konstruktivistischen Perspektiven wurden im Sinne eines analytisch-kritischen Instrumentariums für solche Aneignungs- bzw. Interaktionsvorgänge genutzt. Außerdem konnte diese Blickrichtung auf vorhandene Ansätze bezogen werden und konstruktiv-praktisch in die Unterrichtsgestaltung weitergeführt werden.

Die Szene 1 enthält in der relativ offen gehaltenen Situation der Begegnung mit dem Klavierstück Schumanns *Möglichkeiten*, dass auf Seiten jeder Schülerin, jedes Schülers eine eigene Wahrnehmung von Musik entstehen kann. Sie bedürfte vermutlich (wie oben angesprochen und ansatzweise begründet) ergänzend Formen des Verbalisierens, für die z.B. in den ›Paroli‹ und ›Echo‹ genannten Phasen der Aktionsräume Musik⁷⁶ erprobte und plausibel begründete Vorbilder zur Verfügung stehen. Welche weiteren Voraussetzungen hinsichtlich der Konstituierung ästhetischer Wahrnehmungen für notwendig gehalten werden bzw. (in pädagogischer Konsequenz) ermöglicht werden sollten oder könnten, darüber können hier keine Überlegungen angestellt werden. Sie wären auf Mutmaßungen zu einer ganzen Reihe von Gesichtspunkten angewiesen, hinsichtlich derer nur jeweils für eine konkrete Situation (und dann nur annähernd) Bedingungen der jeweiligen Interaktion bestimmt werden könnten. Auf die kardinale Bedeutung der je speziellen Beziehungs- und Beobachtungsebenen für die Arbeit an bestimmten Gegenständlichkeiten in Lehr/Lernsituationen wird gerade im systemisch-konstruktivistischen Ansatz nachdrücklich hingewiesen. Insbesondere hinsichtlich des Aspekts der Interaktion stehen aus spezifisch musikdidaktischer Sicht mit Blick auf die von Stefan Orgass⁷⁷ begründete und erprobte kommunikative Musikdidaktik nutzbare Hinweise zur Verfügung.

An der Szene 2 erscheinen in erster Linie nicht die musiktheoretischen oder musikwissenschaftlichen Termini, Verfahrensweisen oder Ansätze problematisch.

76 Vgl. Niermann/Stöger 1997, 18 ff. und Niermann 1999.

77 Vgl. Orgass 1996 und 2000

Problematisch und diese entwertend erscheint deren entsubjektivierte Nutzung bzw., dass sie nicht in re/de/konstruktive Umgehensweisen eingebunden sind. Solche Einbindungen lassen sich unterrichtspraktisch nicht nur über eine Thematisierung von Meta-Ebenen (z.B. zur Genese und Nutzungsmöglichkeiten einzelner Begriffe) realisieren (was vermutlich in nur wenigen Situationen des Oberstufenunterrichtes sinnvoll möglich sein dürfte). Leichter könnte ihre Einbindung über gemäßigt oder versteckt konstruktivistische Verfahren geleistet werden. Als solche können (aus der Musikdidaktik) z.B. Hörtexte⁷⁸ gelten - ein Verfahren Assoziationen in geeigneten Formen schriftlich oder mündlich zu fassen, um sie kommunikabel zu machen – oder auch die Arbeit an körperlichen Haltungen oder (durch unterschiedliche Methoden initiierte) ›Einfühlung‹, wie sie im Kontext der Szenischen Interpretation von Musik vorgeschlagen werden.⁷⁹ Vergleichbare methodisch-didaktische Ansätze finden sich in der Didaktik des Unterrichtsfaches Deutsch seit den 1980er Jahren. Mit den Stichworten ›produktives‹ oder ›eingreifendes Schreiben‹ werden dort unterschiedliche Formen sprachlicher Texte wie Hörspiel, Interview, Rezension, Werbetext, Brief, Tagebuch etc. zusammengefasst, die als offen oder latent konstruktivistische Formen des Umgangs aufgefasst bzw. unterrichtlich (auch im Fach Musik) genutzt werden können.⁸⁰

3.3 Resümee im Blick auf die Musikdidaktik

Die Verschiebung der Blickrichtungen im Sinne einer Tendenz zur Verstärkung einer Orientierung am Subjekt erscheint für die Pädagogik ästhetischer Fächer insofern von eklatanter Bedeutung, als insbesondere ästhetische Wahrnehmung, musikalisch-ästhetische Bildung konstitutiv eines aktiv tätigen, sich selbst bewussten Subjekts bedarf. Es liegt daher besonders für die Pädagogik ästhetischer Fächer nahe oder drängt sich sogar auf, nicht allein oder vor allem von Gegenständen, Inhalten aus zu operieren. Die Verschiebung der Blickrichtungen in der Musikpädagogik im Sinne der genannten Tendenz hat allerdings nicht zur Aufhebung der prinzipiellen Problematik der Dichotomie von Subjekt- und Gegenstandsorientierung geführt. Vielmehr ist diese – so lautete der oben ausgeführte Gedanke – in Wirksamkeit gesetzt, solange die gedankliche Konstruktion aufrecht erhalten bleibt, Gegenstände (auch die ästhetischen) könnten unabhängig

78 Vgl. Gruhn 1998, 71 ff.

79 Vgl. Stroh/Brinkmann/Kosuch 2001.

80 Vgl. Spinner 1993.

von den sie wahrnehmenden, modellierenden Konstrukteurinnen und Konstrukteuren gedacht werden, Verfahrensweisen unabhängig von denen, die sie in Gang setzen. Eine Auflösung der Subjekt-Gegenstand-Dichotomie scheint dann gelingen zu können, wird der Gegenstand als gedankliche Konstruktion von Subjekten aufgefasst.

Für eine Umsetzung einer derartigen Auffassung in der musikbezogenen wissenschaftlichen Reflexion, also in Musikwissenschaft, Musiktheorie und Musikpädagogik, gibt es noch relativ wenige Beispiele. Explizit konstruktivistische Ansätze zeigen Überlegungen aus jüngerer Zeit von Karlheinz Essel⁸¹, Christian Harnischmacher⁸² und Henning Scharf⁸³ sowie die umfangreichen, um theoretische Dimensionierung bemühten Beiträge Christian Winklers⁸⁴ und Christoph Louvens.⁸⁵ Implizit konstruktivistisch oder eine konstruktivistische Perspektive unmittelbar nahelegende (ältere) Beiträge finden sich bei Hermann Josef Kaiser, der nach einer grundlegenden Orientierung in Theorien zur Hörphysiologie und zur Kognitionstheorie zum Ergebnis kommt »wir hören nur das, was wir herstellen«. ⁸⁶ Oder bei Wolfgang Martin Stroh, dessen Beiträge zur Handlungstheorie ⁸⁷ und zur Szenischen Interpretation⁸⁸ genauso wie der Ansatz von Stefan Orgass begründet in einer solchen Richtung eingeordnet werden können.

Konsequent konstruktivistisch und systemisch reflektierte Ansätze wären (auch) in musikpädagogischen Bereichen (in der Theorie wie in der Praxis) folgenreich. Denn die Verabschiedung von ewigen Wahrheiten, die mit der genannten konstruktivistischer Anschauung als Konsequenz verbunden ist, führt zu einer prinzipiellen Legitimation und zu didaktisch-methodischer Ausrichtung, dass und wie jüngere Menschen eigene Deutungen in Bezug auf Musik erarbeiten, streiten oder verarbeiten können. Diese Deutungen, die zunächst in noch geringerem Umfang in eigenen Wissens- und Erfahrungsbeständen fundiert sind, würden erst einmal als nicht weniger wertvoll oder wahr angesehen als die von Spezialisten erstellten.

81 Vgl. Essel 1992.

82 Vgl. Harnischmacher 1995 und 1997.

83 Vgl. Scharf 2003a und 2003b.

84 Vgl. Winkler 2002.

85 Vgl. Louven 1998.

86 Kaiser 1989, 23.

87 Vgl. Stroh 1999.

88 Vgl. Stroh/Kosuch 1997 und Stroh/Brinkmann/Kosuch 2001.

Eine Pädagogik, die solchermaßen zu eigenen Konstruktionen ermutigt, impliziert aber auch eine Toleranz und ein Interesse an anderen Konstrukten, weil diese im Prinzip gleichberechtigt sind. Aufgabe der Lehrerinnen und Lehrer wäre es hier, Inhalts- und Beziehungsvorgänge zu moderieren.

In konstruktivistisch inspirierten pädagogischen Situationen hat die (re/de/konstruierende) Beschäftigung mit fachsystematisch ausdifferenzierten Sichtweisen, Gedankenkonstruktionen, Metaphern, Begrifflichkeiten (z. B. aus der Musiktheorie) einen prinzipiellen Stellenwert. Auf sie wird nicht zu verzichtet werden, da über sie ein Anknüpfen an Geschichte und Kultur möglich wird, die als Geschichte und Vermittlung von Konstruktionen aufgefasst wird. Allerdings wird die Art des Umgangs des diesbezüglich Vorfindlichen vermutlich anders akzentuiert und gestaltet werden müssen als bisher.

4. Postskriptum

Diesen Text, der sich auf einen mündlich auf dem Münchner Jahreskongress der *GMTH* von 2002 gegebenen Beitrag bezieht, habe ich bis um die Jahreswende 2003/2004 fertiggestellt. Er ist Teil des Fachdiskurses jener Zeit, insofern würde ich heute wohl manches anders schreiben. Gleichwohl halte ich die Überlegungen des Textes nach wie vor für bedenkenswert. Daher habe ich mich entschieden, den Text in der ursprünglichen Form zu veröffentlichen und lediglich im Rahmen der Endredaktion Kleinigkeiten verändert.

Literatur

- Abraham, Lars Ulrich / Segler, Helmut (1966), *Musik als Schulfach*, Braunschweig: Waisenhaus.
- Appel, Bernhard R. (1998), *Robert Schumanns »Album für die Jugend«. Einführung und Kommentar*, Mainz: Schott.
- Adorno, Theodor, W. (1973), *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor, W. (1973a), »Kritik des Musikanten«, in: Adorno 1973, 67–107.
- Adorno, Theodor, W. (1973a), »Zur Musikpädagogik«, in: Adorno 1973, 108–126.
- Adorno, Theodor, W. (1973c), »Thesen gegen die Musikpädagogische Musik«, in: Adorno 1973, 437–440.

- Antholz, Heinz (1970), *Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriss seiner Didaktik*, Düsseldorf: Schwann.
- Alt, Michael (1968), *Didaktik der Musik*, Düsseldorf: Schwann.
- Bimberg, Siegfried (Hg.) (1976), »Schaffen und Rezipieren als dialogischer Prozess«, in: Siegfried Bimberg, *Der Komponist und sein Adressat. Musikästhetische Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle: Martin-Luther Universität, 7–20.
- Bimberg, Siegfried (1992), »Dialog als Aneignung – eine neue Konzeption? Zur Didaktik dialogischer Musikaneignung«, *Musik in der Schule* 43, 36–37.
- Ceccato, Silvio (1964), *Un technico fra i filosofi*, 2 Bde., Padua: Marsilio.
- Cohn, Ruth (1975), *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ditzig-Engelhardt, Ursula (1995), »Integratives Lernen am Beispiel einer Inszenierung der Kinderszenen op. 15 von Robert Schumann«, *Musik und Unterricht* 31, 30–33.
- Eco, Umberto (1987), *Der Streit der Interpretationen*, Konstanz: Universitätsverlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, München: Piper.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1991), *Musik im Abendland*, München: Piper.
- Ehrenforth, Karl Heinrich (1971), *Verstehen und Auslegen. Die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation von Musik*, Frankfurt a.M.: Diesterweg.
- Ehrenforth, Karl Heinrich (1988), »Das Trauerspiel von Vergangenheit und Gegenwart. Deutungsperspektiven des 2. Satzes der ›Italienischen Sinfonie‹«, *Musik und Bildung* 20, 486–494.
- Ehrenforth, Karl Heinrich (2001), »Lebenswelt – ›das wirklich Erste‹. Musikpädagogik zwischen Autonomie-Idee und dialogischem Bildungskonzept«, in: Karl Heinrich Ehrenforth (Hg.), *Musik – unsere Welt als andere*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 33–58.
- Essl, Karlheinz (1992), *Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus*. <http://www.essl.at/>
- Glaserfeld, Ernst von / Foerster, Heinz von / Watzlawick, Paul / Heil, Peter M / Schmidt, Siegfried J. (1992), *Einführung in den Konstruktivismus*, München: Piper.
- Gruber, Gernot (1992), »Die Wiederkehr des Erzählers. Zu H. H. Eggebrechts ›Musik im Abendland‹«, *Österreichische Musik Zeitschrift* 47, 718–722.
- Gruhn, Wilfried (1993), *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim: Wolke.
- Gruhn, Wilfried (1998), *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim: Olms.
- Günther, Ulrich / Ott, Thomas / Ritzel, Fred (1982–1983), *Musikunterricht*, 2 Bde., Basel: Beltz.
- Harnischmacher, Christian (1995), »Perspektivische Musikdidaktik«, *Musik in der Schule* 1, 37–41.
- Harnischmacher, Christian (1997), »Perspektivische Musikdidaktik. Musikdidaktik und radikaler Konstruktivismus«, in: *Medien – Musik – Mensch*, hg. von Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen, Hamburg: von Bockel.
- Helmholz, Brigitta (1995), »Musikdidaktische Konzeptionen nach 1945«, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel: Bosse, 42–63.
- Hentig, Hartmut von (1996), *Bildung. Ein Essay*, München: Hanser.

- Hofmann, Bernhard (2002), »Ludwig ›Fun‹ Beethoven. Zum (pädagogischen) Umgang mit klassischer Musik«, *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* 1. <https://www.zfkm.org/02-hofmann.pdf>
- Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink. https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00046004_00001.html
- Jank, Werner / Meyer, Hilbert / Ott, Thomas (1986), »Zur Person des Lehrers im Musikunterricht. Methodologische Probleme und Perspektiven zu einem Konzept offenen Musikunterrichtes«, in: *Unterrichtsforschung* (= Musikpädagogische Forschung 7), hg. von Hermann Josef Kaiser, Laaber: Laaber, 87–132.
- Jank, Werner (1988), »Konstitutionsprobleme aktueller musikdidaktischer Konzepte – Musikdidaktik zwischen formalen und materialen Bildungstheorien«, in: *Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft* (= Musikpädagogische Forschung 9), hg. von Christa Nauck-Börner, Laaber: Laaber, 37–78.
- Jank, Werner (1996), »Didaktische Interpretation von Musik oder Didaktik der musikalisch-ästhetischen Erfahrung? Eine Problemskizze«, in: *Musik befragt – Musik vermittelt. P. Rummenhölter zum 60. Geburtstag*, hg. von Thomas Ott und Hans von Loesch, Augsburg: Wißner, 228–261.
- Kaiser, Hermann Josef (1988), »Zur Konstitution des ästhetischen Objekts – Annäherungen an einen musikbezogenen Erkenntnis- und Lernbegriff«, in: *Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft* (= Musikpädagogische Forschung 9), hg. von Christa Nauck-Börner, Laaber: Laaber, 13–36.
- Kaiser, Hermann Josef (1995), »Musikerziehung/Musikpädagogik«, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel: Bosse, 9–41.
- Kaiser, Hermann Josef / Barth, Dorothee / Heß, Frauke / Jünger, Hans / Rolle, Christian / Vogt, Jürgen / Wallbaum, Christopher (2006), *Bildungsoffensive Musikunterricht? Das Grundsatzpapier der Konrad-Adenauer-Stiftung in der Diskussion*, Regensburg: ConBrio.
- Klafki, Wolfgang (1957), *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung* (= Göttinger Studien zur Pädagogik. N. F. Heft 6). Weinheim/Berlin: Beltz.
- [KMK 1977] Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, *Empfehlungen zur Arbeit in der gymnasialen Oberstufe gemäß Vereinbarung zur Neugestaltung der gymnasialen Oberstufe in der Sekundarstufe II. – Beschluß der Kultusministerkonferenz vom 2.12.1977 i.d.F. vom 14.4.1988*. https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/1977/1977_12_0
- Kropfinger, Klaus, (1998), »Rezeptionsforschung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter, 200–224.
- Louven, Christoph (1998), *Die Konstruktion von Musik*, Frankfurt: Lang.
- Niermann, Franz / Stöger, Christine (Hg.) (1997), *Aktionsräume – Künstlerische Tätigkeiten in der Begegnung mit Musik. Modelle – Methoden – Materialien aus: Die Kunst der Stunde*, Wien: Universal Edition.

- Niermann, Franz (1999), »Paroli«: Das Gespräch auf dem Weg zur Erfahrung. Anregungen aus der Praxis des Maskentheaters«, in: Franz Niermann (Hg.), *Erlebnis und Erfahrung im Prozess des Musiklernens. (Fest-)Schrift für Christoph Richter*, Augsburg: Wißner, 53–61.
- Nykrin, Rudolf (1978), *Erfahrungerschließende Musikerziehung. Konzept – Argumente – Bilder*, Regensburg: Bosse.
- Orgass, Stefan (1996), *Kommunikative Musikdidaktik. Ansätze zu ihrer ästhetischen und pädagogischen Begründung*, Augsburg: Wißner.
- Orgass, Stefan (2000), »Unterrichtliche Interaktion. Angebote der Kommunikativen Musikdidaktik«, *Musik und Bildung* 32, 34–36.
- Peterßen, Wilhelm H. (2001), *Lehrbuch allgemeine Didaktik*, 6., völlig veränderte, aktualisierte und stark erweiterte Auflage, München: Oldenbourg.
- Piaget, Jean (1937), *La construction du réel chez l'enfant*, Paris: Delachaux et Niestlé.
- Rauhe, Hermann / Reinecke, Hans-Peter / Ribke, Wilfried, (1975), *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*, München: Kösel.
- Reich, Kersten (2001), *Einführung in den interaktionistischen Konstruktivismus*. http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/texte/einfuehrung/einf_1.html
- Reich, Kersten (2002a), *Systemisch-konstruktivistische Pädagogik. Einführung in Grundlagen einer interaktionistisch-konstruktivistischen Pädagogik*, 4., durchgesehene Auflage, Neuwied: Luchterhand.
- Reich, Kersten (2002b), »Systemisch-konstruktivistische Didaktik. Eine allgemeine Zielbestimmung«, in: *Die Schule neu erfinden. Systemisch-konstruktivistische Annäherungen an Schule und Pädagogik*. 4., überarbeitete Auflage, hg. von Reinhard Voß, Neuwied: Luchterhand, 70–91.
- Richter, Christoph (1976), *Theorie und Praxis der Didaktischen Interpretation von Musik*, Frankfurt a.M.: Diesterweg.
- Richter, Christoph (Hg.) (2004), *Gedanken zu einem Bildungskanon im Fach Musik* (= Diskussion Musikpädagogik 22), hg. von Christoph Richter, Hamburg: Hildegard Junker.
- Rolle, Christian (2002), »Von der Kunst der Entzweiung zur Ästhetik des Erscheinens. Ästhetische Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung bei Martin Seel«, *Diskussion Musikpädagogik* 13, 88–94.
- Rumpf, Horst (1976), *Unterricht und Identität. Perspektiven für ein humanes Lernen*, München: Juventa.
- Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich (2003), »Begriff und Praxis – Einblicke in eine Fortbildungsveranstaltung«, in: *Zwischen Nützlichkeitsdenken und kulturellem Auftrag – Musikunterricht für die Schule des 21. Jahrhunderts. Kongressbericht Tage Bayerischer Schulmusik 2003* (= Akademiebericht 384 der Akademie für Lehrerfortbildung und Personalführung Dillingen), hg. von Hannelore Baumann, Dillingen: Akademie für Lehrerfortbildung und Personalführung, 205–214.
- Scharf, Henning (2003a), »Der Kompetenzbegriff in musikpädagogischen Kontexten« Teil 1, *Diskussion Musikpädagogik* 19, 43–48.
- Scharf, Henning (2003b), »Vermittlung oder Erwerb musikalischer Kompetenzen?«, Teil 2, *Diskussion Musikpädagogik* 20, 13–18.

- Seel, Martin (1996), »Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung«, in: Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 36–69.
- Spinner, Kaspar H. (1993), »Kreatives Schreiben«, *Praxis Deutsch* 119, 17–23.
- Stroh, Wolfgang Martin (1982), »Szenisches Spiel im Musikunterricht«, *Musik und Bildung* 6, 403–407.
- Stroh, Wolfgang Martin / Kosuch, Markus (1997), *Szenische Interpretation von Musiktheater. West Side Story: Begründungen und Unterrichtsmaterialien*. Oldershausen: Institut für Didaktik Populärer Musik.
- Stroh, Wolfgang Martin (1999), »»Ich verstehe das, was ich will!« Handlungstheorien angesichts des musikpädagogischen Paradigmenwechsels«, *Musik und Bildung* 3, 8–15.
- Stroh, Wolfgang Martin / Brinkmann, Rainer O. / Kosuch, Markus (2001), *Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musiktheater. Begründungen und Unterrichtsmaterialien*, Oldershausen: Lugert., Oldershausen: Lugert.
- Stroh, Wolfgang Martin (2001), »»Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?« Fantasierte Geschichten und musikalisches Verstehen«, *Musik in der Schule* 1, 4–9.
- Wagenschein, Martin (2002), »Die Tragik des Mathematikunterrichtes« [1960], in: »...zäh am Staunen«, *Pädagogische Texte zum Bestehen der Wissensgesellschaft*, hg. von Horst Rumpf. Seelze –Velber: Kallmeyer, 68–80.
- Winkler, Christian (2002), *Die Kunst der Stunde – Aktionsräume für Musik. Ein Modell zur Vermittlung von Musik aus systemisch-konstruktivistischer Sicht*, Augsburg: Wißner.
- Venus, Dankmar (1969), *Unterweisung im Musikhören* (= Beiträge zur Fachdidaktik 8), Wuppertal: Henn.
- Venus, Dankmar (1984), »Zur Balance von personalen, sozialen und themenbezogenen Aspekten des Musikunterrichtes«, in: *Musikpädagogische Konzeptionen und Schulalltag. Versuch einer kritischen Bilanz der 70er Jahre*, hg. von Fred Ritzel und Wolfgang Martin Stroh, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 146–156.
- Vico, Giambattista (1710), *Liber metaphysicus* (= *De antiquissima Italorm sapientia liber primus*), Neapel: Mosca.

Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich (2022), »Am Beispiel von Robert Schumanns *Erinnerung*. Zum Problem der Dichotomie von Gegenstands- und Subjektorientierung aus musikpädagogischer Sicht« [Using the example of Robert Schumann's *Erinnerung* – On the problem of the dichotomy of object orientation and subject orientation from the perspective of music education], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 257–288. <https://doi.org/10.31751/p.229>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Christoph Wünsch

»Erinnerung an Robert Schumann«

Anregungen zur Anfertigung von Stilkopien zu *Erinnerung* aus dem *Album für die Jugend* op. 68, *Zweite Abteilung: Für Erwachsene* (1848)

Stilkopien anzufertigen ist ein zentraler Bestandteil von Satztechnik- bzw. Tonsatzseminaren. Ausgehend von der Komposition *Erinnerung* aus dem *Album für die Jugend* op. 68 von Robert Schumann werden hier die Arbeitsschritte von analytischen Vorüberlegungen bis hin zum fertigen Klaviersatz für ein lyrisches Klavierstück präsentiert, Strategien für verschiedene Entwürfe vorgestellt und deren Ergebnisse diskutiert. Dabei kommen melodische, harmonisch-metrische und formale Kriterien ins Spiel. Für Begleitfiguren gibt es einen Exkurs zu Mendelssohns *Lieder ohne Worte*.

The production of style-imitations is central aspect of compositional seminars. Proceeding from the work *Erinnerung* from Schumann's *Album für die Jugend* op. 68, this article presents the steps ranging from preliminary analytical considerations up to the completion of the keyboard score for a lyrical piece, while strategies for various drafts are offered and their results are discussed. Melodic, harmonic-metrical, and formal criteria all play a role. Regarding accompanimental figuration, a digression addresses Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Album für die Jugend; Erinnerung; Lieder ohne Worte; Mendelssohn; Schumann; Stilkopie; style-imitation

1. Vorüberlegung

Die Anfertigung von Stilkopien romantischer Klaviermusik unterliegt anderen Kriterien als entsprechende Übungen in Generalbass oder im ›Palestrinastil‹. Kurz gesagt: Abgesehen vom Faktum der unterschiedlichen Personal- und Regionalstile bei dieser Gattung liegt eine Schwierigkeit oder auch Chance bei der meist größeren Menge der Töne, die für den gleichen Zeitraum klingender Musik ›gesetzt‹ werden sollen. Eine probate Methode für Satztechnikurse, je nach Anspruch auch für geeignete Kurse der Sekundarstufe II, ist das Entwickeln von Varianten einer Vorlage, die im analytisch wie auch hörend vorgenommenen

Vergleich Aufschluss über Stilmerkmale geben. Gleichzeitig lässt sich beim vorliegenden Beispiel ein Einblick in variative Verfahren vermitteln, wie sie in Kompositionstechniken des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffen sind.¹

Bezogen auf Robert Schumann hat Rudolf Réti diesen Sachverhalt in seiner Untersuchung *The Thematic Process in Music*² dargestellt. Er weist nach, dass die *Kinderszenen* op. 15 (1838) durch gemeinsame Motive verbunden sind, die in verschiedenen Metamorphosen den einzelnen Stücken zugrunde liegen:

Dieses Werk ist nicht eine Auswahl voneinander unabhängiger Stücke, sondern bestimmtermaßen eine strukturelle Einheit. In der Tat kommt es, in seinem architektonischen Entwurf, einem ›Thema mit Variationen‹ sehr nahe. In dieser frühen Schaffensperiode pflegte Schumann insbesondere einen kompositorischen Typus, in dem kurze Stücke versammelt werden, um ein größeres Ganzes zu bilden [Carnaval, Davidsbündlertänze] [...] Alle diese Werke liegen wohl tatsächlich irgendwo zwischen der reinen Suite auf der einen und typischen Variationen auf der anderen Seite.³

Réti weist unter anderem folgende Modifikationen der Hauptmotive nach: Änderung des Toncharakters (*Von fremden Ländern, Bittendes Kind*), Umkehrung (*Von fremden Ländern*: Mittelstimmen des A-Teils bezogen auf die Oberstimme des B-Teils), Integration in Spielfiguren (*Glückes genug*), Veränderung der satztechnischen Umgebung (ganzer Zyklus), veränderte Harmonisierung (ganzer Zyklus), Verdichtung des harmonischen Rhythmus (*Kuriose Geschichte, Wichtige Begebenheit*), Verwendung als melodisches Gerüst (*Kuriose Geschichte, Ritter vom Steckenpferd*), alterierte Varianten (*Fürchtenmachen*).

2. Analytische Anmerkungen

Analyse ist Voraussetzung für und Gegenpol zur Stilkopie. Im hier dargestellten Fall benötigt man die Analyse des Sujets für die Variationen – also des Stückes

1 Der Vortrag wurde zusammen mit live gespielten Beispielen und einer Powerpoint-Präsentation dargeboten, um Möglichkeiten der medialen Unterstützung bei entsprechenden Unterrichtseinheiten zu demonstrieren. Die Darbietung war insofern Bestandteil eines der Vortragsgegenstände. Um eine Andeutung hiervon zu geben, sind die entsprechenden Momente im Text mit dem Symbol ∩ gekennzeichnet.

2 Vgl. Réti, 1951, 31 ff.

3 Ebd., »Schumann's Kinderszenen: A ›Theme with Variations‹« [2. Kapitel], 31–55; hier zitiert nach Réti 1982, 275 (Übersetzung: Michael Kopfermann).

Erinnerung – sowie die Analyse der Vorbilder für das jeweilige Verfahren (im Unterricht beispielsweise in Form eines Kurzreferates).⁴

Beispiel 1: Robert Schumann, *Erinnerung* op. 68/28, Analyse der ersten Reprise⁵

Melodisch besteht die Form des Stückes *Erinnerung* aus vorwiegend in Achteln verlaufenden Zweitaktern (Bsp. 1): bevorzugt sekundweise absteigend (a $\hat{\ominus}$), bevorzugt sekundweise aufsteigend (b $\hat{\oplus}$), in Sprüngen auf- und absteigend (c $\hat{\ominus}$). Dissonanzen werden sparsam eingesetzt (\square $\hat{\ominus}$); auffällig ist die betonte Dissonanz am Ende von Phrase a. Der Zielton *gis* beim Halbschluss in Takt 2 wird „eingekreist“ (... $\hat{\ominus}$). Sprünge in der Melodie sind selten größer als eine Quarte, was den liedhaften Charakter unterstützt und führen dann vorwiegend abwärts

4 Aus Gründen der zeitlichen Disposition erfolgt eine Beschränkung auf den ersten Teil des Sujets und auf einzelne sachbezogene Merkmale bei den Vorbildern für die einzelnen Variationen. Verzichtet wurde auch auf eine Darstellung der biografischen, musikhistorischen und kompositionsgeschichtlichen Konnotationen des Stückes, da dies Gegenstände der unmittelbar folgenden Referate waren.

5 Bei der Funktionsbezeichnung wurde auf Zusätze wie Umkehrung, Sexte statt Quinte etc. verzichtet, weil diese Details in den Stilkopie-Variationen ohnehin angepasst werden.

zu Leittönen: Takte 7 und 9 ($z \sim \text{♩}$). Die linke Hand spielt eine taktweise variiert wiederkehrende akkordbrechende Begleitfigur, bestehend aus einer aufsteigenden Sechzehntelgruppe ($x \sim \text{♩}$) und einer Sprungbass-artigen Achtelfigur ($y \sim \text{♩}$). Harmonisch ist nach dem modifiziert wiederholten ersten Modell vor allem der Trugschluss in Takt 8 bemerkenswert ($\sim \text{♩}$), der – verbunden mit einer Abschwächung der Begleitmotorik – ein Innehalten und die Dehnung der Form auf zehn Takte bewirkt.

Nun werden Rahmenbedingungen für die einzelnen Parameter in den Variationen festgelegt und satztechnisch erprobt. Sie sind als Grade von Freiheit bei der Nachkomposition zu verstehen und regulieren, inwieweit Komponenten der Melodik, metrisches Schema, Klaviersatz, Harmonik, Taktart und Tongeschlecht für die Variation übernommen werden. Damit komme ich zurück auf Réti und gleichzeitig zum dritten Schritt.

3. Entwurfsideen für Stilkopien

Eine erste Vorgabe ist die Veränderung des Toncharakters durch Transposition der Melodie innerhalb der unveränderten Tonart. Das Bewegungsprofil der Begleitung soll erhalten bleiben. Rhythmus, harmonischer Bezug und betonte Dissonanz am Ende von Phrase a sollen erhalten bleiben (Bsp. 2).

1. Version ($\sim \text{♩}$): Beim Beginn mit dem Grundton a^2 geht der harmonische Bezug verloren; die Version wird verworfen oder melodisch korrigiert: Tausch der ersten beiden Töne ($x \sim \text{♩}$) und Anpassung einzelner Intervalle ($y \sim \text{♩}$). Der harmonische Bezug ist jetzt gegeben, die Melodie aber spannungsärmer, glatter im Verlauf. Die Sechzehntel klingen hier besser in der Linie als im Sprung (beim Original klingt der Sprung gut, weil er von Grundton zu Grundton als Gegenbewegung zum abwärts gerichteten Sekundschrift der Unterstimme erfolgt).

2. Version: Beginn mit *cis* ($\sim \text{♩}$): Aufgrund der Lage im Akkord entstehen zu Beginn die gleichen Dissonanz-Konsonanz-Verhältnisse wie beim Original. Das ›Einkreisen‹ am ersten Phrasenende bleibt erhalten ($x \sim \text{♩}$) und kehrt beim zweiten wieder. Die Führung der Sechzehntel aus der ersten Version findet hier ebenfalls Anwendung.

Original

Phrase a Phrase b

T S D D₇ T₃ (D) S D

Toncharakter
1. Version:
Beginn mit Grundton

1. Version:
Korrektur

Toncharakter
2. Version:
Beginn mit Terz

Toncharakter
3. Version:
Tonhöhe original,
Toncharakter var.

intervallgetreue
Umkehrung

angepasste
Umkehrung

vgl. Phrase b

Beispiel 2: Robert Schumann, *Erinnerung* op. 68/28, Anfang, Entwurfsideen für Stilkopien

Von fremden
Ländern ...

Bittendes
Kind

Beispiel 3: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, *Von fremden Ländern und Menschen*, *Bittendes Kind*, Motivverwandschaft

3. Version: Die Wahrnehmung eines veränderten Toncharakters ist intensiver, wenn man die absolute Tonhöhe unverändert lässt (\sphericalcap). Als Vorbild hierfür dient Schumanns *Bittendes Kind*. Das Motiv 1 aus Rétis Analyse der *Kinderszenen* (T. 1–2 der Oberstimme aus *Von fremden Ländern und Menschen*) erscheint dort untransponiert in der veränderten Tonart D-Dur (Bsp. 3). Bei unserer Variation zu *Erinnerung* erscheint die tonale angepasste Originalmelodie im C-Dur-Kontext anstelle des originalen A-Dur (Quinte wird Terz etc.).

Hat man mehrere Entwürfe für die einzelnen Versionen, so erfolgt die Selektion nach den Kriterien: harmonischer Bezug (hier spielt auch der Auftakt eine Rolle), Eleganz und Prägnanz der Melodie (für die jetzt konkrete Merkmale erfahren wurden: Platzierung der Dissonanzen, Ökonomie der Intervallfolge, -richtung und -größe; Absenken am Phrasenende). Die Fortsetzung der selektierten Phrasen bietet sich für Hausaufgaben an. Dass das Schumann'sche Vorbild sich nach wie vor als die beste Version erweist, ist bei dem Vorhaben intendiert.

Als nächste Variationstechnik wird die Umkehrung herangezogen. Bei der intervallgetreuen tonalen Spiegelung, ergeben sich die bereits von der ersten Toncharakterversion bekannten Probleme bezüglich der Harmonik (x $\hat{\ominus}$). In der harmonisch angepassten Version entsteht in der ersten Phrase eine Annäherung an Phrase b ($\hat{\ominus}$). Sie verbindet sich mit der bereits bei der Analyse gemachten Erfahrung, dass Schumann die Phrasen im horizontalen Verlauf gegeneinander ausbalanciert. Melodisch bringen die Entwürfe mit der Umkehrung keine neuen Impulse, dienen aber als Grundlage für die nächste Variation (Bsp. 4).

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff is labeled 'intervallgetreue Umkehrung' and shows a melodic line with intervals mirrored from the original. The bottom staff is labeled 'angepasste Umkehrung' and shows a modified version of the melody with adjusted intervals and phrasing.

Beispiel 4: Robert Schumann, *Erinnerung* op. 68/28, Anfang, Umkehrungen

Ein Wesenszug von Charakterstücken ist die konstante Verwendung weniger Motive oder Bewegungsprofile. Das betrifft den ganzen Klaviersatz und dazu gehören auch die Begleitfiguren. Ein Austausch der Begleitung kann eine Veränderung des Charakters bewirken und Schumann gibt selbst Hinweise, wo Anregungen hierfür zu finden sind (Bsp. 5).

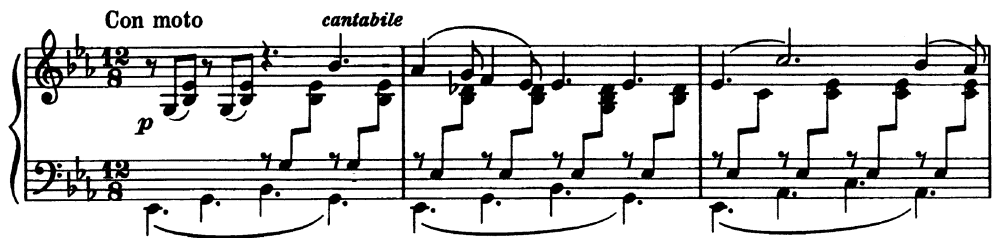
The image shows a piano score for Example 5. The tempo/mood instruction is 'Nicht schnell, hübsch vorzutragen'. The score includes dynamic markings like *fp* and *fp*. There are 'x' marks above the notes, likely indicating specific intervals or features. The notation includes a treble and bass clef with various rhythmic and melodic patterns.

Beispiel 5: Robert Schumann, [***] op. 68/26, Anfang

In Nr. 26 aus dem *Album für die Jugend*, dessen Oberstimmenanfang in *Erinnerung* vereinfacht aufgegriffen wird (siehe die mit ›x‹ markierten Töne $\sim\text{♯}$) und in Mendelssohns *Liedern ohne Worte* – erinnert durch die Widmung –, die ein Compendium von klaviertypischen Begleitmodellen für liedhafte Melodien enthalten. Kriterium für die Auswahl der Vorbilder ist hier die verwandte Melodik: absteigende Skalenbewegung in gleichmäßigen Werten. Da es sich um Vorbilder mit Modellcharakter handelt, genügt es, den Beginn des jeweiligen Stückes zu betrachten. Dementsprechend wurden op. 19, Nr. 2⁶ und op. 38, Nr. 1 der *Lieder ohne Worte* ausgewählt (Bsp. 6 und Bsp. 7).



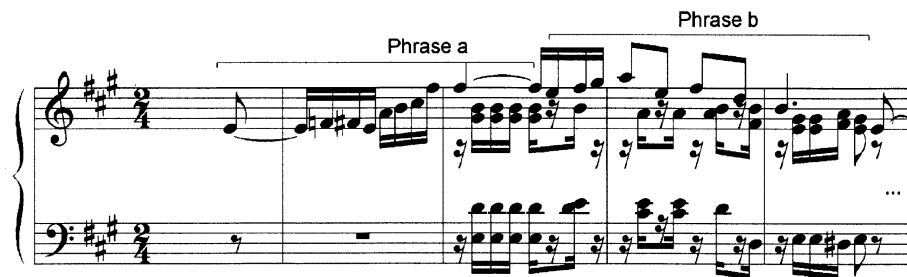
Beispiel 6: Felix Mendelssohn, *Lied ohne Worte* op. 19/2, Anfang



Beispiel 7: Felix Mendelssohn, *Lied ohne Worte* op. 38/1, Anfang

Das Vorbild von Nr. 26 aus dem *Album für die Jugend* wird in der Umkehrungsvariation folgendermaßen übernommen: Notation im Verhältnis 1:2 zur Übertragung in den 2/4-Takt ($\sim\text{♯}$), nachschlagende Sechzehntel bei Phrase b, zusätzlich Ornamentierung der unbegleiteten Phrase a (Bsp. 8 $\sim\text{♯}$).

6 Bei Schumann findet sich dieses Begleitmodell in *Trällerliedchen* und *Melodie* aus dem *Album für die Jugend*.

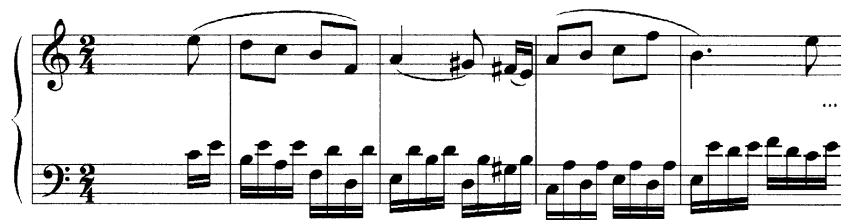


Beispiel 8: Stilkopie nach Robert Schumann op. 68/26

Bei den ausgewählten *Liedern ohne Worte* führt op. 38, Nr. 1 zu einer ternären Modifikation der Melodie (Bsp. 9); op. 19, Nr. 2 intendiert eine Veränderung des Charakters nach Moll (Bsp. 10).



Beispiel 9: Stilkopie nach Felix Mendelssohn op. 38/1



Beispiel 10: Stilkopie nach Felix Mendelssohn op. 19/1

Zum Schluss sei noch eine Variationsidee angeführt, bei der nicht nur die Begleitung, sondern der ganze Satztyp und die Taktart verändert werden. Vorbild ist die *Wichtige Begebenheit* aus den *Kinderszenen*, deren Oberstimme ebenfalls von fallender Skalenmelodik bestimmt ist. Die satztechnischen Merkmale homorhythmischer akkordischer Satz mit raschem harmonischem Aktionstempo, häufige Zwischendominanten und punktierter Rhythmus – Mittel, die Schumann auch zur

Verdichtung in den Takten 19–20 der *Erinnerung* einsetzt – werden zu Charakteristika für diese Stilkopie (Bsp. 11).



Beispiel 11: Stilkopie nach Robert Schumann op. 15/6

4. Schlussbemerkung

Zusammenfassend ergibt sich die folgende Anordnung von Arbeitsschritten:

- strukturelle und harmonische Analyse des Sujets,
- Festlegung der variablen und der unveränderten Parameter für die Stilkopie-Variationen,
- suchen und analysieren von Vorbildern für die Variationsideen,
- entsprechende Veränderung des Sujets, gegebenenfalls in mehreren Schritten, auch unter Einbeziehung von ›Versuch und Irrtum‹ respektive ›Versuch und Korrektur‹ (für die Unterrichtssituation empfiehlt es sich, zunächst nur Ausschnitte des Sujets zu bearbeiten, wie hier an den ersten vier Takten exemplifiziert),
- satztechnische Ausarbeitung in notierter Form (Satztechnikkurs) oder als skizzierte Niederschrift (Improvisation, praktischer Tonsatz etc.).

Erwähnt sei noch, dass aufgrund der jeweiligen autarken Zwischenergebnisse sich bei diesem Verfahren angenehmerweise satztechnische Erkenntnisse mit spontanem ästhetischem Genuss verbinden lassen.

Literatur

Réti, Rudolf (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: The Macmillian Company.

Réti, Rudolf (1982), »Schumanns *Kinderszenen*: quasi Thema mit Variationen«, in: *Robert Schumann II* (= Musik-Konzepte, Sonderband) hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 275–298.

© 2022 Christoph Wünsch

Hochschule für Musik Würzburg [University of Music Würzburg]

Wünsch, Christoph (2022), »Erinnerung an Robert Schumann«. Anregungen zur Anfertigung von Stilkopien zu *Erinnerung* aus dem *Album für die Jugend* op. 68, *Zweite Abteilung: Für Erwachsene* (1848)« [“Remembrance of Robert Schumann” – Suggestions for making stylistic copies of *Erinnerung* from the *Album für die Jugend* op. 68, *Zweite Abteilung: Für Erwachsene* (1848)], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 289–298. <https://doi.org/10.31751/p.230>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Martin Grabow

Ein unvollendeter Sinfoniesatz Mendelssohns

Wie eine Vervollständigung zum Medium der Vermittlung von Musiktheorie werden kann

Felix Mendelssohn-Bartholdy hat neben fünf vollständigen Symphonien das Fragment des ersten Satzes einer letzten Symphonie in C-Dur hinterlassen, an dem er zwei Jahre vor seinem Tod letztmalig arbeitete. Führt man sich Mendelssohns Arbeitsweise vor Augen, die lange Unterbrechungen des Kompositionsprozesses eines Werkes miteinschloss, erscheint es gut möglich, dass der Komponist die Arbeit an diesem Sinfoniesatz noch einmal wieder aufgenommen hätte. 2002, im letzten Jahr meines Studiums an der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn-Bartholdy* Leipzig habe ich dieses Fragment im Stil Mendelssohns vervollständigt und aufführbar macht. Im folgenden Text erörtere ich meinen Umgang mit dem Fragment, begründe wichtige formale Entscheidungen und stelle Ausschnitte aus der Partitur vor. Eine Präsentation meiner Arbeit im Rahmen eines Werkstattkonzerts – im Fall einer solchen, stilistisch einheitlichen Vervollständigung wünschenswert, um den Anteil authentischer und ergänzter Passagen genau offenzulegen – wäre von diesen und weiteren Ausführungen begleitet, und böte so Gelegenheit, einem Konzertpublikum auf anschauliche Weise Aspekte musiktheoretischen Denkens zu vermitteln.

Besides five complete symphonies, Felix Mendelssohn-Bartholdy left behind a fragment of the first movement of a last symphony in C major on which he last worked two years before his death. Following examination of Mendelssohn's *modus operandi*, which included long interruptions in the compositional process, it seems entirely possible that he in fact returned to work on this movement. In the final year of my study at the *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy* in Leipzig I completed this fragment in Mendelssohn's style and made it available for performance. In the following article I defend my approach to the fragment, justify important formal decisions, and present excerpts from the score. A presentation of my work in the context of a workshop-concert – ideally a stylistically consistent completion in order to clearly differentiate between authentic and added passages – would be accompanied by these and other considerations, and would offer an opportunity to communicate music-theoretical concepts to a general public in an approachable manner.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: completion; Fragment; fragment; Mendelssohn; Vervollständigung

I.

Unter dem Sektionstitel »Musiktheorie und ihre Vermittlung« erwartet man wahrscheinlich in erster Linie Beiträge zu Fragestellungen, die sich aus der Lehre an Schulen und Hochschulen ergeben. Neben der Frage, wie musiktheoretisches Grundwissen in diesen Institutionen Schülerinnen und Schülern sowie Studierenden zu vermitteln sei, hat die Aufgabe an Bedeutung gewonnen, eine breitere Öffentlichkeit anzusprechen, um ihr eine Ahnung von der Idee des Fachs zu geben. Kongresse wie dieser sind eine Möglichkeit, öffentlich wahrgenommen zu werden, doch beschränkt sich ihre Ausstrahlungskraft über ›Berufstheoretiker‹ hinaus nur auf einen kleinen Personenkreis, der ohnehin schon musiktheoretisch interessiert ist. Dabei ist anzunehmen, dass sich ein breiteres Publikum für musiktheoretische Fragestellungen interessieren könnte: ein Publikum, das zwar regelmäßig Konzerte besucht, also grundsätzlich überdurchschnittlich musikbegeistert ist, aber doch nicht die Energie, den Mut oder überhaupt den Gedanken entwickelt, theoretische Vorträge abgetrennt von ihrem Gegenstand, der Musik, zu besuchen.

Vielversprechend wäre es deshalb, die Idee des Fachs Musiktheorie im Konzert zu vermitteln, indem an den dargebotenen Werken Ansatzpunkte, Herangehensweisen und Ergebnisse musiktheoretischer Forschung anschaulich dargestellt und direkt nachvollzogen werden könnten. Dabei denke ich weniger an eine der klassischen Konzerteinführungen, die traditionell ins Gebiet der Musikwissenschaft fallen als an eine sachkundige Führung durch eine Art Werkstattkonzert.

Der Gegenstand eines solchen Konzerts müsste natürlich in musiktheoretischer Hinsicht besonders ergiebig sein. Er könnte zum Beispiel dem weiten Feld der Bearbeitungspraxis entstammen, die als angewandte Disziplin des Fachs den Vorteil hätte, hörbare musikalische Ergebnisse zu produzieren. Ich möchte auf einen Sonderfall von Bearbeitung hinaus: die Vervollständigung fragmentarisch überlieferter Kompositionen. Dabei lassen sich grundsätzlich zwei konträre Herangehensweisen unterscheiden: Entweder entschließt sich der Bearbeiter unter Zurücknahme seiner eigenen Persönlichkeit, das Fragment im Stile des Komponisten zu ergänzen, oder er verbindet das Vorhandene durch eigene Versatzstücke, die sich vom Stil des Fragments abheben. Die Entscheidung für die eine oder andere Herangehensweise wird sich sowohl nach der Beschaffenheit des Fragments richten, als auch nach der Mentalität des Bearbeiters, der im ersten Fall unauffällig im Hintergrund bleibt und sich

als Ausführer der Intentionen eines anderen versteht, während er sich im zweiten Fall dem Komponisten gleichberechtigt zur Seite stellt und, indem er sich mit dessen Musik kompositorisch auseinandersetzt, ein eigenes Werk schafft.

Zwei Bearbeitungen von Franz Schuberts Sinfoniefragment in D-Dur (D 936 A) von 1828 lassen sich auf die beschriebene Art gegenüberstellen. In einer ›Realisation‹ der Skizzen versuchte Brian Newbould 1980 den Absichten Schuberts so weit wie möglich gerecht zu werden, während Luciano Berio mit *Rendering* (1988–90) eine ›Restaurierung‹ des Fragments vorgenommen hat, indem er die Skizzen zwar herkömmlich instrumentierte, statt einer stilgetreuen Verbindung derselben aber eigene Musik einfügte, die die Musik Schuberts reflektiert.¹ Indem Berio den Stilbruch als Kunstmittel einsetzt, befriedigt er ein primäres Bedürfnis des Publikums – nämlich zu erfahren, wo die Grenzen zwischen Fragment und Vervollständigung verlaufen – während jeder Versuch einer stilistisch einheitlichen Vervollständigung durch sein Ziel, den Anteil des Bearbeiters an der Komposition des Werkes unhörbar zu machen, dieses Bedürfnis ignoriert und den Hörer zu täuschen versucht. Diesem Grundproblem könnte man durch die Aufführung im Rahmen eines Werkstattkonzerts begegnen, das dem Bearbeiter die Möglichkeit bieten würde, seine Arbeit detailliert vorzustellen. Als Ausführender der Intentionen eines anderen greift er, als ginge es darum, im Tonsatzunterricht eine Stilkopie anzufertigen, auf Erkenntnisse der Musiktheorie zurück und versucht durch eigene Untersuchungen sein Wissen über die spezifische Kompositionsweise des Komponisten zu erweitern. Erst eine überzeugende Präsentation dieser Erkenntnisse in Verbindung mit einer detaillierten Ausführung der bei der Vervollständigung waltenden Grundsätze und eine genaue Offenlegung über den Umfang des Fragments hätten das Potential, dem Publikum das Gefühl zu nehmen, getäuscht zu werden und wie nebenbei würden auf anschauliche Weise Aspekte musiktheoretischen Denkens vermittelt.

1 Das oft als ›10. Sinfonie‹ betitelte Fragment von Schubert hat noch weitere Bearbeitungen erlebt: Bekannt ist die Druckfassung, herausgegeben von Peter Gülke, der die Einzelteile in eine bestimmte, hypothetische Reihenfolge gebracht hat (*Franz Schubert. Drei Sinfonie-Fragmente. D 615, D 708, D 936A*; mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen, Frankfurt a.M.: Peters 1982). Pierre Bartholomé hat 1983 eine Revision der erst 1995 veröffentlichten endgültigen Fassung von Brian Newbould (*Franz Schubert. Symphony No. 10 D Major / D-Dur D 936A, Realisation: Brian Newbould, London: Faber 1995*) vorgenommen, die sich größere Freiheiten erlaubt.

II.

Die Vervollständigung eines unvollendeten Werkes ist besonders dann von Interesse, wenn es sich um ein Fragment handelt, dem durch seine Qualität oder seine Einzigartigkeit im Œuvre des Komponisten eine besondere Rolle zukommt. Die Gründe, die dafür verantwortlich sind, dass der Komponist die Arbeit am Werk abbrach, sollten nicht werkimmanent sein, sondern äußeren Umständen geschuldet. Felix Mendelssohn-Bartholdy hat ein wenig bekanntes Sinfoniefragment hinterlassen: einen unvollendeten ersten Satz, der diese Bedingungen erfüllt und deshalb größere Beachtung verdienen würde als ihm bislang zuteil geworden ist.

Das Manuskript ist Bestandteil der *Margaret Deneke Mendelssohn Collection* und befindet sich in der *Bodleian Library* in Oxford (shelfmark b.5, folios 102–114). Ich konnte in der mit der Herausgabe der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Mendelssohns betrauten sächsischen Akademie der Wissenschaften eine Kopie dieses Materials einsehen.² Außerdem wird eine Abschrift eines Teils der Blätter (allerdings nicht der Skizzen) im Stadtarchiv zu Leipzig aufbewahrt (Akte: Gewandhaus zu Leipzig, Nr.48). Ein Klavierauszug des Hauptfragments und der kurzen Skizze zum zweiten Satz ist in Sir George Groves *Dictionary of Music and Musicians* von 1880 am Ende des Artikels über Mendelssohn wiedergegeben.³

Sir George Grove, der diesen Artikel selbst verfasst hat, konnte zu den Entstehungsumständen des Fragments noch keine Angaben machen – inzwischen meint man den Zeitraum, in dem es entstanden sein muss durch Erwähnungen in Briefen und eine kurze, unabhängige Skizze zum Vokalquartett *Wohl perlet im Glase*, die auf einem der Blätter zu finden ist und wahrscheinlich das Ende der Beschäftigung mit dem Fragment markiert, eingrenzen zu können.⁴ Mendelssohn hatte die Arbeit an dieser Sinfonie wohl im Laufe des Jahres 1844 aufgenommen und arbeitete im Herbst 1845 zuletzt daran. Position und Bedeutung dieses Fragments im Lebenswerk des Komponisten wären damit ähnlich signifikant wie die der oben erwähnten Sinfonieskizze Schuberts. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 12. April 1845 bezieht sich Mendelssohn ausführlich auf eine Sinfonie, nennt Gründe für das langsame Voranschreiten der Arbeit und bedauert, dass er das

2 Ich danke Herrn Wehner für seine bereitwillige Hilfe und Unterstützung bei der Einsichtnahme.

3 Grove 1880, 305–307.

4 Das vollständige Autograph von *Wohl perlet im Glase* trägt die Datierung 30. Oktober 1845.

Werk bis zum Herbst nicht abgeschlossen haben werde, so dass an eine Aufführung bislang nicht zu denken sei:⁵

Lieber Freund,

Habe vielen Dank für Deinen freundlichen Brief! Ich habe mir Deine ehrenvolle Aufforderung, Dir etwas Neues zu den beabsichtigten Concerten zu schicken, hin und her überlegt, und daß ich sie gern annehmen möchte, brauche ich Dir wohl nicht erst zu sagen! Aber trotz alles Kopfzerbrechens habe ich kein Stück herausgefunden, das sich für solche Concerte eignete, und das in England noch nicht gehört wäre. Ja, wenn ich meine Symphonie, an der ich jetzt schreibe, bis dahin mit Gewißheit fertig hätte, mit welcher Freude würde ich da zugegriffen haben; aber im Gegentheil weiß ich ziemlich gewiß, daß der Herbst darüber herankommen wird, ehe das Stück aufführbar ist, weil ich an mehreren Sachen zugleich arbeite und eben keine davon der Beendigung nahe ist. So habe ich denn leider gar nichts für den Augenblick, und darüber schelte ich mich selbst gewiß mehr, als Du es nur kannst. Aber es hilft nichts; die vielen Krankheiten des Winters, der Oedipus und eine Menge anderer Dinge haben eben mehr Zeit gekostet, als mir lieb war.⁶

Augenscheinlich war die Arbeit an dieser Sinfonie, deren Skizzen wir uns in dem C-Dur-Fragment wohl gegenübersehen, von ungünstigen Umständen begleitet, deren Belastungen sich im etwas resignierten Tonfall des Briefs niedergeschlagen haben. Mendelssohns Stimmung war zu Beginn des Jahrs 1845 von einer aus fortwährender Überlastung entstandenen Mattigkeit gedämpft und durch schwere Krankheitsfälle, die ihn selbst und seine engste Familie trafen, getrübt – in einem Brief vom 10. Januar an seine Schwester Rebekka sehnt er sich nach »äußerer Ruhe (nach *Nicht-Reisen, Nicht-Dirigieren, Nicht-Aufführen*)«⁷, nach einem Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben also offensichtlich, der ihm nicht zuletzt mehr Zeit zum Komponieren beschern sollte. 1845 vollendete Mendelssohn unter anderem seine sechs Orgelsonaten op.65, sein zweites Klaviertrio op.66 und sein zweites Streichquintett op.87. Im Sommer erhielt er vom *Birmingham Music Festival* einen Kompositionsauftrag, woraufhin er begann, die Arbeit am lang geplanten Projekt des *Elias* wieder zu intensivieren – vielleicht einer der wichtigsten Gründe, warum er die Arbeit an der Sinfonie im Herbst 1845 zurück-

5 Ignaz Moscheles muss in einem vorausgegangenen Brief angefragt haben, ob Mendelssohn etwas zu demnächst anstehenden Konzerten beisteuern könne; vielleicht handelte es sich um die *Philharmonic Concerts*, von denen Moscheles 1845 die letzten fünf leitete (vgl. Moscheles 1873, 139).

6 Zitiert nach Moscheles, 1888, 243 f.

7 Zitiert nach Hensel 1879, 204 (Hervorhebungen original).

stellte.⁸ Bis zu seinem Tod im November 1847 komponierte Mendelssohn kein sinfonisches Werk mehr. Deshalb gibt allein dieses Fragment Einblick in den letzten Stand sinfonischen Denkens des Komponisten.

Der Typus des unvollendeten Werks lässt sich weder einer religiösen Sinfonik, wie sie durch die *Reformationssinfonie* und den *Lobgesang* repräsentiert wird, zuschlagen, noch handelt es sich um eine charakterlich gebundene Sinfonie, wie die *Schottische* und die *Italienische*. Wie die 1. Sinfonie Mendelssohns, die meist noch seinem Jugendwerk zugerechnet wird, steht dieser letzte Entwurf allein da. Führt man sich Mendelssohns Arbeitsweise vor Augen, die lange Unterbrechungen des Kompositionsprozesses miteinschloss, scheint es gut möglich, dass der Komponist die Arbeit an dem begonnenen Sinfoniesatz noch einmal wieder aufgenommen hätte, wäre ihm eine längere Lebenszeit beschieden gewesen. Gerade die Entstehungsgeschichte der 1829 begonnenen *Schottischen Sinfonie*, an der Mendelssohn dann zehn Jahre lang nicht arbeitete, um sie erst 1842 zu vollenden, stützt diese Annahme.

Es hätte sich bei diesem letzten Sinfonieprojekt Mendelssohns nicht um die erste vorübergehende Unterbrechung gehandelt, denn teilweise geht das Fragment auf eine weiter zurückliegende Idee zur Komposition einer Sinfonie in B-Dur zurück, die Mendelssohn in den Jahren 1838–39 verfolgte, dann aber aufgab, wahrscheinlich zugunsten der monumentalen 2. Sinfonie mit dem Titel *Lobgesang*, die er für das Gutenbergfest 1840 in Leipzig zu schreiben gedachte. Als er sich 1844 auf diese Skizzen besann, übernahm er in Grundzügen das erste Thema für sein neues Sinfonieprojekt in C-Dur, was dafür spricht, dass Mendelssohn dieses lyrische Gebilde sehr am Herzen gelegen hat.

Der Kompositionsprozess lässt sich anhand des Manuskripts recht deutlich nachvollziehen. Den wichtigsten, ausgereiftesten Teil des Fragments von 1845 bildet der Anfang des mit *Sinfonia* überschriebenen Satzes, den ich als Hauptfragment bezeichne. Vollständig instrumentiert und mit dynamischen Angaben und Artikulationszeichen versehen, macht dieser Abschnitt einen einheitlichen, endgültigen Eindruck. Nach 78 Takten bricht der Satz jedoch, gegen Ende der Überleitung zum zweiten Thema, plötzlich ab. Anschließend unternahm Mendelssohn noch zwei Versuche, die Komposition voranzutreiben, beide Male unter Verwerfung eines beträchtlichen Teils dieses ersten Entwurfs, an dem ihm die Überleitung zum zweiten Thema nicht gelungen schien.

8 Eine detaillierte Darstellung der Entstehungsumstände des Sinfoniefragments und der möglichen Gründe für den Abbruch der Arbeit an dem Werk liefert Todd (1980).

Die zweite, später erneut verworfene Fassung, präsentiert eine wesentlich kürzere Überleitung und stellt dann ein schlichtes zweites Thema mit anschließender Fortspinnung und Schlussgruppe vor. Die beibehaltenen, ersten 48 Takte des Hauptfragments ergeben zusammen mit dieser 112 Takte langen Skizze eine 160 Takte umfassende, vollständige Exposition – die neue Fortsetzung hat Mendelssohn allerdings, im Gegensatz zum ersten Entwurf, nur als Gerüstsatz in Partitur skizzenhaft festgehalten. Die letzten 30 Takte der zweiten Fassung hat er sogar nur als zweistimmigen Klaviersatz notiert, wobei die Einordnung der beiden notierten Stimmen ins Instrumentarium des Orchesters aber kein Problem darstellt: Hauptakteur soll in der Schlussphase der Exposition eindeutig der Streicherapparat sein; das ergibt sich aus den Anschlussmöglichkeiten an den vorangegangenen Gerüstsatz genauso wie aus den Bewegungs- und Spielarten und der Stringenz des musikalischen Ablaufs, die große Kontraste in der Besetzung der Passage ausschließt.

Die dritte Fassung zur Fortsetzung des Hauptfragments schließt sich an derselben Stelle im Hauptfragment an; ein Gerüstsatz in Partitur führt ohne Umschweife ziemlich abrupt zur Doppeldominante und bricht dort, vor Eintritt eines zweiten Themas, ab. Diese dritte Fassung fügt an die ersten 48 Takten des Hauptfragments 13 neue Takte (Abb.1).

Hauptfragment (komplett: 78 T.)	
Hauptfragment (gekürzt: 48 T.)	2. Fassung (112 T.)
Hauptfragment (gekürzt 48 T.)	3. Fass. (13 T.)

Abbildung 1: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Fassungen der Exposition

Für meine Vervollständigung habe ich mich entschlossen, an das Hauptfragment Mendelssohns zweite Fassung anzuschließen. Obwohl es sich dabei um die ältere und somit um eine vom Komponisten eigentlich als unvollkommen empfundene Version handelt, stellt sie gemeinsam mit dem vorangegangenen Abschnitt doch den längstmöglichen zusammenhängenden Entwurf für diesen Sinfoniesatz dar, dessen vermeintliche Schwächen sich mir, anders als dem selbstkritischen Komponisten, nicht so unmittelbar aufdrängen, als dass sich eine Ausarbeitung der Skizzen verböte. Diese zweite Fassung scheint mir die reizvollste und gelungenste der drei Varianten zu sein. Die erste Fassung ist zwar als einzige vollständig ausgearbeitet, doch verharret sie meines Erachtens zu lange in monumentalem *forte* und *fortissimo*, um das zarte, gesangliche erste Thema nicht zu erdrücken. Die dritte Fassung der Überleitung ist hingegen so knapp, dass sie für mich hinter den Erwartungen an das Format eines Sinfoniesatzes zurückbleibt.

Für die Durchführung hat Mendelssohn eine Reihe von Skizzen hinterlassen, die sich allerdings zum Teil gegenseitig ausschließen – etwa wenn sich in ihnen dieselben Tonarten verselbständigen, sie also vom Komponisten ursprünglich für denselben Abschnitt innerhalb der Durchführung gedacht waren. Um eine dramaturgisch und tonartlich sinnvolle Reihenfolge dieser Bruchstücke zu erreichen, mussten einige von ihnen transponiert und andere sogar ganz fortgelassen werden – wie angedeutet, hätte auch Mendelssohn sicher nicht alle verwendet.

Das Verhältnis der einzelnen Formteile zueinander sollte etwa den Gewichtungungen entsprechen, wie sie in den ersten Sätzen der vollendeten Sinfonien Mendelssohns anzutreffen sind. Dort stellt die Durchführung immer ein wirksames Gegengewicht zur Exposition dar und zählt in der Regel fast genauso viele Takte. Im Gegensatz dazu scheint die Reprise oft erheblich verkürzt, indem sich das zweite Thema unmittelbar an das erste anschließt und auf eine Überleitung verzichtet wird. Reprise und abschließende Coda zusammengenommen ergeben dann aber einen Umfang, der dem der Exposition und dem der Durchführung ebenbürtig ist, so dass in Mendelssohns ersten Sinfoniesätzen meist drei gleichgewichtige Teile aufeinander folgen.

Für Reprise und Coda hat Mendelssohn keine Skizzen hinterlassen. Die von mir ergänzte Coda greift auf ein in der Durchführung von Mendelssohn eingeführtes drittes Thema zurück; dies geschah in Anlehnung an eine entsprechende Vorgehensweise des Komponisten in der *Italienischen Sinfonie*. Ich habe mich für ein leises, offenes Ende des Satzes entschieden, das zu einem, dann doch nicht erscheinenden, zweiten Satz überleiten könnte und so die Unabgeschlossenheit des Fragments in die Vervollständigung hinüberzuretten versucht.

III.

Der Übergang vom original übernommenen Fragment zu den vom Bearbeiter vervollständigten Partien stellt in jeder Komplettierung einen besonders interessanten Punkt dar. Hier stehen sich Komponist und Bearbeiter direkt gegenüber, und ihre Handschriften lassen sich unmittelbar vergleichen. Unwillkürlich meint man, dass an dieser Schnittstelle auf irgendeiner Ebene der Wahrnehmung ein Bruch zu spüren sein müsse. Auch aus einem weiteren Grund möchte ich diese Stelle detaillierter vorstellen: Hier wird beispielhaft deutlich, in welchem Maße Mendelssohns Skizzen für mich verbindlich waren und welche

Freiheiten ich mir auf der anderen Seite zugestanden habe, um das Vorhandene sinnvoll zu ergänzen.

Beispiel 1 zeigt einen Ausschnitt aus dem Hauptfragment (T. 39–63). Die kleineren Inkonsistenzen gerade bezüglich der dynamischen Angaben stammen von Mendelssohn und lassen erkennen, dass es sich eben um eine Skizze und nicht um eine Reinschrift handelt. In Takt 40 setzt das Orchester im Tutti, nachdem eine kontinuierliche Steigerung in Dynamik und Besetzung vorangegangen ist, zu einer Wiederholung des Hauptthemas an, das jetzt im *fortissimo* von Streicherbässen und Hörnern ausgeführt wird. Über das Kopfmotiv kommt diese zweite Wiederholung allerdings nicht hinaus, denn unvermittelt trübt sich das strahlende C-Dur zu einem verminderten Septakkord. Doch anstatt jetzt, mehr oder weniger schnell, mit der Modulation in die Seitensatztonart zu beginnen, wofür der Akkord ein eindeutiges Signal gewesen wäre, reißt Mendelssohn gewaltsam das Ruder zurück, um erneut die Tonika zu bestätigen. Ein zweiter Anlauf zur Wiederholung des Hauptthemas erreicht den scheinbar unüberwindlichen Septakkord sogar noch früher – doch erneut wird kurz darauf in der Tonika geschlossen (Bsp.1).

Die zweite Fassung sollte wahrscheinlich in Takt 49 ansetzen. Die verworfenen Takte des Hauptfragments waren gleichwohl wichtig für die Ergänzungen, die an dem Gerüstsatz der zweiten Fassung vorgenommen werden mussten, denn zwischen beiden Versionen bestehen enge Beziehungen. Ein großer Teil des verworfenen Abschnitts fand Eingang in die zweite Fassung, jedoch verlagerte Mendelssohn seine Bestandteile in die Schlussgruppe. Mendelssohn war also mit den Takten 49 ff. nicht generell unzufrieden, sondern ihn störte nur ihre formale Position. Vom Charakter her schienen sie ihm späterhin eher für die Schlussbildung der Exposition tauglich (Abb.2).

Hauptfragment (komplett: 78 T.)		
1.Thema	Überleitung	
	a	b

Hauptfragment (gekürzt: 48 T.)		2. Fassung (Gerüstsatz)		
Hauptsatz		Seitensatz	Schlussgruppe	
			a	b

Abbildung 2: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Vergleich von erster und zweiter Fassung der Exposition

(Allegro moderato)

Fl. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Ob. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Kl. in B *ff* *a 2* *sf* *sf*

Fg. *ff* *a 2* *sf* *sf*

Hr. in C *ff* *sf* *sf*

Tr. in C *ff* *sf* *sf*

Pk. *ff* *tr* *sf*

Vl. I *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vl. II *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vla. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Vcl. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Kb. *ff* *sim.* *sf* *sim.* *sf*

Beispiel 1: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Ausschnitt aus dem »Haupt-
fragment« T. 39–63 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

The image shows a musical score for 'Ein unvollendeter Sinfoniesatz' by Mendelssohn. The score is divided into two systems. The first system consists of five staves: four for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and one for strings. The second system consists of three staves: two for piano and one for cello/contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'sf'. The woodwind parts are mostly rests, while the string and piano parts have active lines. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The cello/contrabass part provides a steady bass line.

Beispiel 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

(Allegro moderato)

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Kl. in B *ff*

Fg. *ff*

Hr. in C *ff*

Tr. in C *ff*

Pk. *tr* *ff*

Vl. 1 *ff* *sim.*

Vl. 2 *ff* *sim.*

Vla. *ff* *sim.*

Vcl. *ff* *sim.*

Kb. *ff* *sim.*

a 2

Beispiel 2: Felix Mendelssohn, Sinfoniesatz C-Dur (Fragment), Verbindung von »Hauptfragment« und zweiter Fassung T. 49 ff. (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

53

f *p* *L* *meno f* *L* *p* *f*

f *dim.* *p* *più p* *f*

f *dim.* *p* *più p* *f*

f *dim.* *p* *f*

f *p* *f*

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Konkret konnte ich aus der Führung der Streicher in Takt 55 ff. (a) auf die Instrumentation einer ganz ähnlichen Stelle in der zweiten Fassung schließen, für die Mendelssohn nur die erste Violine festgehalten hat. Die Takte 64 ff. (b) wurden ebenfalls übernommen, so dass auch hier, trotz notwendiger Transposition, Rückschlüsse auf die Instrumentation der Parallelstelle möglich waren. In der Reprise habe ich die Takte 49–54 verwendet, so dass das Hauptfragment in meiner Vervollständigung fast zur Gänze, wenn auch versprengt, enthalten ist, obwohl ich mich zur Verwendung der zweiten Fassung entschieden habe.

Im Beispiel 2 wurde ans Hauptfragment in Takt 49 die zweite Fassung angeschlossen (der eingefügte Doppelstrich verdeutlicht den Anschlusspunkt). Der original von Mendelssohn stammende Gerüstsatz wurde normal gesetzt, meine Ergänzungen erscheinen dagegen als Stichnoten.⁹

Die zweite Fassung ersetzt die neuerliche Rückkehr zur Tonika C-Dur nach der zweiten Wiederholung des Kopfmotivs durch eine Modulation. Wie als Ausgleich für den ersten, fehlgeschlagenen Versuch erreicht Mendelssohn überraschend die weit entfernte Tonart E-Dur.

Für den nahtlosen Anschluss der zweiten Fassung musste eine Änderung im letzten Takt des Hauptfragments (T. 48) vorgenommen werden: Der harmonische Wechsel von C-Dur in Takt 47 nach a-Moll in Takt 48 überzeugt im Hauptfragment durch die Weiterführung in den verminderten Septakkord in Takt 49 und die zielstrebige Abwärtsführung der Kontrabässe und Celli von *c* über *a* zu *e*. Durch den Anschluss der zweiten Fassung mit einem neuen Takt 49, dessen Gerüstsatz strahlendes C-Dur zu implizieren scheint, verliert der a-Moll Akkord in Takt 48 seine vermittelnde Funktion und hätte so nur einen folgenlosen, etwas unmotiviert wirkenden Harmoniewechsel dargestellt. Klingt dagegen vier Takte hindurch C-Dur, wirkt der Wechsel des Basses nach *fis* so abrupt und überraschend wie es wohl nötig ist, um der hartnäckigen Grundtonart dieses Satzanfangs endlich den Rücken zu kehren.

Die folgende zehn Takte umfassende Episode, die ein neues Motiv in punktiertem Rhythmus zunächst in E-Dur, dann in e-Moll vorstellt, führt die Musik zur Dominanttonart G-Dur. Mendelssohn hat hier offenbar an eine dünnere Besetzung als Kontrast zum vorangegangenen Tutti gedacht; man könnte den von ihm

9 Mendelssohns Gerüstsatz beinhaltet also: die Oboenphrasen in T. 55–57 und T. 59–61, die Stimme der 1. Violinen in T. 49–54, T. 57–58 und T. 61–63 sowie im Kontrabass jeweils die erste Note in T. 49 und T. 51 sowie T. 61 zur Gänze. An dynamischen Angaben notiert Mendelssohn nur das *f* in T. 53 in den 1. Violinen, das *f* in T. 55 in den Oboen und das *sf* in T. 63 in der 1. Violine. Artikulatorische Angaben fehlen in diesem Abschnitt der Skizze.

notierten Satz mit gewisser Berechtigung als nahezu vollständig betrachten. Nur die Stimme der 1. Violine ist unvollständig. Aus den Bindebögen lässt sich jedoch schließen, dass das taktweise wiederholte Motiv wohl durchgehend gedacht war.

Trotzdem habe ich mich entschlossen, die melodischen Ruhepunkte und Atempausen in den Einwüfen der Oboen durch Arabesken in den übrigen Holzbläsern zu füllen, da die sonst entstehenden tiefen Einschnitte eine zu starke Zerrissenheit verursacht hätten. Sie stünde meines Erachtens in Gegensatz zu der ansonsten stets auf Ausgleich und Harmonie bedachten Kompositionsweise, die so typisch für Mendelssohn ist. Durch diese Einlassungen wird gleichzeitig der Bruch in der Instrumentation vom Tutti zur viel kleineren Besetzung aus Violinen und Oboen gemildert. Auch der instrumentatorische Effekt in Takt 53–55 trägt zur Vermittlung der kontrastierenden Besetzungen bei. Die Möglichkeit, ein *diminuendo* in den Streichern durch eine Besetzungsverkleinerung zu unterstützen, hat ein Vorbild im Saltarello aus Mendelssohns 4. Sinfonie.

Die Hinzunahme der 2. Violinen zur Verstärkung des rhythmisierten Orgelpunkts *h* ergab sich aus Mendelssohns dynamischer Angabe (*forte*) in Takt 53 – aber auch aus dem Einsatz der Kontrabässe in Takt 61, der wohl kaum ohne die Celli gedacht war. Jetzt stehen sich hohe und tiefe Streicher in ausgeglichenem Verhältnis paarweise gegenüber.

Auch Mendelssohns spärliche Angaben zur Dynamik mussten ergänzt und verfeinert werden. Die Entscheidung, die Episode über dem Orgelpunkt *h* dynamisch allmählich zurückzunehmen und so die Musik in der fremden Tonart etwas zögern zu lassen war aus Mendelssohns Skizze nicht herauszulesen und entstammt meinem persönlichen Verständnis der Stelle; sie fiel, um das Auffinden der Seitensatztonart in Takt 65 im *forte* überzeugend darzustellen.

Wie deutlich geworden sein sollte, ging es mir nicht in erster Linie darum, Mendelssohns Skizzen möglichst ›rein‹ zu halten und unter gleichsam editorischer Prämisse eine bloße Aufführbarkeit herzustellen. Das musikalische Resultat eines solchen Versuchs hätte leicht dürrtig und mager ausfallen können und das, was Mendelssohn mit seiner letzten Sinfonie vielleicht gemeint haben könnte, würde den meisten Zuhörern verborgen bleiben. Die etwas trockene Authentizität einer solchen Arbeit würde in Diskrepanz zu Mendelssohns übrigem Werk stehen, indem sie Klangsinnlichkeit und Einfallsreichtum des Komponisten einem vermeintlichen ›Originalton‹ opfert.

Stattdessen habe ich das Fragment als unvollständige Skizze ernst genommen und bin, wenn es geboten schien, nicht davor zurückgeschreckt, Motive, Begleitfiguren oder Akkorde einzuführen, die in Mendelssohns Skizzen nicht enthalten

sind, sich aber ins Vorhandene einfügen, da sie dem Personalstil des Komponisten nicht fremd sind. Auf diese Weise wollte ich versuchen, der Originalität und dem Reichtum einer Mendelssohn'schen Komposition ansatzweise gerecht zu werden, um auch einem weniger versierten Konzertbesucher ein Bild von dem zu vermitteln, wie Mendelssohns sinfonisches Ideal der späten Jahre ausgesehen haben könnte.

Literatur

- Grove, Sir George (Hg.) (1880), *A Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2: Improperia – Plain Song, London: MacMillan.
- Hensel, Sebastian (1879), *Die Familie Mendelssohn, III. Theil. 1843–1845*, Berlin: Behr.
- Moscheles, Charlotte (Hg.) (1873), *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 2, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Moscheles, Felix (Hg.) (1888), *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Todd, R. Larry (1980), »An unfinished Symphony by Mendelssohn«, *Music & Letters* LXI, 293–309.

© 2022 Martin Grabow

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts Mannheim]

Grabow, Martin (2022), »Ein unvollendeter Sinfoniesatz Mendelssohns. Wie eine Vervollständigung zum Medium der Vermittlung von Musiktheorie werden kann« [An unfinished symphonic movement by Mendelssohn – How a completion can become a medium for teaching music theory], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 299–314.
<https://doi.org/10.31751/p.231>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Bernd Redmann

Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste

Der Beitrag würdigt die Improvisation als eine die interpretatorischen und analytischen Verfahren ergänzende Perspektive des Werk- und Stilverstehens. Um die Erschrockenheit zu überbrücken, welche gemeinhin entsteht, wenn dem am Literaturspiel geschulten Instrumentalisten der sichere Boden des Notentextes entzogen wird, wird eine methodisch durchformte Improvisationsanleitung gegeben, die es ermöglicht, den neu gewonnenen Freiraum durch Begrenzung zu bewältigen, bevor es zum Überschreiten des zunächst gesetzten Rahmens kommt. Das Konzept gilt der tonalen Improvisation und orientiert sich an kompositorischen Modellen der Nach-Beethoven-Ära bis etwa 1850. Gleichwohl wird ein eher systematischer Ansatz verfolgt, der Übertragungen auch auf die Improvisation über Modelle der Wiener Klassik sowie eine Fortentwicklung zur Gruppenimprovisation, Akkordinstrument + Melodieinstrument(e)/Vokalstimme(n) gestattet.

This article addresses improvisation as a perspective complementary to interpretation and analysis in the explication of a work and its style. In order to bridge the shock that often results when an instrumentalist trained in playing literature leaves the safe haven of the printed score, a methodical guide to improvisation is offered that enables the player to conquer the newly won freedom by first introducing restraints before one eventually transgresses these initial boundaries. The method addresses tonal improvisation and is oriented around compositional models of the time following Beethoven, ca. 1850. At the same time a rather systematic approach is employed that allows crossover into improvisation over models drawn from Viennese classicism as well as extension activities involving group-improvisation and the combination of chordal instruments, melody instruments, and voice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Akkordinstrument; Anleitung; chordal instrument; Gruppenimprovisation, group-improvisation; Melodieinstrument; melody instruments; methodical guide; musical schemata; Satzgerüste; tonal improvisation; tonale Improvisation; voice; Vokalstimme

Im Schoße der Musiktheorie fristet die Improvisation seit langem ein kümmerliches Dasein. Die Gründe hierfür liegen in der theoriegeschichtlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in dessen Verlauf sich ein Verschwinden der Improvisation aus dem Gesichtskreis der Musiktheorie abzeichnet. Dieser Prozess, dessen komplexe und vielschichtige Ursachen eingehender Erörterung wert wären, scheint seit langem abgeschlossen und irreversibel: Heute sind die Berührungspunkte

zwischen beiden Gebieten spärlich. Das flüchtige Tun des Improvisierens verträgt sich nur schwer mit der philosophischen Versonnenheit musiktheoretischer Reflexion. Auch die wohlerwogene, detailverliebt ausgeklügelte Stilübung des Tonsetzunterrichts steht dem improvisatorischen Handeln fern. Das Methodenrepertoire der Musikanalyse richtet sich vornehmlich auf die individualisierende Charakterisierung von Werkstrukturen; für das Herauskristallisieren von Modellen oder Typologien, die als konkreter Ausgangspunkt für Improvisationen dienen könnten, bietet auch sie nur wenig Rüstzeug. So sind systematisch entwickelte Anleitungen zur Improvisation in historischen Stilen insgesamt dünn gesät. Meist bleibt es bei propädeutischen Anregungen in Instrumentalschulen, die zwischen Literaturstücke improvisatorische Lockerungsübungen einstreuen, oder bei Rezepten zur Gestaltung von Vor- und Zwischenspielen in Veröffentlichungen zur improvisierten Liedbegleitung.

Bestand im Bereich der klassischen Musikpflege der Bezug zur Improvisation lange Zeit vor allem darin, dass man sie als Kunst eines untergegangenen goldenen Zeitalters der Musikkultur mythologisierte, so nimmt heute das Interesse an der improvisatorischen Praxis wieder spürbar zu. Zwei Gründe sind hierfür auszumachen: Zum einen die musikpädagogische Rezeption populärer und außereuropäischer Musikformen, welche ja auch auf eine tendenzielle Auflösung der festen Genre Grenzen zuläuft, zum anderen die Erstarrung und Musealisierung der klassischen Musikkultur, die eine diffuse Sehnsucht nach dem neuen, schöpferischen Zugang zum altbekannten Werkrepertoire aufkeimen lässt.

Aus meiner Sicht kann die Improvisation einen solchen eigenen Zugang zum Verstehen und Begreifen musikalischer Strukturen auch eröffnen. Sie kann neben den interpretatorischen oder analytischen Verfahren eine zusätzliche, zumindest ergänzende Perspektive des Werk- oder Stilverstehens beitragen. Improvisatorisches Handeln aktiviert ja auch die produktive Denkrichtung, aus der Werke in ihrem Entstehungsprozess dereinst hervorgingen.

In der Tat spricht vieles dafür, dass die Stegreiferfindung und improvisatorische Vorkonzeption eher den Normalfall kompositorischer Strategien im 18. und 19. Jahrhundert bildeten: Improvisieren war Bestandteil und Mittel des Komponierens, Improvisationen Skizzen und Vorstufen ausgearbeiteter Werke. Viele Komponisten beeindruckten die Zeitgenossen nicht nur mit letzteren, sondern auch – und noch spektakulärer – mit ihren Improvisationskünsten. Diese galten als Domäne auch des Instrumentalvirtuosentums bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Den Umstand, dass in der Folge »nicht nur ein Abflauen auch der solistischen Improvisation, sondern überdies eine deutliche Abkehr von ihrer Hoch-

schätzung festzustellen ist«¹, versucht Carl Dahlhaus mit dem kompositionsgeschichtlichen Übergang vom »Gerüstsatz« als der »Variation eines Melodie- oder Bassmodells oder eines harmonisch -metrischen Schemas« zur »thematischen Abhandlung«² zu erklären. Damit verknüpft sei interpretationsgeschichtlich der Wandel von »einer Aufführungspraxis, die zum Arrangement – zur Anpassung an die Gelegenheit – tendierte«, hin zu »einer ›Werktreue«, die im Buchstaben des Originals – des ›Urtextes« – dessen Geist aufbewahrt sah«.³ Beide Tendenzen entfalten ihre Geltungsansprüche im 20. Jahrhundert in zugespitzter Form, so dass die Improvisation ihre ästhetischen, sozialen und heuristischen Funktionsfelder weithin eingebüßt hat. Unabhängig von der individuellen Arbeitsweise einzelner Komponisten dominiert heute – gerade im Kontext der ›Neuen Musik« – das Vorstellungsklischee, dass die eigentliche kompositorische Arbeit im konstruktiven, ent- und verwerfenden Denken und skrupulösen Feilen am Notentext bestehe.

Vor dem Hintergrund dieser fachgeschichtlichen Tendenzen seien noch einige Vorbemerkungen zu den spezifischen Problemstellungen des Improvisationsunterrichts erlaubt: Jeder, der sich mit Improvisation beschäftigt, weiß, dass sie kultiviert, entwickelt und im pädagogischen Kontext auch gezielt gefördert und angeleitet werden will. Improvisation zu unterrichten ist eine anspruchsvolle Aufgabe, da die kreativen Potentiale der Lernenden durch eine glückliche pädagogische Hand ebenso mobilisiert wie durch eine weniger glückliche nachhaltig gehemmt werden können. Meist gilt es bereits zu Anfang, die Erschrockenheit und Leere zu überbrücken, welche entstehen, wenn man am Literaturspiel geschulten Instrumentalisten den sicheren Boden des Notentextes entzieht. Hier erscheint es förderlich, eine methodisch durchformte Improvisationsanleitung anzubieten, die es ermöglicht, anfangs schematisch und gleichsam etüdenhaft Aufgaben mit begrenztem Freiraum zu bewältigen, dann aber zur Loslösung und zum Überschreiten des zuvor gesetzten Rahmens ermuntert.

Im Sinne dieses Grundgedankens soll nun ein Konzept zur tonalen Improvisation vorgestellt werden, welches sich an kompositorischen Modellen der Nach-Beethoven-Ära bis etwa 1850 orientiert. Die Musik der Früh- und Hochromantik ist deshalb einladend, weil die improvisationsfreundlichen Kleinformen Lied und Charakterstück mit im Fokus kompositorischer Aufmerksamkeit standen. Sie

1 Ferand 1956, 1125.

2 Dahlhaus 1980, 11.

3 Ebd.

bildet ferner eine historisch zentrale Phase in der Entwicklung der Tonalität als einem System bruchloser entwicklungsgeschichtlicher Entfaltung.

Insgesamt wird auch ein eher systematischer Ansatz verfolgt: Primär soll praktisches Verständnis für die Möglichkeiten und Grenzen der Tonalität auf der im 19. Jahrhundert erreichten Entwicklungsstufe vermittelt werden. Auf dieser Grundlage kann jedoch auch eine feinere stilistische Ausdifferenzierung bis hin zu einzelnen Personalstilen erfolgen. Auf der anderen Seite sind die methodischen Grundprinzipien – in stilentsprechender materialer Ausformung – auch auf die Improvisation über Generalbassthemen oder Modelle der Wiener Klassik übertragbar. Ferner ist auch eine Fortentwicklung zur Gruppenimprovisation, Akkordinstrument + Melodieinstrument(e)/Vokalstimme(n), möglich.

Zu den propädeutischen Kenntnissen, die im Folgenden vorausgesetzt werden, ohne sie eigens zu thematisieren, gehören die tonale Kadenzharmonik wie auch die Grundlagen der Akkordlinearisierung durch Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und Nebennoten. Mag motivische oder kontrapunktische Durchwirkung als Kennzeichen hoher Artifizialität auch im romantischen Klavier- und Liedsatz bedeutsam sein: Ein triftiges Ausgangsmodell dieses Satzes bestünde zunächst in einem Begleitstimmenkomplex vor dessen Hintergrund sich eine ausdrucksvollbeseelte oder figurativ-virtuose Melodielinie abhebt.

In dieser schlichten Satzperspektivik fungiert der Begleitsatz als Träger des Harmoniegangs. Zugleich gibt er einen rhythmisch-metrischen Grundimpuls, wie auch – durch Lage und Klangmasse – eine klangfarbliche Charakterisierung. Der Gestaltung des Begleitkomplexes soll zunächst gesonderte Aufmerksamkeit gelten: Als Übungsmaterial fungiert eine Sammlung achttaktiger kadenzieller Klangfolgen in progressivem Schwierigkeitsgrad. Hier nur ein Beispiel etwa mittlerer Schwierigkeit (Bsp. 1).

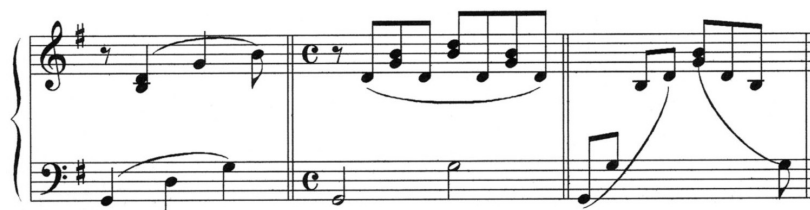
The musical notation shows an eight-measure cadential chord progression in G major. The bass line contains single notes corresponding to the chords: G2, B2, D3, F#3, G3, B2, D3, G2. The chords are labeled as T/t, Tp/tG, S/s, D⁷, T/t, S/s⁶, D₄⁶, and D.

Beispiel 1: Achttaktige kadenzielle Klangfolge

Die Notation aller Achttakter ist standardisiert in G-Dur, meist in Terzlage beginnend. Es ist darauf zu achten, dass in den Übungen dann G-Dur >statistisch< nicht häufiger als alle anderen Dur- und Molltonarten vorkommt. Die Funktions-

zeichen stehen als Überbegriff für alle Klangdifferenzierungen, welche die Funktion einschließt (Akkordumkehrungen, charakteristische Dissonanzen, Vertretungsklänge).

Auf diese Klangfolgen werden Akkordbewegungsformen aus einer anderen Sammlung übertragen. Hier – wieder stellvertretend – drei Beispiele (Bsp. 2).



Beispiel 2: Drei verschiedene Akkordbewegungsformen

Alle Bewegungsformen und Klangfolgen sind verknüpfbar. Taktart, Tempo und Satzlage sind weitere Variablen: Die Bewegungsformen müssen den verschiedenen Taktarten sinngemäß angepasst werden. Zunächst wird mit Bewegungsfiguren gearbeitet, die beide Hände beanspruchen, und zwar mit folgenden Möglichkeiten:

- Verschiedene Kadenzmodelle werden mit derselben Begleitfigur gespielt: Dies schult die Flexibilität der Übertragung des Bewegungsmusters auf verschiedener Klangfolgen.
- Verschiedene Begleitmuster werden auf ein Kadenzmodell gespielt. In diesem Zusammenhang sollte auch geübt werden, in verschiedenen Akkordlagen zu beginnen. Aufgabe kann auch sein, eine übergeordnete Auf- oder Abstiegstendenz durch Lagenwechsel zu erzielen.
- Die Transposition der Kadenzen, vor allem auch in Molltonarten ist eine Übung zur Flexibilität des harmonischen Denkens und sollte systematisch einbezogen werden.
- Eine Gesangsmelodie wird zu einer zurechtgelegten Begleitung improvisiert.
- Kleinere Formverläufe z.B. aus drei Achttaktern in der Tonartenfolge T–Tp–T (jeweils mit derselben Akkordfolge) werden konzipiert.
- Eine Melodie wird durch liegende oder zusätzlich eingeflochtene Oberstimmentöne angedeutet.
- Klangfremde Töne (Durchgänge, Wechselnoten usw.) werden in die Begleitfigur eingewoben.

Jede dieser Möglichkeiten ist wiederum mit jeder anderen verknüpfbar. Es empfiehlt sich, die einzelnen Aufgabenstellungen zu vertiefen, andererseits jedoch auch, innerhalb einer Übungssequenz wechselnde Aufgaben und Verknüpfungen zu fokussieren.

Nach dieser Vorarbeit mit verschiedenen Übungsschwerpunkten folgen Akkordbewegungen nur in der linken Hand – auch hier gibt es wieder eine Sammlung von Bewegungsformen. Der so entstehende Gestaltungsfreiraum der rechten Hand, lädt zur Erfindung kleiner Melodiebögen ein. Auch die Durchführung einfacher, ein- oder doppeltaktiger Motive ist eine sinnvolle Übung. Motivsammlungen z. B. aus Schubert-Walzern und Chopin-Klavierstücken können als Anregung dienen. Hier wiederum einige Beispiele (Bsp. 3).

Schubert, op.67 Nr.13, D734 nach Schubert, Deutscher Tanz D974 Nr.1 nach Schubert op.33 Nr.14, D783

Beispiel 3: Bewegungsformen nach Franz Schubert, D 734/13, D 974/1 und D 783/14

Es ist von wesentlicher Bedeutung, dass Klarheit über die Struktur des jeweiligen Motivs besteht: Nur wenn das Verhältnis von linearer Bewegung und Klang und hier insbesondere die Position und Art der dissonanten Töne verstanden wird, kann das Motiv in verschiedene harmonische Kontexte und Lagen übertragen und rhythmisch-metrisch modifiziert werden.

Man sollte allerdings nicht zu viel Mühe darauf verwenden, diesen Übungen anhand von Kadenzmodellen musikalisch überzeugende Gestaltungen abzurufen. Sie sind noch keine inspirierenden Improvisationsmodelle: Denn erstens stehen die Klänge noch unverbunden nebeneinander, sie sind ›gasförmig‹ und gleichsam materiellos. Ihre Ausgestaltung und lineare Verknüpfung muss noch komplett entwickelt werden; zweitens sind die aufgezeigten Klangfolgen auch eher konventionell als originell und drittens wirkt die Kleinräumigkeit der acht Takte auf Dauer beengend.

Prinzipiell erscheint es jedoch sinnvoll, wenn gerade Anfänger lernen, mit einer vorgegebenen Harmoniefolge umzugehen, die einzelnen Klänge improvisatorisch auszugestalten, zu linearisieren und formbildend umzustrukturieren. Hilfreich ist hier jedoch, wenn die Improvisationsmodelle bereits eine lineare Über-

wölbung aufweisen, d.h. Stimmführungslinien in Oberstimme oder Bass angelegt sind, welche die einzelnen Klänge noch vor jeglicher Melodie- oder Motivbildung verknüpfen.

Es ist insgesamt wesentlich für die Qualität von Improvisationsmodellen, dass sie in einem Balancezustand zwischen ›roh‹ und ›gekocht‹, zwischen stabiler Grundkontur und variablen Gestaltungsräumen gehalten sind.

Ich gewinne solche Modelle aus Literaturstücken, und zwar zunächst mit Hilfe eines Reduktionsverfahrens, das sich unverkennbar an Heinrich Schenker anlehnt. Dies sei am ersten Teil von Schuberts Valse Sentimentale D 779/7 verdeutlicht (Bsp. 4).

Reduktion 1:

Reduktion 2:

Höherlegung

Improvisationsmodell:

Beispiel 4: Franz Schubert, Valse sentimentale D 779/7, Original und Herleitung des Improvisationsmodells durch Reduktion

In einer ersten Reduktionsstufe wird die Achteldiminution entfernt, in einer zweiten die verbleibenden Brechungstöne auf leichter Zeit, schließlich die Höherlegung vom 3. zum 4. Takt (e^2 zu d^3). Die Akkordtöne werden in enger Lage unter die Töne des Oberstimmen-Oktavzugs gelegt. So entsteht ein Notationsbild aus drei englagigen Oberstimmenlinien und einer Basslinie, das ich in ähnlicher Form für alle Improvisationsvorlagen erstelle.

Für schätzenswert an der gewonnen Darstellung halte ich, dass die individuelle Grundstruktur des Ausschnitts erhalten bleibt – hier der überspannende Oktavzug und die eigenartige, parallel angelegte Harmonik (Die Klangfolge T. 1-4 wird in T. 5-8 im Wesentlichen quintversetzt wiederholt). Andererseits aber werden durch den beträchtlichen Abstraktionsgrad vielfältige Gestaltungs- und Konkretisierungspotentiale eröffnet.

Mit demselben Verfahren struktureller Skelettierung kann man natürlich auch großräumigere Themen gewinnen, die ein ausgewachsenes Literaturstück umgreifen und völlig andere strukturelle Profile aufweisen (z. B. auch Linienzüge im Bass). Zunächst geht es in der Hauptsache aber darum, Ansätze zu vermitteln, wie man anhand einer solch nüchtern wirkenden Vorlage gestalterisch arbeiten kann. Die Grundidee besteht darin, das reduktive Prinzip gleichsam ins Produktive umzukehren, bildhaft gesprochen, das skelettöse Gerüst organisch zu überformen und mit Bewegungsenergie aufzuladen.

Als Beispiel möge wieder Schuberts Walzer dienen: Projiziert man in der Vorstellung die Akkordtöne in alle Oktavlagen und verbindet die lagengleichen Töne, so ergeben sich Stimmführungslinien, welche den Höhenlinien auf einer geographischen Karte vergleichbar sind. In dieses Gerüst können melodische Konturen gleichsam als ›Tonlandschaften‹ oder ›Wanderwege‹ verankert werden. Für den Anfang empfiehlt es sich, Bass und Akkordbewegung in die linke Hand zu legen, die Rechte ist dann frei. In der Anlage dieses Begleitapparats liegt natürlich schon entschieden, ob sich die Improvisation z. B. als dramatisches Allegro, Barkarole oder Nocturne gebärdet. Blenden wir diesen Gestaltungsfaktor aus und belassen es – Askese ühend – beim Walzer.

Sinnvollerweise geschieht das Wandern durch die Koordinaten der Stimmführungslinien mit Kalkül: Die naheliegendste Möglichkeit – das Hinabgleiten auf einer der Hauptlinien – ist zweifellos die uninspirierendste. Es ist schon ein ausgesprochen interessantes Motiv vonnöten, um die Nacktheit dieses Geschehens reizvoll zu verhüllen, z. B. folgendes delikates Chopin-Motiv aus mit Wechselnoten belegten Vorhalten und Brechungen (Bsp. 5).



Beispiel 5: Motiv nach Frédéric Chopin⁴

Allerdings kann man mit am jeweiligen Stimmführungston ›aufgehängten‹ Spielfiguren eine gewisse Lebendigkeit erzielen. Dies zu üben ist sinnvoll, da ja auch Agilität und Flüssigkeit improvisatorische Qualitäten sind, die zu Gebote stehen sollen (Bsp. 6).



Beispiel 6: Spielfiguren

Es lassen sich bestimmte, auf andere Modelle übertragbare Grundmöglichkeiten aufzeigen, Räume für den Entwurf melodischer Linien aufzuspannen. Methodisch bedeutsam ist hier, zwischen der Stimmführungsanlage und der nachfolgenden melodischen Ausgestaltung bzw. Diminution klar zu unterscheiden. Eine erste Gruppe von Stimmführungsanlagen vollführt eine Zickzack-Bewegung der Lagenwechsel.⁵ Die Stimmführungstöne fungieren als Wendemarken, durch welche die improvisierte Melodie irgendwann im Laufe des Taktes gehen soll (Bsp. 7).

Reizvoller, als die Durchgangs-Verbindung auf kürzestem Wege sind Umwege: Also z. B. zunächst entgegen der Hauptrichtung auszuschwärmen, um noch mehr Lagenspannung zu gewinnen, oder erst einmal über das angepeilte Ziel hinauszuschießen, um es ›rückwärtig‹ zu erreichen. Was hier vom Hören und Empfinden her gut ausgelotet werden kann, ist die Balance zwischen zu penetranter Wiederholung (z. B. acht mal dasselbe Eintakt-Motiv) und zu amorpher Wiederholungs-

4 Vgl. Frédéric Chopin, Valse cis-moll, op.64/2.

5 Bezugspunkt für die folgenden Ausführungen bleibt stets das Improvisationsmodell aus Beispiel 4, letztes System.

losigkeit; der notwendigen Abwechslung einerseits, der Gerichtetheit und Gestaltbarkeit der Melodie andererseits.

The image shows a musical score for piano, Example 7, illustrating voice-leading patterns in a zig-zag motion. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand with annotations "Ausholen in die Gegenrichtung" and "Überschreiten des Zieltons". The second system shows an alternative version with the annotation "oder: oder Oktavlagenwechsel:". The bass line consists of chords and single notes, with "usw." and a triplet "3" indicated.

Beispiel 7: Stimmführungsanlagen in Zick-Zack-Bewegung

Eine zweite Gruppe bilden Stimmführungsanlagen, die eine Richtungszielstrebigkeit beinhalten, indem z. B. jeweils mehrfach in die nächsthöhere oder -tiefere Stimmführungslinie gewechselt oder – noch weiträumiger – mit Höher- und Tieferlegungen (Oktavlagenwechseln) der Töne einer Stimmführungslinie gearbeitet wird (Bsp. 8).

Eine nächste Möglichkeit besteht in strukturellen Veränderungen des Satzgerüsts: Der Satz in weiter Lage, welcher durch Oktavtransposition des Alts entsteht, gibt den einzelnen Stimmen mehr Bewegungsraum. So kann etwa eine zweite Melodielinie im Innenstimmensbereich eröffnet werden, welche mit der Oberstimme duettiert. Die weite Lage bietet auch der Ansatzpunkt für einen obligaten, z. B. streichquartettartigen Satz mit durch die Stimmen wechselnden Motiven. Neue Möglichkeiten erschließen auch die Verlegung der Oberstimmenlinie in den Bass (mit Dezimensatz in den Außenstimmen) oder die Verwendung eines basslosen, dreistimmigen Satzes (Bsp. 9). Dieser bietet der linken Hand Raum zu einer eigenständigen, ›tenoralen‹ Melodielinie, deren Töne von einer Basstonfunktion entbunden sind (Bsp. 10).

Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste

The score for Example 8 consists of two systems. The first system shows a melodic line in the right hand with a key signature change from one flat to two flats, indicated by a double bar line. The second system is divided into three parts: 'Höherlegungen' (higher positions) with a melodic line in the right hand; 'Ausführung z.B.' (example execution) with a triplet of eighth notes in the right hand; and 'Tieferlegungen' (lower positions) with a melodic line in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Beispiel 8: Lagenwechsel mit Richtungszielstrebigkeit

The score for Example 9 consists of two systems. The first system is labeled 'Satz in weiter Lage' (sentence in higher register) and shows a melodic line in the right hand with a key signature change from one flat to two flats. The second system is labeled 'Oberstimmensatz mit melodieführender ("tenoraler") Unterstimme' and shows a melodic line in the right hand and a melodic line in the left hand, both with a key signature change from one flat to two flats.

Beispiel 9: Satz in weiter Lage

The score for Example 10 shows a melodic line in the right hand and a melodic line in the left hand, both with a key signature change from one flat to two flats. The right hand is labeled 'Oberstimmensatz mit melodieführender ("tenoraler") Unterstimme'.

Beispiel 10: Oberstimmensatz mit melodieführender (>tenoraler<) Unterstimme

Eine weitere Überlegung gilt ›klavieristischen‹ Bewegungsfiguren, welche die Statik der festgefügtten Stimmigkeit zur Auflösung bringen und z.B. zwischen verschiedenen Oktavlagen changieren. Dies birgt auch die Möglichkeit zu ›orchestraler‹ Anlage im ›durchbrochenen Satz‹ (Bsp. 11).



Beispiel 11: Bewegungsfiguren

Ein letzter Komplex, auf den ich noch aufmerksam machen möchte, ist die Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen: Durch Harmonisierung von Durchgangstönen ergeben sich Durchgangsakkorde, welche wiederum - durch metrische Dehnung verbreitert - zu weiterer improvisatorischer Ausgestaltung einladen (Bsp. 12).



Beispiel 12: Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen

Dasselbe Prinzip kann bei Wechselnoten und Nebennoten (im Bass) angewandt werden. Durch dieses Verfahren kann jeder einzelne Takt des ursprünglichen Modells organisch zu drei oder vier Takten entfaltet werden. Dabei können die verschiedenen Linearisierungsformen auch wiederum kombiniert werden, wie z.B. Durchgang und Wechselnote (Bsp. 13).

The musical score illustrates the reharmonization of voice-leading movements. It features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The score is divided into three systems. The first system shows a vocal line with notes G4, A4, B4, C5, and piano accompaniment with chords. Labels include 'WN' and 'WN-Klang'. The second system shows 'NN-Klang' and 'NN'. The third system shows 'Dg-Klang' and 'Ausführung z.B.'.

Beispiel 13: Reharmonisierung von Stimmführungsbewegungen unter Beteiligung des Basses

Dieses Vorgehen eröffnet den Ansatz zu großräumigerer Entfaltung der achttaktigen Anlage. Eine andere Möglichkeit hierzu wäre die schlichte Wiederholung von Akkordverbindungen (z.B. Akkordpaaren oder Viertaktern). Im Übrigen besteht auch die Möglichkeit zur mehrfachen Reduplizierung der tonalen Quintaufwärts- und Quintabwärtsschritte, welche das Modell in seinen Hälften vollzieht. Es entsteht so ein tonal offener, sequenzhafter Verlauf, der zu neuer improvisatorischer Durchführung einlädt.

Schließlich kann man durch trugschlüssige Wendungen zum vierten oder achten Takt elegant neues tonartliches Terrain betreten, auf welches das gesamte Modell wiederum übertragen werden kann (Bsp. 14).

Den aufgezeigten Möglichkeiten gemeinsam ist ein Prinzip organischer Strukturentfaltung von ›innen‹ heraus. Dies gewährleistet, dass die entstehenden Verläufe wiederum tragfähig für weitere improvisatorische Ausgestaltung sind.

Reduplizierung der Quintaufwärtsschritts in T.1-4 *Terzanstieg durch Trugschluß in T.4; kann mit B-Dur beginnend wiederholt werden.*

usf.

Beispiel 14: Einbezug von trugschlüssigen Wendungen

Dadurch, dass die Varianten der Strukturierung des Satzgerüsts bis zu einem gewissen Grad formalisiert und zudem die Improvisationsmodelle in eine Normdarstellung gebracht sind, sind alle Varianten für alle Gerüste praktikabel. Die aufgezeigte Methodik bewirkt einerseits eine Typisierung der Möglichkeiten, welche aus didaktischen Gründen zunächst auch wünschenswert ist. Andererseits wird durch die Vielzahl der Themen, Varianten und Verknüpfungsmöglichkeiten jedoch derart multiples Gestaltungsmaterial aufgeworfen, dass die Gefahr einer unerwünschten Verfestigung von Schematismen und Stereotypen nur bei sehr selektiver Nutzung der aufgezeigten Potentiale besteht. Das letztendliche Ziel der Überarbeit besteht natürlich in einer so intensiven Verinnerlichung der verschiedenen Gestaltungsformen, dass ein unmittelbarer Zugriff zu spontaner Umsetzung und experimenteller Weiterentwicklung erreicht wird.

In der ersten Phase dieses Prozesses kann es sinnvoll sein, die Stimmführungslinie, welcher eine Melodielinie oder Satzanlage folgen soll, schriftlich zu skizzieren. Trainiert werden sollte späterhin jedoch die Fähigkeit, sich mit dem Auge die Wegmarken für eine Linie zu suchen. Schließlich aber geht es um eine strukturelle Schulung des Hörvermögens im Sinne eines inneren Vorhörens der Ziele, welches angepeilt werden sollen. Denn eines steht fest: Die Improvisationsfähigkeit ist mit der Differenziertheit und Deutlichkeit der inneren Hörvorstellung eng verknüpft.

Ein Faktor, der in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt, sei noch erwähnt: Für den Anfänger ist es ratsam, sich ausführlich mit einem, überschaubaren Modell zu beschäftigen. Denn für das Improvisieren reicht das bloße Verständnis der Harmoniefolge nicht aus. Es geht vielmehr um ein weiterführendes operationales und intuitives Verstehen. Erst ein ›Einswerden‹ mit dem Thema erschließt den kreativen Zugriff im spontanen Impuls. Für den Fortgeschrittenen wieder ist es ein gutes Training, sich mit größeren, mehrteiligen Modellen zu beschäftigen und auch, ähnliche Gestaltungsvarianten auf verschiedene Satzgerüste zu übertragen.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass es sich bei aller Systematik um ein offenes Konzept handelt, das sich in der Praxis meines Unterrichts entwickelt hat und in permanenter Veränderung begriffen ist. Offen ist es auch in dem Sinne, dass Vorschläge und Anregungen, welche sich als Reaktion auf die skizzierte Methodik etwa ergeben, in diesen Prozess einbezogen werden können.

Literatur

- Ferand, Ernest T. (1956), »Improvisation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter, 1093–1135.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber: Laaber.

© 2022 Bernd Redmann

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theater Munich]

Redmann, Bernd (2022), »Systematische Einführung in die Improvisation über Satzgerüste« [Systematic introduction to improvisation over musical schemata], in: *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 315–329. <https://doi.org/10.31751/p.232>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

VI. Freie Beiträge

Domenico Scarlatti – eine Flaschenpost

Der Text unternimmt den Versuch, einige Begriffe und Denkfiguren von Gilles Deleuze auf die Sonaten Domenico Scarlattis anzuwenden. So wird ›Deterritorialisierung‹ auf Scarlattis Umgang mit Tonarten bezogen, ›Ereignis‹ in Zusammenhang mit ›Oberfläche‹ auf Motivik und Form. Letztlich lassen sich Scarlattis Sonaten als Aphorismen beschreiben, in denen die Grenzen der üblichen Logik überschritten werden und sogar ein Recht auf Sinnwidrigkeit beansprucht wird.

This article attempts to apply some of Gilles Deleuze's concepts and ways of thinking to the sonatas of Domenico Scarlatti. Thus "deterritorializing" (*Deterritorialisierung*) will be applied to Scarlatti's approach to keys, and "event" (*Ereignis*) and "surface" (*Oberfläche*) will be applied to motive and form. Finally, Scarlatti's sonatas may be described as aphorisms in which the boundaries of standard logic are exceeded and even the right to absurdity is claimed.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: absurdity; Deleuze; Deterritorialisierung; deterritorializing; Ereignis; event; Form; form; logic; Logik; Motiv; motiv; Oberfläche; Scarlatti; Sinnwidrigkeit; surface

Die Musik hat ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen. (Deleuze/Guattari, *Rhizom*)

Adornos Diktum »Sie ist die wahre Flaschenpost«¹ ist nicht nur eine Aussage über die Neue Musik, sondern deutet zugleich das Modell für eine Kommunikation² an, die sich jenseits von Stil- und Rezeptionsgeschichte bewegt. Flaschenpost wurde indes nicht nur im 20. Jahrhundert abgeschickt; in jeder Epoche sind es die Unzeitgemäßen, die sich ihrer bedienen.

Domenico Scarlatti – dieser Name weckt ganz bestimmte Erwartungen. Um die meisten davon gleich zu enttäuschen: Es soll nicht um Klaviertechnik, Virtuosität oder spanische Folklore gehen, obwohl dies sicherlich allesamt interessante und

1 Adorno 1989, 126.

2 In einem Interview greift Deleuze (2001a, 41) Adornos Wort auf: »Die einzige Kommunikation, die wir wünschen könnten und die der modernen Welt vollkommen angemessen ist, ist das Modell Adornos: die Flaschenpost, oder das Modell Nietzsches: der Pfeil, der von einem Denker abgeschossen wurd von einem anderen aufgenommen wird.«

relevante Themen wären. Es soll vielmehr um die ›Kompositionsebene‹³ gehen, auf der sich Scarlatti in seinen Klaviersonaten bewegt. Um das Kompositorisch-individuelle; jenseits der vorhin genannten Aspekte.

Freilich laufen generelle Äußerungen über das Werk eines Komponisten leicht Gefahr, grob zu werden. Allerdings stellen die über 500 Sonaten Scarlattis einen sowohl überschaubaren als auch unübersichtlichen ›hortus conclusus‹ dar: Scarlatti, der zuvor die übliche Komponistenkarriere seiner Zeit durchgemacht hatte, schreibt in seiner zweiten Lebenshälfte fast ausschließlich Sonaten. Diese stellen einen gewaltigen ›Aphorismenkomplex‹ dar, über den allgemein zu reden auch schon lohnend ist.

Wenn die Sonaten, wie im Titel behauptet, eine Flaschenpost sein sollen, so müssen wir uns fragen, was sie uns heute angehen. Das wirft zwei Fragen auf. Die eine betrifft unsere eigene Produktion, die andere ist eher hermeneutisch. Erstens: worin besteht die Relevanz fürs heutige Komponieren?⁴ Und zweitens: welche spezifisch musikalischen und ästhetischen Erfahrungen können wir heute mit Scarlatti machen und wie sollen wir darüber sprechen? Mir geht es hier vorwiegend um die zweite Frage.

›Sprechen über Musik‹ ist, wie Eckehard Kiem auf dem Gründungskongress der *GMTH* 2001 in Dresden gesagt hat, eine der zentralen Aufgaben von Musiktheorie. Doch welche Begriffe benutzt man dabei? Bei Scarlatti kommt man mit den üblichen Methoden und Begriffen der Analyse nicht weit.

Wir wollen es mit einem Philosophen versuchen. Warum Philosophie und warum Gilles Deleuze? Philosophie deshalb, weil sie, und nur sie, Begriffe erschafft. Gilles Deleuze (1925–1995), einer der profiliertesten Vertreter der französischen Philosophie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deshalb, weil er ein epochen- und fachübergreifender Denker war, der auch über Literatur, Malerei und Kino schrieb; leider kaum über Musik, obwohl diese oft eine große Rolle in seinen Büchern spielt. Wenn überhaupt, dann kann nur die Musiktheorie an Deleuze anknüpfen; gemäß dem Diktum aus dem zusammen mit Félix Guattari verfassten Text *Rhizom*: »Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist.«⁵ Das gilt natürlich auch für Musik.

3 Zum Begriff der ›Kompositionsebene‹ vgl. Deleuze/Guattari 2000, 228f.

4 Dies wird z.B. durch das Interesse deutlich, welches Salvatore Sciarrino durch Bearbeitungen von Scarlatti-Sonaten bekundet, oder auch durch unkonventionelle analytische Annäherungen, wie sie Peter Böttinger vornimmt (vgl. 1986).

5 Deleuze 2001b, 45.

Scarlattis Nomadentum

Scarlatti agiert als Komponist wie ein Nomade.⁶ Was heißt das? Jede der über 500 Sonaten ist ein Streifzug ins Ungewisse, eine ›Decodierung‹ hochbarocker musikalischer Syntax, ja ein Kampf gegen die barocken Modelle, die zwar das Funktionieren von Musik als Idiom garantieren, aber bei unreflektierter, ›unkritischer‹ Anwendung einer Bürokratisierung von Musik zuarbeiten. Gegen solchen Systemzwang schickt Scarlatti die ›aphoristischen Pfeile‹ seiner Sonaten.

Es ist mit dem musikalischen Werk wie mit dem Buch: Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Stück handelt, und der Art, in der es gemacht ist. Scarlattis Nomadentum zeigt sich materialiter: in seiner Satztechnik, seiner Harmonik, seiner Morphologie, seiner Syntax, seiner Klavierbehandlung usw. – Greifen wir die Harmonik heraus. ›Decodierung‹ heißt hier ›Deterritorialisierung‹.⁷ Das ist eine räumliche Vorstellung, wie sie zu einem Nomaden passt. Scarlatti entdeckt die Tonarten als Territorien. Wie der gleichaltrige Bach im *Wohltemperierten Klavier* benutzt Scarlatti in den Sonaten fast alle Tonarten. Anders als Bach aber dehnt Scarlatti die tonale Disposition auch innerhalb der Sonaten bis an die Grenzen: Das Erreichen der polar entgegengesetzten, also tritonu-sentfernten Tonart ist keine Seltenheit. Zum Nomadentum Scarlattis gehört, dass prinzipiell jede Tonart angesteuert werden kann. Wie unorthodox die Wege sein können, zeigen beispielsweise die Takte 37–43 der Sonate cis-Moll K. 246 mit ihrem plagalen Pendel in C-Dur (Bsp. 1).

Diese Tonart muss sowohl bezüglich der Grundtonart (cis-Moll) als auch des unmittelbaren Kontextes (E-Dur, bzw. danach A-Dur) als ›exterritorial‹ bezeichnet werden. Mir scheint, dass der Begriff ›Deterritorialisierung‹ das trifft, was wir erleben. Die Musik verlässt das Territorium der Tonart (zu dem die Auskomponierung der Nebenstufen ja auch gehört), sie begibt sich – sehr schnell – in ein ganz anderes Territorium (C-Dur) und reterritorialisiert sich dort (mittels eines harmonischen Pendels). Das ist nicht nur ein überraschender Effekt, sondern eine ganz neue Art, mit Tonarten umzugehen: Indem man zwischen ihnen wandert wie ein Nomade.

6 Zum Nomadentum vgl. Deleuze 2001c.

7 Zu Deterritorialisierung und Reterritorialisierung vgl. Deleuze/Guattari 2000, 97 ff.

The image displays a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in C minor, K. 246, measures 35-46. The score is written for piano and consists of three systems. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is C minor (three flats). The first system (measures 35-38) shows a melodic line in the treble with a trill in measure 37 and a bass line with eighth-note patterns. The second system (measures 39-42) features a more active treble line with sixteenth-note runs and a bass line with sustained chords and eighth-note accompaniment. The third system (measures 43-46) continues the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns.

Beispiel 1: Domenico Scarlatti, Sonate cis-Moll K. 246, T. 35–46

Syntax und Deterritorialisierung

Wenden wir uns nun einem längeren Abschnitt in einem anderen Stück zu: der Sonate g-Moll K. 426. Es handelt sich um drei Phrasen, die jeweils durch Pausen (Fermatentakte) getrennt sind. Die Länge der Phrasen wird von Mal zu Mal kürzer, wobei die Anzahl der Takte der Reihenfolge der Primzahlen folgt: 13 Takte, 11 Takte, 7 Takte. Weil die anschließenden Pausentakte jedoch den vorangehenden Phrasen zuzuzählen sind, sind die musikalischen Phrasen als syntaktische Einheiten nicht wirklich ungeradzahlig (Bsp. 2).

Andante

Beispiel 2: Domenico Scarlatti, Sonate g-Moll K. 426, T. 1–46

Wie viele Sonaten Scarlattis beginnt auch diese imitatorisch. Obwohl ein solcher Anfang eine Entwicklung, etwa in Form einer Fortspinnung erwarten lässt, erfolgt schon ab Takt 7 eine Abkadenzierungsformel, die dreimal wiederholt wird. Dreimalige Wiederholung ist ein eigentümliches Charakteristikum von Scarlattis Syntax, wir begegnen ihr an allen möglichen Stellen. Hier ist es keine Wiederho-

lung, die Erwartung erzeugt, sondern eine, die durch ihr scheinbares Auf-der-Stelle-Treten das Scheitern dieses Beginns indizieren könnte.

Es wäre aber ein Kurzschluss, nur diesen Aspekt zu sehen. Was auf dem Papier wie eine Wiederholung aussieht, ist musikalisch nicht ohne Differenzen. So entspricht die erste Bassfigur (T.7–8) vollkommen dem 3/8 Takt. Die nächsten beiden Takte jedoch kann man auch hemiolisch hören, was durch den Einsatz der Oberstimme auf dem zweiten Achtel von Takt 10 bestätigt wird. Es bleibt letztlich dem Spieler überlassen, wie stark und vor allem welche metrischen Verhältnisse er hervorhebt. Weil die Unterstimme erst ab Takt 9 in den Wiederholungsvorgang einlenkt, gewinnt man eher den Eindruck einer Transformation ins Zirkuläre als den eines unvermittelten Eintretens. Zudem ist die Idee des Zirkulären im harmonischen Pendel der ersten sechs Takte bereits angedeutet. Das Zirkuläre tritt in der Oberstimme deutlicher zutage, wo das Motiv tatsächlich dreimal wiederholt wird. Will man den Zweitakter musikalisch sinnvoll vortragen, so kann man ihn nur auftaktig und im 3/8 Takt spielen.

Insgesamt ergibt sich trotz des einfachen Erscheinungsbildes ein recht komplexes rhythmisches Gefüge: Gemäß der Terminologie von Friedrich Neumann⁸ ist das Motiv der Oberstimme ein ›steigendes‹, das der Unterstimme ein ›fallendes‹ Taktpaar; das eine ist hemiolisch, das andere nicht. Beide ereignen sich freilich nicht synchron, sondern um einen Takt verschoben, so dass die beiden Schwerpunkte zusammenfallen. Dieser doppelte Schwerpunkt auf der Tonika setzt ein Pulsieren fort, welches von Anfang an existiert: Jeden zweiten Takt erscheint die Tonika als Schwerpunkt. Denkt man all dies zusammen, so wird deutlich, dass dieses Gebilde in sich so different ist, dass man die Wiederholung sogar benötigt, um der innewohnenden rhythmischen Kräfte gewahr zu werden.

Nach dem Pausentakt geht es auf einmal in As-Dur weiter. Von der Akkordprogression her betrachtet, ist dies eine Rückung von g-Moll nach As-Dur. Ein größerer Zusammenhang stellt sich allerdings deshalb ein, weil man die Wiederholung des *es*² in der Oberstimme als Sequenzierung des Anfangs interpretieren kann. Es bleibt aber bei der Tonwiederholung; das Anfangssoggetto wird nicht wieder gebracht. Weil die ganze Passage in As-Dur steht, kann man auch hier von einer, sehr abrupten, Deterritorialisierung sprechen.

So unvermittelt die Deterritorialisierung einsetzt, so langsam erfolgt der Rückweg. Die Passage moduliert nach Es-Dur und endet hier halbschlüssig. Dieser B-Dur Akkord könnte auch schon als Tonart das neue Territorium bis zum

8 Vgl. Neumann 1959, Bd.1.

Doppelstrich darstellen, Scarlatti will aber weiter nach d-Moll. Wiederum unvermittelt, weil mediantisch, beginnt die dritte Phrase auf einem dominantischen G-Dur Akkord, auf dem sie auch schließt.

Erst im weiteren Verlauf wird der strategische Sinn dieser Disposition deutlich: Die Takte 15 bis 33 werden komplett um einen Ganzton nach oben sequenziert und schließen somit halbschlüssig in d-Moll (Bsp. 3). Nicht nur harmonisch erhalten so die drei Phrasen, die doch recht unvermittelt nebeneinander standen, eine finale Ausrichtung. Wenn der Schriftsteller José Saramago in seinem Roman *Das Memorial* das Spiel von Scarlatti beschreibt, so bringt er genau diese Erfahrung zum Ausdruck:

[...] er [began] zu spielen, ließ zunächst die Finger über die Tasten gleiten, befreite gleichsam die Noten aus ihren Gefängnissen, dann sammelte er die Töne in kleinen Pulks, suchend und findend, wiederholend und entlangirrend, zwischen Satz und Satzteil, endlich in neue Rede bindend, was zuvor splittrig und voll Widerspruch schien.⁹

Das Zusammentreffen der drei Phrasen bleibt rätselhaft. Natürlich kann man motivische Verknüpfungen und Analogien finden; dabei gleitet man aber schnell ins Allgemeine bzw. Amorphe ab. Es gibt auch Gemeinsamkeiten wie das harmonische Pendel zwischen Tonika und Dominante, mit dem auch die zweite Phrase beginnt. Daneben könnte man eine übergreifende Dramaturgie in einer allgemeinen Verdichtung, sowie einer Erweiterung des Tonraums nach oben hin erkennen. Es bleibt jedoch der Eindruck einer gewissen Beziehungslosigkeit. Genau das aber ist Scarlattis Absicht, und damit kommen wir zurück zu Deleuze: Am Anfang hören wir eine Serie reiner ›Ereignisse‹, die sich auf einer ›Oberfläche‹ befinden.¹⁰ Ab Takt 33 wird dann deutlich, dass es sich um eine ›Linie‹ handelt, denn die Ereignisse stellen sich als gerichtet heraus.

Wir müssen also zwischen ›Oberfläche‹ und ›Linie‹ unterscheiden. Dabei steht die Vorstellung einer Oberfläche in direktem Zusammenhang mit dem Ereignis. Scarlatti geht es um reine musikalische Ereignisse, ohne Tiefe und Höhe. ›Ohne Tiefe‹ meint: ohne enge motivische Verknüpfung, ohne logische Entwicklung, ohne strukturelle Grundierung. Die Ereignisse sind reine Ereignisse, weil sie weder durch einen Cantus firmus, noch durch ein Soggetto und dessen Entwicklung verursacht werden. Sie haben aber auch keine ›Höhe‹, denn sie verweisen auf nichts Außermusikalisches: nicht auf Sujets wie bei Couperin, nicht auf

9 Saramago 1986, 227.

10 Die Begriffe ›Ereignis‹ und ›Oberfläche‹ entwickelt Deleuze anhand von Lewis Carroll und der stoischen Philosophie in Deleuze 1993.

Tanzsätze wie in der Suite, nicht auf eine Opernhandlung, nicht auf theologische Überzeugungen wie bei Bach oder idealistische Entwürfe wie bei Beethoven; es handelt sich aber auch nicht um die etwas verbissene Vorstellung einer ›absoluten Musik‹. Die musikalischen Ereignisse verweisen auf reine Empfindungen, sie sind ›Perzepte‹ und ›Affekte‹¹¹ ohne jede Ideologie, sei sie ästhetischer, weltanschaulicher oder politischer Natur.

Beispiel 3: Domenico Scarlatti, Sonate g-Moll K. 426, T. 47–63

Die konzeptuelle Horizontalität der Oberfläche bringt mit sich, dass die Ereignisse bei Scarlatti zuweilen mit einer Wucht aufeinandertreffen, die man aus anderen Instrumentalkompositionen der Zeit kaum kennt. Ausgehend von der Kraftkomplexion dieser anfänglichen Ereignisse also zieht Scarlatti seine Linie, die zur formalen Zäsur des Doppelstrichs führt.

Die Sonate ist aber insgesamt nicht teleologisch angelegt. Die Idee einer Form-erfüllung, die wir in Werken der Wiener Klassik, insbesondere bei Beethoven, erleben können, ist Scarlattis Formdenken fremd. Die besonders intensiven Stellen entziehen sich dem Ganzen oft mehr als dass sie es auf den Punkt brächten. Es sind Pfeile, die über das Stück hinauschießen. In der g-Moll Sonate sind dies die Takte 134–160; ein Beispiel für die vielen Stellen, in denen die Musik zwischen den Tonarten vagiert; wie mit den enharmonischen Modulationsmitteln, den ›vagierenden Akkorden‹ – wie Schönberg sagt –, die zu jener Zeit ja noch recht sel-

11 Vgl. dazu Deleuze/Guattari 2000, 191 ff.

ten Anwendung finden.¹² Die Musik scheint sich hier – vom Rhythmus abgesehen – jeder Bindung zu entledigen, sie schweift ohne Melodie und ohne bleibende Tonart ziellos umher, reines ›Werden‹; man spürt am Ende, wieviel Kraft die Reterritorialisierung kostet, wenn die Außenstimmen sich ab Takt 149 nach außen stemmen.

Es wird nun verständlich, worin das Aphoristische bei Scarlatti besteht: nicht in ›offenen Formen‹ oder irgendeiner Art von ›Fragmentästhetik‹, sondern in der Entdeckung der musikalischen Oberfläche, auf der die Ereignisse aufeinanderstoßen und das Werden in Bewegung geraten kann. Scarlatti reklamiert damit – und das ist ein entscheidender Unterschied zu Bach – ein ›Recht auf Sinnwidrigkeit‹ – so wie es Deleuze über Nietzsche sagt.¹³ Die zunächst etwas abwegig erscheinende Analogie Nietzsche – Scarlatti, erweist ihre Plausibilität in Hinblick auf die formale Methode:

Darin besteht die legitime Sinnwidrigkeit: den Aphorismus als ein Phänomen behandeln, das in Erwartung neuer Kräfte ist, die kommen, um es zu ›unterjochen‹, es funktionieren oder auch bersten zu lassen.¹⁴

Postskriptum

Dieser Text entstand vor 20 Jahren. Ich habe ihn nicht revidiert, denn hätte ich einmal damit angefangen, wäre ein ganz anderer Text daraus geworden. Der damals knapp 30-jährige Autor hatte vor nicht allzu langer Zeit ein Kompositionsstudium absolviert und interessierte sich mehr für Philosophie und Gegenwartsmusik als für historische Musiktheorie; er entdeckte gleichwohl schon seit einiger Zeit die Musik und Kultur der Barockzeit neu für sich. Kurz darauf sollte sich die Interessenlage dann drastisch ändern.

Würde ich heute einen Text über Domenico Scarlatti verfassen, so sähe dieser sicher ganz anders aus. Das historische Umfeld (Vater Alessandro, italienische Claviermusik, Musikleben in Portugal und Spanien etc.) und die zeitgenössische Theorie (Gasparini, Heinichen, Soler u. a.) würden nicht nur mehr berücksichtigt werden, sondern wären wesentliche Ausgangspunkte der Überlegungen.

12 In T. 146 ff. moduliert Scarlatti mit dem verminderten Septakkord enharmonisch von c-Moll nach d-Moll.

13 Deleuze 2001c, 90 f.

14 Ebd., 91.

Dennoch ist mir der Text wichtig. In ihm versuchte ich eine Brücke zu schlagen zwischen der Philosophie von Gilles Deleuze, der musikalischen Analyse und Domenico Scarlatti – eine Konstellation, die mich nach wie vor fasziniert. Inzwischen gibt es bereits zahlreiche andere Ansätze, das Deleuze'sche Denken für die Musiktheorie fruchtbar zu machen. Wenn ich recht sehe, ist der vorliegende Text einer der ersten Versuche in diese Richtung. Man möge also der historischen Uninformiertheit und den zuweilen etwas verwegen anmutenden Querbezügen, wie sie dem jugendlichen Übermut entspringen, mit Nachsicht begegnen, und sich fragen, ob und wie man sich von dergleichen Gedankenexperimenten auch heute noch anregen lassen könnte.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1989), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böttinger, Peter (1986), »F. 224 – 4 Annäherungen an eine Sonate«, in: *Domenico Scarlatti. Musik-Konzepte* 47, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, München, 57–121.
- Deleuze, Gilles (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2001a), »Zeichen und Ereignisse: Die Welt als Patchwork. Interview« [1988], in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 7–43.
- Deleuze, Gilles (2001b) »Rhizom«, in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 44–73.
- Deleuze, Gilles (2001c), »Nomaden-Denken«, in: *Short Cuts* 4, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 80–99.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2000), *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neumann, Friedrich (1959), *Die Zeitgestalt*, 2 Bde., Wien: Kaltschmid.
- Saramago, José (1986), *Das Memorial*, Hamburg: Rowohlt.

© 2022 Johannes Menke

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Menke, Johannes (2022), »Domenico Scarlatti – eine Flaschenpost« [Domenico Scarlatti – A message in a bottle], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 333–342. <https://doi.org/10.31751/p.233>

eingereicht / submitted: 15/01/2018
angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Markus Roth

Ein »allerliebster Schusterfleck«?

Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen¹

Der Beitrag widmet sich einer besonderen und bislang nicht zusammenhängend beschriebenen Spielart der 5–6-Konsekutive bei Schubert, die sich als halbtönig-enharmonischer Zirkel verstehen lässt. Die Argumentation bewegt sich im Spannungsfeld zwischen systematischen und historisch informierten Denkweisen; dabei werden latente Widersprüche aufgezeigt und an Dokumenten der frühen Rezeptionsgeschichte belegt.

This article addresses a particular and as-yet insufficiently explained manner of employing the 5–6 consecutive in Schubert that can be understood as a circle of enharmonic half-steps. The argumentation embraces the tension between systematic and historically informed modes of thought, revealing latent contradictions that are supported using documents drawn from early reception history of this work.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 5–6 consecutive; 5–6-Konsekutive; enharmonic circle; enharmonischer Zirkel; historically informed; historisch informiert; Lied; Schubert; song; systematic; systematisch

Angestoßen durch die wegweisenden Veröffentlichungen u.a. von Hartmut Fladt² und Robert Gjerdingen³ haben modellbasierte Analysemethoden in den letzten Jahren bei verschiedenen Autoren vielfältige inhaltliche Ausgestaltungen erfah-

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser am 12. Oktober 2002 im Rahmen des Zweiten Jahreskongresses der *GMTH* in München gehalten hat. Im Zuge der Aktualisierung der seinerzeit erstellten Schriftfassung wurde der ursprüngliche Gedankengang Anfang 2015 maßgeblich erweitert, so dass zahlreiche Anregungen aus inzwischen publizierten Texten eingearbeitet werden konnten.

2 Fladt 2005.

3 Gjerdingen 2007.

ren.⁴ Vielfach hat sich der Rekurs auf Satzmodelle als flexibles Instrument bewährt, da er sowohl bei Bedarf mit anderen analytischen Denkweisen kombiniert als auch in enger Anbindung an die Diskussion historischer Quellen erfolgen kann.⁵ Die folgenden Ausführungen, in deren Zentrum eine besondere und bislang nicht zusammenhängend beschriebene Spielart der 5–6-Konsekutive bei Schubert steht, bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen systematischen und historisch informierten Denkweisen; dabei sollen latente Widersprüche aufgezeigt und an Dokumenten der frühen Rezeptionsgeschichte belegt werden. Der Gedankengang berührt auf diese Weise auch Fragestellungen, die derzeit unter dem Schlagwort ›Historically Informed Listening‹⁶ diskutiert werden.

Den Ausgangspunkt der folgenden Spurensuche bildet ein Beispiel impliziter Theorie. Die in Beispiel 1 zitierte Harmonieübung entstammt einem Kompendium satztechnischer Muster, die vermutlich 1818 in Wien als *Practische Beyspiele*⁷ in Fortsetzung von Emanuel Aloys Försters *Anleitung zum Generalbaß* von 1805 gedruckt wurden. Es handelt sich um die letzte Übung der ersten, allein den »Dreyklängen« gewidmeten Abteilung. Hinzugefügt sind in arabischen Ziffern »die Stufen des Basses, [...] weil dieses zur Kenntniss der Tonarten schlechterdings nothwendig ist«, eine Oberstimme als Beisetzung der »besten Lage« sowie einzelne vierstimmige Verbindungen.⁸ Die Progression der Takte 17–20, die den Anstoß zur vorliegenden Untersuchung gegeben hat, stellt den zentralen Attraktionspunkt innerhalb einer anspruchsvollen, harmonisch weit ausgreifenden Übung dar, die einmal durch den gesamten Tonartenkreis ›fällt‹.⁹ Das pragmatische Aufheben der Generalvorzeichnung in Takt 13 geschieht, um dem Kommafehler orthografisch nicht Rechnung tragen zu müssen; hier verwandelt sich ges-Moll nach fis-Moll.

4 Einen Überblick über den Stand des deutschsprachigen Fachdiskurses bieten die online 2007 erschienen Ausgaben 4/1–2 (Schwab-Felisch/Fuss 2009) und 4/3 (Rohringer 2009) der *ZGMTH*.

5 Siehe exemplarisch Jans 1986 und Froebe 2008 und 2012.

6 Im Rahmen der *Eighth European Music Analysis Conference (EUROMAC)* 2014 in Leuven war dem facettenreichen Thema ›Musical Schemata and Historically Informed Listening‹ eine eigene Sektion gewidmet.

7 Förster 1818.

8 Ebd., 1. Zur historisch informierten harmonischen Analyse nach Förster siehe grundlegend Holtmeier 2011. Nach Holtmeiers Einschätzung gehören Försters Lehrwerke »inhaltlich zum Progressivsten [...], was die zeitgenössische Musiktheorie zu bieten hat« (2011, 468).

9 Försters Harmonieübung findet sich – vollständig, aber ohne Oberstimme – auch im Begleitheft zu Budday 2002 unter dem Kürzel F7.

Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen

a)

b)

g: 5 1 6
as: 5 1 6
a: 5 1 6
b: 5 1

Beispiel 1: a) Förster 1818, 3–4, Beispiel Nr. 7; b) Förster 1818, 3–4, Beispiel Nr. 7, T. 17–21 mit erweiterter Bassstufen-Analyse¹⁰

Die zur Diskussion stehende Klangfolge D-g-Es-as-E-a-F-b (Beispiel 1b) wird von zwei korrespondierenden Kadenz-Vorgängen mit nahezu identischem Außenstimmengerüst eingefasst. Folgt man Försters eigener analytischer Bezifferung, so beruhen die Takte 17-21 auf einer Verkettung von 5-1-Verbindungen in g-Moll, as-Moll, a-Moll und b-Moll; der vorgestellte, enharmonische Klangschrte beinhaltende Zirkel führt in den Grundton zurück. In seiner *Harmonielehre Wiener Klassik* bespricht Wolfgang Budday diese »in Halbtönen aufsteigende Tonarten-Progression« unter dem Aspekt der ›Verwechslung‹ einer sechsten Mollstufe mit einer fünften: Es-Dur als leitereigene sechste Stufe der Ausgangstonart g-Moll wird zur Dominante von as-Moll, E-Dur (resp. Fes-Dur) zur Dominante von a- bzw. heses-Moll.¹¹ Zur Eigentümlichkeit der Passage trägt der paradoxe Sachver-

¹⁰ Vgl. Budday 2002, 203.

¹¹ Ebd. Es bleibt festzustellen, dass dieser sinnfällige Zusammenhang von Förster nicht reflektiert wird; in der Nr. 7 gibt er überhaupt nur einzige »Verwechslung« einer Bassstufe (in T. 14) an.

halt bei, dass aus dem beschriebenen Verkettungsmechanismus eine zwar real (melodisch) steigende, im Quintenzirkel aber fallende Bewegung resultiert.

Diese besondere Progression findet 1853 explizit auch bei Simon Sechter Erwähnung, und zwar als »ziemlich zusammengesetzter Satz, der den Zirkel in einer sonderbaren Ordnung durchläuft«.¹²

Stufen: I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III

I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V

I, III I, V I, III I, V I, III I

Beispiel 2: Sechter 1853, 208, Beispiel für einen ›Zirkel‹

Sechters kleingliedrig-umständliche Ausführungen zu einem entsprechenden Beispiel (Bsp.2) bergen allerdings unter inhaltlichen Aspekten keinen Erkenntnisgewinn:

1. Der C dur Dreiklang beginnt und nachdem er als Dominant von F moll angesehen wird, folgt der Dreiklang der Tonica von dieser Tonleiter; zunächst wird dieser F moll Dreiklang als jener der 3ten Stufe von Des dur betrachtet, wonach sogleich der Dreiklang der 4ten Stufe folgt.

¹² Sechter 1853, 206.

2. Nachdem der Des dur mit dem Cis dur Dreiklang verwechselt ist, gilt dieser als Dominant von Fis moll, worauf die Tonica dieser Tonleiter folgt; sodann wird dieser Fis moll Dreiklang als jener der 3ten Stufe von D dur betrachtet, wonach sogleich der Dreiklang der 4ten Stufe folgt.¹³

Festzuhalten ist zunächst, dass hier kein chromatischer Satz vorliegt, der sich im Verständnis des 18. Jahrhunderts ›entkleiden‹ und auf ein diatonisches Gerüst zurückführen ließe. Försters Zirkel besteht ausschließlich aus diatonischen Verbindungen; die in Terzen chromatisch aufsteigenden Oberstimmen sind deren ›Nebenprodukt‹, nicht das Movens der harmonischen Bewegung. Nach Försters eigener Definition gibt es in Beispiel 1 keine »chromatischen Noten«¹⁴ – sprechen wir deshalb vorläufig von einem besonderen enharmonischen Zirkel, der den Tonartenkreis in steigenden Halbtönen durchschreitet. Wolfgang Budday hat darauf hingewiesen, dass der bei Förster und Sechter zitierte, ausschließlich auf grundständigen Akkorden beruhende Mechanismus in den Takten 40–49 von Schuberts Goethe-Vertonung *An Schwager Kronos* D 369 eine auffällige Entsprechung findet (Bsp. 3).¹⁵ Schubert markiert den Einstieg in die halbtönige Progression – nach einem Grundabsatz in Es-Dur – durch eine überraschende enharmonische Umschrift: Akzentuiert durch Oktaven, Dynamik und Vollgriffigkeit des Klaviersatzes evoziert die mediantische Verbindung Es-Ces(H) den Eindruck räumlicher Weite und harmonischer Entrückung (»Weit, hoch, herrlich der Blick«). Von hier aus folgt die Modulation, in regelmäßigen Viertaktgruppen fortschreitend, dem aufsteigenden Tonartenzirkel Es–e–f–fis, um schließlich in eine A-Dur-Kadenz in Takt 56 zu münden. Sicherlich lässt sich die angeführte Passage als Ausdruck einer Ästhetik der Erhabenheit hören – Budday spricht mit Blick auf D 369 von »mächtiger, hier durchaus positiv besetzter Wirkung«.¹⁶ Sie ist primär auf Raumwirkung hin angelegt: Der komponierte Zusammenhang akzentuiert die ausgreifenden mediantischen Verbindungen in Takt 41, 45 und 49, nicht die (durch die Bewegung der Bassstimme abgeschwächten) Quintfälle.¹⁷

13 Ebd. Es folgen noch die Punkte 4. bis 12., deren Erklärungen in derselben Art gehalten sind, bis der Ausgangsakkord wiedergewonnen ist (ebd., 206–207).

14 Vgl. Förster 1805, 27: »Chromatisch ist [...] jede Note, welche wegen ihrer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung nicht zur Tonleiter gehört, und für welche man die diatonische Note setzen kann«.

15 Budday 2002, 203.

16 Ebd.

17 Zur Dimension des Räumlichen bei Schubert vgl. ausführlich Trümpy 1995.

(40) (41) (43) (45) (47) (49)

Es: 1 e: 5 f: 5 fis: 5

Beispiel 3: Franz Schubert, *An Schwager Kronos* D 369 (1816, Text: Goethe), T. 40–49, harmonischer Grundriss und Analyse nach Förster

Im Folgenden seien einige bei Schubert anzutreffende Varianten des zur Diskussion stehenden eigenartigen Zirkels beschrieben und verschiedene Aspekte seiner inhaltlichen Verwendung erläutert. Der angeführte Ausschnitt aus *An Schwager Kronos* ist womöglich der früheste Nachweis des Modells bei Schubert; in der auf Grundakkorde beschränkten basalen Gestalt taucht es allerdings in späteren Liedern nicht mehr auf. Auch in fallender Bewegung hat Schubert, soweit der Verfasser dies überblicken kann, den fraglichen Zirkel nicht benutzt, obgleich sich Försters Harmoniefolge in Beispiel 1 durchaus ›rückwärts lesen‹ lässt.¹⁸ David Damschroder schlägt in seiner Studie *Harmony in Schubert* die Bezeichnung ›idiosyncratic sequence‹ vor, führt aber insgesamt nur ein einziges Beispiel, nämlich die Takte 102–107 aus dem ersten Satz der B-Dur Klaviersonate D 960 an.¹⁹ Wie Stefan Rohringer mit Blick auf andere Stellen bei Schubert gezeigt hat, lässt sich der beschriebene Mechanismus als besondere, gleichsam ›gepresste‹ Form einer 5–6-Konsekutive auf den Stufen der chromatischen Leiter verstehen, die in allen beteiligten Stimmen ausschließlich auf halbtönig steigenden melodischen Bewegungen beruht.²⁰ In Beispiel 4 sind die diatonische Grundform der Konsekutive

18 Eine entsprechende Folge grundständiger Akkorde (D–fis–Cis–f–C–e–H–es–B–d–A, ebenso mit alternierenden Quinten und Terzen in den Außenstimmen) findet sich in Jean-Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* in der Fassung von 1733 (Acte II, Scène 5, Trio des Parques: »Quelle soudaine horreur«), doch scheint dieses exzeptionelle Beispiel wenig Nachahmer gefunden zu haben (vgl. Rohringer 2012, 295, Anm. 35). Zur Erörterung der Parzen-Sequenz im Kontext vieltöniger Differenzierung vgl. Roth i.V.

19 Damschroder 2002, 48–49.

20 Vgl. Rohringer 2012, 289–290. Rohringers Ausführungen beziehen sich auf Schuberts Lied *Die Liebe hat gelogen* D 751.

(a), ihre im 18. Jahrhundert gebräuchliche chromatisierte Form (Riepels ›Monte‹, b) und die für den vorliegenden Zusammenhang interessante, ausschließlich halbtönig fortschreitende Variante (c) aufgeführt.²¹ Es liegt auf der Hand, dass die streng halbtönige 5–6-Konsequente als Modell *per graditum* nur bedingt tauglich ist, da es sich rasch zu verschleifen droht; und die nach wenigen Schritten erforderliche enharmonische Umschrift ist ein Indiz dafür, dass die fortwährende Verkettung von ›mi‹-Stufen innerhalb des diatonischen Systems grundsätzliche Probleme aufwirft.

a

b

c

Beispiel 4: Varianten der 5–6-Konsequente a)–c)

Im nachstehend zitierten Ausschnitt aus Schuberts Lied *An den Tod* D 518 aus dem Jahre 1816 oder 1817²² sind die Varianten b und c aus Beispiel 4 kombiniert. Die Tonartendisposition dieses zweistrophigen, nur 25 Takte umfassenden Liedes ist erstaunlich: Bereits mit dem zweiten Akkord wendet sich *An den Tod* aus H-Dur auf enharmonischem Wege nach C-Dur²³; nach einer förmlichen Kadenz in Takt 6 bewirkt ein plötzlicher modulatorischer ›Ruck‹ in Takt 8 den Übergang in die Tonart B-Dur, die ebenfalls durch einen Absatz bekräftigt wird (T.12). Nach dieser ›Umklammerung‹ des Grundtons durch Kadenzen auf dem oberen und unteren

21 Vgl. auch Damschroder 2010, 50 (›Models for an ascending 5–6‹).

22 Das Lied erschien als Supplement der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* am 26. Juni 1824.

23 Der Akkord *G/f/h/d1* in Takt 3 ist mit dem übermäßigen Quintsextakkord *G/eis/h/d¹* der Tonart H-Dur/h-Moll klanglich identisch.

Halbton führt ein sieben Takte umspannender, von *B/Ais* bis *fis* reichender chromatischer Anstieg der Bassstimme in den Bereich des Grundtons zurück (Bsp.5). In der nachstehenden Grafik ist der Harmoniegang der betreffenden Takte über die markanten syntaktischen Zäsuren in Takt 12 bzw. Takt 18 hinweg zusammengefasst. Versteht man den Kadenz-Zielklang in Takt 12 als erstes Glied der Klangfolge, so entspricht die harmonische Progression über den Basstönen *B/Ais*, *H* und *c* (!) der oben beschriebenen, streng halbtönig fortschreitenden 5–6-Konsekutive; andererseits mag die auffällige Entsprechung der Klänge in Takt 13 und 19 dazu verführen, die gesamte chromatische Passage als Prolongation des Sextakkords *Ais/cis*¹/*fis*¹ zu verstehen. Gleichwohl erweist sich die durch die enharmonische Umschrift in Takt 13 suggerierte Rückkehr nach H-Dur als trügerisch; denn der Hörer wird sich ab Takt 16 in A-Dur wähnen und nach dem Quintsextakkord über dem Basston *eis* in Takt 18 eine Auflösung in den Molldreiklang der VI. Stufe erwarten. Der Ausstieg aus der streng halbtönigen Konsekutive wird durch ein auf den ersten Blick unbedeutendes Detail ausgelöst: Die Alteration von *d* zu *dis* in Takt 14 (Alt) erzwingt die Auflösung in einen Durakkord über *c*. Von hier an folgt der harmonische Gang dem Modell einer regulären ›Monte-Sequenz‹, in deren Verlauf freilich sämtliche diatonischen Ganztonschritte durch eingeschaltete chromatische Töne eliminiert werden, was eine Häufung übermäßiger Klangstrukturen in Takt 14–15 zum Ergebnis hat.

Beispiel 5: Franz Schubert, *An den Tod* D 518 (1816 oder 1817, Text: Schubart), T. 12–19, harmonische Reduktion

Bevorzugt verwendet Schubert die streng halbtönige 5–6-Konsekutive zur Disposition von Abschnitten mit ausgeprägt flächiger Harmonik, in deren Verlauf sich die einzelnen Klangglieder zu deutlich voneinander abgesetzten harmonischen ›Terrassen‹ verfestigen. Ein so eindrückliches wie einfaches Beispiel bildet der Beginn der 1825 entstandenen Craigher-Vertonung D 828, wo die Kontrastierung der entfernten Tonarten f-Moll und fis-Moll den Rahmen einer fast opernhafte,

orchestral konzipierten Illustration einer Gewitterszene bildet: Die streng halbtönige 5–6-Konsequente dient hier als Grundlage zur harmonischen Einrichtung der gesamten ersten Strophe.²⁴ Nur auf den ersten Blick komplizierter erscheint der Beginn der Schiller-Vertonung *Gruppe aus dem Tartarus* D 583, dem chromatischsten aller Schubert-Lieder: Die in Beispiel 6 vorgenommene analytische Reduktion führt wiederum auf eine halbtönige 5–6-Konsequente.²⁵ Beethoven bedient sich des Verfahrens im Kopfsatz der *Eroica* als Überraschungsmoment zu Beginn der Durchführung (T. 178 ff.): Hier ermöglicht das Modell eine rasche Modulation von c-Moll ins entfernte d-Moll.²⁶ Bezeichnenderweise bricht Beethoven nach vier Klanggliedern ab – die erwünschte Initialzündung, die eine weit ausgreifende Modulation in Gang setzt, ist bewirkt. Bei alledem scheint es sich um ein Verfahren unzweifelhaft »modernerer Zuschnitts«²⁷ zu handeln, das sich gleichwohl schon bei Carl Philipp Emanuel Bach nachweisen lässt.²⁸

Beispiel 6: Franz Schubert, *Gruppe aus dem Tartarus* D 583 (September 1817, Text: Schiller), T. 1–4, Gerüst und analytische Reduktion

Vorläufig resümierend kann gesagt werden, dass die inhaltlichen Kontexte, in denen die beschriebene halbtönig-enharmonische Progression bei Schubert auf-

24 Über fis-Moll geht die Progression hier nicht hinaus, obwohl das nächste Klangglied angedeutet wird.

25 Zur Doppeldeutigkeit des Akkords in Takt 3 vgl. die folgende Anm. Die Takte 26–29 und 32–38 bieten instruktive Varianten des zur Diskussion stehenden enharmonischen Modells (Bsp. 12).

26 Ludwig van Beethoven, op. 55, i, T. 178–186. Man vergleiche ergänzend die Rückleitungspassage von Des-Dur nach C-Dur in op. 21, iii, T. 34–45 desselben Komponisten.

27 Budday 2002, 203.

28 Vgl. dessen Rondo G-Dur Wq 59/1 aus: *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos [...] für Kenner und Liebhaber*, 5. Sammlung (1785). Den Hinweis auf dieses Beispiel verdanke ich Dr. Christian Raff.

taucht, sich zwar mit den Konnotationen herkömmlicher chromatischer Sätze berühren («Unruhe des Gemüthes, heftige Leidenschaft»²⁹), gleichzeitig aber auch auf besondere Momente verweisen, die durchaus positiv (Entrückung, Erhabenheit) besetzt sein können. Die streng halbtönige 5–6-Konsequente ist ausnahmslos in Liedern mit außergewöhnlichen, weite Distanzen durchmessenden Tonartengrundrissen anzutreffen. Schubert setzt sie bevorzugt zur Einrichtung größerer Abschnitte mit flächiger Gestaltung ein.³⁰ Diese Beobachtung trifft auch auf den Mittelteil des Liedes *Wehmut* D 772 zu (Bsp. 7).

d:	5	6					
es:		5	6				
e:/E:			5	...			

Beispiel 7: Franz Schubert, *Wehmut* D 772 (1822 oder 1823, Text: Matthäus von Collin), T. 17–24, Gerüstsatz und Analyse nach Förster

Auf nun schon bekannte Weise werden hier die Tonarten d-Moll, es-Moll und – durch das Crescendo hin zu Takt 21 akzentuiert – e-Moll/E-Dur durchschritten. Die Labilität der Quartsextakorde in Takt 18, 20 und 22 resp. 23 verleiht dieser Modell-Variante ihre besondere Prägung; das durch sie bewirkte Moment der Steigerung und Haltlosigkeit wird durch die im Gesang hinzutretenden Vorhalte noch betont. Der Unterschied zum grundständigen Mechanismus aus Beispiel 1 liegt in einer Andeutung von ›Klauselschritten‹ über einem halbtönig steigenden Bass: Es ergibt sich ein ›zusammengeschobener Satz‹ aus unvollständigen und

29 Koch 1802, 862.

30 Rohringer sieht das Modell in Schuberts Lied *Die Liebe hat gelogen* D 751 über mehrere eingeschobene Zwischenharmonien hinweg wirksam (Rohringer 2012, 289f.).

trugschlüssig vermittelten Cadenza-doppia-Wendungen.³¹ Schubert betont den besonderen Affektgehalt der Passage durch den Kunstgriff, über dem verlängerten Basston *H* in Takt 23 einen Übergang nach E-Dur und damit einen plötzlichen Lichteinfall anzudeuten («mit all der Schönheit, die er schaut»).³² Erst die überaus rasche Rückmodulation in den Grundton in Takt 24 löst die Spannung dieses ungewöhnlichen, durch die unruhig-flächige Tremolo-Begleitung im Klavier charakterisierten Abschnitts.

Gerade der Mittelteil von *Wehmut* ist schon Schuberts Zeitgenossen aufgefallen: »Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder«, so ist in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 24. Juni 1824 im Hinblick auf Schuberts soeben in Wien erschienenen Werke der Opera 21–24 zu lesen, eher »freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Kapricen oder Phantasien nennen kann«³³ – zu frei für den Geschmack des Rezensenten, dem Schuberts Modulationsmanie als modische Verirrung, als »wahre Krankheit der Zeit« erscheint.³⁴ Bei der Erwähnung von *Wehmut* mit seiner halbtönig aufsteigenden Progression fällt kurz darauf jedoch ein überraschender Hinweis:

[...] die Modulation ist frei, sehr frei und oft noch etwas mehr. Dem Referenten wenigstens ist keine Komposition in dieser Gattung, ja vielleicht überhaupt kaum irgendeine Komposition bekannt, welche es nicht etwa weiter, sondern nur so weit triebe. Z. B. Op. 21 Nr. 1 [*Der Zwerg* D 771] fängt in Es-Dur an, wo es im siebenten Takte nicht mehr ist; dann kommt c-Moll, As-Dur und Moll, Ces-Dur usw., fis-Moll, worin es länger bleibt und schließt. Op. 22, No. 2, d-moll [*Wehmut* D 772] hat im 11ten Takte eine förmliche Kadenz in Fis-Dur, später den aus Rossinis *Tancredi* erstem Final berühmten Baß: *b d f – b es ges – b des fes ges – h dis fis* usw. vier- oder fünfmal dasselbe, immer einen halben Ton höher, was gar ein allerliebster Schusterfleck und Klavierstimmern zur Probe der Reinheit zu empfehlen ist.³⁵

31 Zur Cadenza doppia vgl. umfassend Menke 2011.

32 Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* belegt unter Berufung auf Schubart (1806) und Junker (1777) die Tonart E-Dur mit folgenden Attributen: »Heilige Liebe Offenheit, freundliches Anschauen der göttlichen Schöpfung, reine Lust und Freude, Jubel und Tanz u. dergl. mehr, ohne jedoch auszuarbeiten in wilden Taumel und Ausgelassenheit, die in der vollkommenen Befriedigung ihren Grund finden«. (Schilling 1835, 558).

33 *Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig*, 24. Juni 1824, zitiert nach Deutsch 1964, 243–245, hier: 244. Der Autor war vermutlich G. W. Fink.

34 Ebd., 245.

35 Ebd., 244.

Dieses Dokument stellt zweifellos eine aufschlussreiche Fundstelle dar, da hier ein Autor nicht nur allgemeine ästhetische Urteile trifft, sondern tatsächlich – mit Blick z.B. auf Harmonik und Dissonanzbehandlung – auf einer explizit musiktheoretischen Ebene argumentiert. Bemerkenswert ist hier nicht nur der Verweis auf *Tancredi*, der Rossini zugeschriebene Prioritätsanspruch (»berühmter Bass«) und die allgemeine Geringschätzung sequenzieller Verfahren (»Schusterfleck«, »Klavierstimmern [...] zu empfehlen«). Der Rezensent unterstellt Schubert darüber hinaus unterschwellig die Nachahmung einer Mode, die nicht nur im Rossini-begeisterten Wien die sprichwörtlichen Spatzen von den Dächern pfeifen. Konstatieren wir zunächst, dass der Autor offenkundig von einer Identität der Satzmodelle in *Wehmut* und einer kurzen Passage aus dem ersten *Tancredi*-Finale ausgeht, die nicht ohne Weiteres gegeben ist (Bsp. 8a). Rossinis Harmoniefolge, die der Rezensent aus der Erinnerung oder auf der Grundlage anderer Quellen anführt, beruht auf einer halbtönig aufsteigenden Progression von Durtonarten, was im Vergleich zu allen bislang diskutierten Referenzstellen einen wesentlichen Unterschied ausmacht: Denn der Ausgangsklang der *Wehmut*-Progression ist unmissverständlich als Dominante ausgewiesen und die Logik der Harmoniefolge nur unter dieser Voraussetzung zu erschließen. Rossinis dreigliedriges Modell geht demgegenüber von einem stabilen tonikalen Durakkord aus, dessen Grundton festgehalten wird; der folgende Mollquartsextakkord entlehnt Töne aus b-Moll, der dominantische Quintsextakkord an dritter Stelle leitet in die einen Halbton höher liegende Durtonart über. Giorgio Sanguinetti konnte Rossinis »berühmten Bass« unlängst auch im Partimento-Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts nachweisen: In einer Partimento-Übung von Stanislao Mattei, der am Liceo von Bologna von 1806 bis 1809 zu Rossinis Lehrern gehörte, kommt mit marginalen Differenzen dasselbe Verfahren wie bei Rossini zur Anwendung (Bsp. 8b).³⁶ Es liegt angesichts dieser Befunde nahe, einen unmittelbaren Wissenstransfer zu vermuten, der möglicherweise bis zu Padre Martini zurückreicht.

36 Vgl. Mattei 2000. An zweiter Stelle steht bei Mattei ein Terzsext- anstelle eines Quartsextakkordes; man beachte die ›hybride‹ enharmonische Notation ab T. 21. Giorgio Sanguinetti präsentiert das Partimento von Mattei im Rahmen seiner *EUROMAC*-Lecture 2014 in Leuven.

a)

5[#] 3 6^b 4^b 6^b 5^b 5[#] 3^b 6 4 6 5^b 5 3 ...

B: 1
H: 7 1
C: 7 1

b)

Beispiel 8: a) Gioachino Rossini, *Tancredi*, Finale Primo, T.16ff. mit Analyse nach Förster; b) Stanislau Mattei, *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala ascendente, e discendente e maggiore, e minore [...]*, Bologna und Florenz o.J. [1824], 34 [Partimento C-Dur à 4], T. 12–29

Rossini platziert die chromatische Progression im Zentrum der von raschen Dreiklangsfiguren der Streicher (pp, ›in punta d'arco‹) getragenen D-Dur-Passage »di furore (terrore) ingombro il core, fremo in sen, più fren non ha« (»Grimm erfüllt das Herz /die Brust ein Beben, das keinen Halt mehr hat«); der Textzusammenhang verweist demnach auf den Affekt wilder Raserei, aber auch auf ein Moment bodenloser Ohnmacht. Die harmonische Einrichtung der Takte 10–21, die neben dem Orchester ein Gesangssextett und den Chor beschäftigen, folgt einer so einfachen wie wirkungsvollen Dramaturgie. Man kann Rossinis Rückgriff auf ein simples Chiasmus-Modell (T.11–14, in Entsprechung zu T.2–5) als bewusst komponierte Redundanz begreifen; die in hohem Maße individuell gezeichneten Solopartien verdeutlichen das Nebeneinander widersprüchlichster Affekte und Gefühlslagen; der durch die Holzbläser unterstützte Chor steuert Sotto-voce-Einwürfe bei. Erst in Takt 15 ›bedient‹ Rossini die gespannten Erwartungen des Hörers: Die Verwechslung der großen mit der kleinen Terz löst eine Modulation in die entfernte Tonart B-Dur aus, welche den Ausgangspunkt der beschriebenen halbtönigen Progression

bildet. Zum Effekt der Stelle trägt vor allem der Eindruck bei, dass die beteiligten Bühnenpersonen im Sog der halbtönigen Progression gleichsam von einem kollektiven ›Beben‹ erfasst werden; gleichwohl führt die dreimalige Wiederholung der in Takt 16 exponierten Harmoniefolge – »immer einen halben Ton höher« – ohne weitere Umwege in den Hauptton zurück.

Die sich abzeichnenden Widersprüche zwischen historisch informierten und modellbasierten Denkweisen sind nicht ohne Weiteres auszuräumen. Vom Standpunkt eines abstrakten Modell-Denkens stellen die vom Rezensenten verglichenen Stellen aus *Wehmut* und *Tancredi* bloße Varianten eines identischen Außenstimmengerüsts dar (*c/g-c/as-des/as-cis/a* usw.); für die Abgrenzung des Modells gegenüber anderen ist nur die als Instanz maßgebliche Außenstimmenfolge Quinte–kleine Sexte relevant (Bsp. 9).³⁷ Ob die perfekte Rahmen-Quinte im ersten Klang durch die große oder durch die kleine Terz geteilt wird, ändert von diesem Standpunkt aus am grundlegenden Sachverhalt wenig; und es ist dann von ebenso untergeordneter Bedeutung, ob das erste oder aber das zweite Klangglied dominantisch harmonisiert ist. Für eine harmonische Analyse auf der Grundlage der zeitgenössischen Auffassung von Tonart resp. Tonleiter sind diese Unterscheidungen freilich von entscheidender Bedeutung. Man wird nicht behaupten können, dass der Rezensent ›modellbasiert‹ dachte; vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass die *Tancredi*-Assoziation für ihn derart bestimmend war, dass er die fragliche *Wehmut*-Passage als Rossini-Zitat mit ausgelassenem Quintsextakkord hörte.

Schubert wiederum, der als Zweiundzwanzigjähriger nachweislich einer Wiener *Tancredi*-Aufführung beiwohnte³⁸, dürfte die betreffende Stelle durchaus aufgefallen sein; er wird sie als Modell (oder als Variante eines Modells) abgespeichert haben, um sie später auf für ihn charakteristische Weise zu radikalieren. Dies geschah, wenn die Geschichte (und damit meine Hypothese) so stimmt, etwa fünf Jahre später. Am Aschermittwoch 1821 wurde Schubert erstmals im Rahmen einer repräsentativen »Großen Musikalischen Akademie« im Wiener Kärntnertheater gespielt; zum Programm gehörte ein neues Werk für achtstimmigen Männerchor und Streicher, auf das Publikum und Kritik mit blankem Unverständnis reagierten. Im Lichte der bisherigen

37 An diesem Sachverhalt könnte auch eine Deutung im Geiste der *Neo-Riemannian Theory* ansetzen.

38 Dies belegt ein Brief an Hüttenbrenner vom 19. Mai 1819. Rossinis Oper war bereits 1816 italienisch und kurz darauf auch deutsch in Wien gegeben worden (vgl. Deutsch 1964, 79).

Ausführungen genügt ein Blick in die Anfangstakte dieser Goethe-Vertonung (Bsp. 10), um die nachhaltige Irritation der Zeitgenossen zu verstehen: Denn die modulierende Harmoniefolge aus *Tancredi*, deren Verwendung bei Rossini dem Kulminationspunkt eines Opernfinale vorbehalten bleibt, bewirkt bei Schubert – in paradoxer Weise zum ›Eröffnungsmodell‹ umfunktioniert – ein unerhörtes Moment tonaler Entgrenzung.

Beispiel 9: Harmonische Varianten der halbtönig-enharmonischen 5–6-Konsequente³⁹

39 Die Folge Durakkord–übermäßiger Dreiklang–Mollakkord erklingt von *F* ausgehend zu Beginn des Sanctus in Schuberts *As-Dur-Messe* D 678.

Adagio molto

Vla 1
Vla 2
Vlc 1
Vlc 2
Kb

Beispiel 10: Franz Schubert, *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 (1821, Text: Goethe), T. 1–6

Literatur

- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Damschroder, David (2010), *Harmony in Schubert*, Cambridge: Cambridge University.
- Deutsch, Otto Erich (1964), *Schubert – Die Dokumente seines Lebens* (= Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Teil: Serie 8, Supplement/Bd. 5), Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20, 343–362.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbaß*, Wien: Johann Träg.
- Förster, Emanuel Alois (1818), *Emanuel Aloys Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses, erste Abtheilung*, Wien: Artaria.
- Froebe, Folker (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«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–247. <https://doi.org/10.31751/301>
- Froebe, Folker (2012), »Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs ›Pièce d'Orgue‹ (BWV 572)«, *ZGMTH* 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662>
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University.

- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *ZGMTH* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 10, 101–120.
- Junker, Carl Ludwig (1777), *Tonkunst*, Bern: Typographische Gesellschaft.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M., Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Mattei, Stanislao (2000), *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala maggiore e minore* [Ms., ~1824], hg. und kritisch revidiert von Daniele Zanetovich, San Venanzo: Hyperprism Edizioni.
- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, *ZGMTH* 8/3, 389–405. <https://doi.org/10.31751/654>
- Rohringer, Stefan (2009), *ZGMTH* 4/3 (*Varia*), in: *ZGMTH* 4 (2007), hg. von Folker Froebe, Stefan Rohringer und Oliver Schwab-Felisch, Hildesheim: Olms, 231–362. <https://doi.org/10.31751/i.10>
- Rohringer, Stefan (2012), »Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse«, in: *Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 1), hg. von Dieter Torkewitz und Ingomar Rainer, Wien: Praesens, 273–297.
- Roth, Markus (i.V.), »Après une lecture de Rameau«, in: *Musik – Theater – Frankreich. Musique – Théâtre – France. Festschrift für Matthias Brzoska zum 65. Geburtstag*, hg. von Fabien Guilloux und Nicole K. Strohmann, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schilling, Gustav (1835), »E-Dur«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling Bd.2: Braga-F-Moll, Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 557–558.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Ludwig Schubart, Wien: Degen.
- Schwab-Felisch, Oliver / Fuss, Hans-Ulrich (2009a), *ZGMTH* 4/1–2 (*Satzmodelle*), in: *ZGMTH* 4 (2009), hg. von Folker Froebe, Stefan Rohringer und Oliver Schwab-Felisch, Hildesheim: Olms, 8–230. <https://doi.org/10.31751/i.9>
- Sechter, Simon (1853) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Trümpy, Balz (1995), *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur: Amadeus.

Markus Roth

© 2022 Markus Roth

Folkwang Universität der Künste Essen [Folkwang University of Arts]

Roth, Markus (2022), »Ein ›allerliebster Schusterfleck‹? Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen« [“Most Lovely Cobbler’s Spot?” – Notes on a special circle in Schubert’s songwriting], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 343–360. <https://doi.org/10.31751/p.234>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Peter Sabbagh

Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin

Der Beitrag verfolgt die Entwicklung der Skrjabin'schen Harmonik von dessen Früh- bis zu dessen Spätwerk. Ausgehend von der Struktur des Einzelklangs (›Chopin-Akkord‹, ›Skrjabin-Akkord‹) werden die Tendenzen aufgezeigt, die folgerichtig ein neues Klangfortschreitungs-system nach sich ziehen. Der äquidistante Quintenzirkel wird durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel ersetzt. Es entstehen symmetrische Tonsysteme, an die später u.a. Olivier Messiaen anknüpft. Als entscheidend gilt dem Autor die Idee der ›Verdichtung‹ – ein Begriff, den Sigmund Freud in seiner Theorie der Traumdeutung ausgearbeitet hat. In dessen Sinne wird die Klangsprache Skrjabins als Verdichtungsarbeit interpretiert.

This article traces the development of Scriabin's harmonic practice from his early work to his late work. Proceeding from the structure of individual chords (e.g., the "Chopin chord," the "Scriabin chord"), tendencies will be shown that consequently lead to a new system of harmonic progression: the equidistant circle of fifths is replaced by other circles that are also equidistant. The result is symmetrical tone-systems that later influence Olivier Messiaen, among others. The author places special emphasis on the idea of "condensation" (*Verdichtung*), a term developed by Sigmund Freud in his theorizing of the interpretation of dreams. In this sense Scriabin's harmonic language is thus interpreted as a process of condensation.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chopin chord; Chopin-Akkord; condensation; Freud; Harmonik; harmony; Interpretation of Dreams; Messiaen; Scriabin chord; Skrjabin; Skrjabin-Akkord; symmetrical tone-systems; symmetrische Tonsysteme; Traumdeutung; Verdichtung

In der Musikgeschichte gibt es selten so rasante Entwicklungen wie bei Alexander Skrjabin (1871–1915). Nur 31 Jahre liegen zwischen der anfänglichen romantischen Klangwelt und dem Spätwerk, das weit ins 20. Jahrhundert weist. Skrjabin ist damit eine Schlüsselfigur des Übergangs. Sein Œuvre verknüpft exemplarisch die Musiksprache des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für Skrjabins Tondenken ist die Harmonik zentral. Aus ihr resultieren Melodik und Form. Vor dem eingangs skizzierten Hintergrund ergeben sich daher folgende Fragen:

- Was an der Harmonik Skrjabins ist neu und was bleibt aus der Tradition erhalten?
- Ist die Entwicklung der Harmonik Skrjabins folgerichtig? Ist sie, einmal in Gang gesetzt, zwangsläufig?
- Und: Was ist das Elementare im (harmonischen) Denken Skrjabins, das diese Entwicklung vorantreibt?

Zur Beantwortung dieser Fragen wende ich mich den drei konstitutiven Momenten jeglicher Harmonik mit Blick auf Skrjabins Schaffen zu: Die Struktur der Zusammenklänge¹, deren Fortschreitungen und die zugrunde liegenden Tonsysteme.

Struktur der Zusammenklänge

Wie gesagt, orientiert sich Skrjabins Frühwerk an der romantischen Musik. Vorbilder wie Chopin haben seinen Stil beeinflusst. Hier findet sich auch der so genannte ›Chopin-Akkord‹. In diesem kommen drei Tendenzen zum Tragen:

Der ›Chopin-Akkord‹

Er kann als eine Überlagerung von D^7 und D^6 gesehen werden (Bsp. 1).

The image shows a musical score in two staves (treble and bass clef) illustrating the derivation of the Chopin chord. The first measure shows a D^7 chord (F#4, A4, B4, C#5) in the treble and a D2 in the bass. The second measure shows a D^6 chord (D4, F#4, A4, B4) in the treble and a D2 in the bass. A plus sign is between the two measures. The third measure shows the resulting Chopin chord (F#4, A4, B4, C#5, D5, F#5) in the treble and a D2 in the bass. Below the notation, the equation is written as: $D^7 + D^6 = D^7_6$ ›Chopin-Akkord‹.

Beispiel 1: Genesis des ›Chopin-Akkords‹

Skrjabin überlagert im Laufe seiner Entwicklung immer mehr Dominantformen, bis alle gängigen zu einem einzigen Akkord verdichtet sind (Bsp. 2). Als Erfindung Skrjabins nenne ich diesen Akkord im Folgenden ›Skrjabin-Akkord‹² (Bsp. 2).

- 1 In Bezug auf die Struktur der Zusammenklänge bei Skrjabin greife ich auf eine Arbeit von Gottfried Eberle (1978) zurück.
- 2 Dieser Akkord wird in der Literatur auch ›mystischer Akkord‹ oder ›Prometheus-Akkord‹ genannt.

D⁷ + 6 + 9 + 4[<] = ›Skrjabin-Akkord‹

Beispiel 2: Genese des ›Skrjabin-Akkords‹³

Das Übergehen der Auflösung der Dissonanzen

Durch die Erweiterung der Dominantformen wird Skrjamins Tonsatz mit immer mehr Dissonanzen angereichert. Dabei erfolgen zunächst noch ›richtige‹ Auflösungen. In dem Maße aber, in dem harmoniefremde Töne in den Akkord integriert werden, verlagert sich das Gewicht von der ›richtig‹ aufgelösten Stimmführungsdissonanz zur Akkorddissonanz, zur Einfärbung des Akkords.

Die Sexte ist bei Chopin zunächst ein freier Vorhalt zur Quinte, jedoch wird die Auflösung übergangen. Bei Skrjabin geschieht die Auflösung in die Quinte zunächst über den Umweg der hochalterierten Quart, die Quinte wird also von beiden Seiten eingekreist, bevor sie aufgelöst wird. Später wird auch hier die Auflösung übergangen, es kommt zum Einfrieren der Quintumspielung.

Eindringen der Quartstruktur

Die Quartstruktur ist bei Skrjabin zunächst nur latent in Form des ›Chopin-Akkords‹ vorhanden. Ist aber die Überlagerung der verschiedenen Dominantformen abgeschlossen, kann der ›Skrjabin-Akkord‹ als Quartenschichtung aufgefasst werden.

Zur hochalterierten Quart im ›Skrjabin-Akkord‹ führen dann mehrere Entwicklungen:

- die enharmonisch aufgefasste tiefalterierten Quinte,
- das Einfrieren der Quintumspielung,
- die Erweiterung der Terzenstruktur bis zur Tredezime.

³ Die in Klammern stehenden Vorzeichen bedeuten, dass die Töne große/kleine Sext bzw. None alternativ und nicht gleichzeitig verwendet werden, je nachdem ob die betreffende Tonika in Dur oder Moll steht. Auf die hochalterierte Quart gehe ich weiter unten ein.

Fortschreitungen

Der ›Skrjabin-Akkord‹ breitet sich als Dominante weiter aus und bestimmt zunehmend den gesamten Tonsatz. Sofern die Dominanten einen Quintfall nach sich ziehen, werden Quintfallfortschreitungen häufiger, bis schließlich Quintfallsequenzen ganze Stücke bestimmen. Ein Beispiel hierfür ist der Anfang von *Caresse dansée* op. 57/2 (Bsp. 3a–f).



Beispiel 3a: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Quintfallbass

Der Kern des Stückes ist eine Quintfallsequenz (Bsp. 3a), bei der jeder Akkord mit einer kleinen Septime versehen wird und gleichzeitig Ziel des vorhergehenden und Zwischendominante des nächsten Klangs ist (Bsp. 3b).



Beispiel 3b: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Dominantkette

Die Terzen werden abwärts geführt in die Septime des nächsten Akkords und die Septimen in die Terz, so dass beide Stimmen chromatisch abwärts gehen. Weiterhin werden die Klänge mit 4< bzw. 5> angereichert (Bsp. 3c).



Beispiel 3c: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Anreicherung der Dominantkette

Ferner tritt die Sexte im Bass hinzu (Bsp. 3d).



Beispiel 3d: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Ergänzung der Sexte im Bass

Um die Vierstimmigkeit zu erhalten, ist jeder zweite Klang ›verkürzt‹. Außerdem erscheint im Alt eine Art Vorhaltskette (Bsp. 3e).



Beispiel 3e: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: ›Verkürzung‹ und Ergänzungen in den Mittelstimmen

Dieses Grundmodell wird abschließend melodisch angereichert (Bsp. 3f).



Beispiel 3f: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, T. 1–8

Die Quintfallsequenz bildet die Grundlage des ganzen Stücks. Sie wird chaconneartig dreimal wiederholt und variiert.

Skrjabins Opus 57 besteht aus zwei Stücken. *Desir* op.57/1 beginnt mit dem gleichen Akkord (Bsp. 4a), dem oberen Teil des ›Skrjabin-Akkords‹ (Bsp. 4b), aber in zwei verschiedenen Bedeutungszusammenhängen.

9
D 6
7

Beispiel 4a: Alexander Skrjabin, *Desir* op. 57/1, T. 1

Beispiel 4b: ›Skrjabin-Akkord‹ und dessen oberer Teil

Derselbe Klang ist einmal auf D (op. 57/1), das andere Mal auf C (op. 57/2) bezogen, einmal als I. Stufe einer Quintfallsequenz, das andere Mal als verkürzte Dominante mit Septe im Bass und hinzugefügter Sext und None. Man erkennt den Bezug zum traditionellen Denken, aber auch die tonalitätsauflösenden Tendenzen. Akkorde verlieren zunehmend an Eindeutigkeit in Bezug auf ihre Funktion, da

- charakteristische Dissonanzen durch das Einfrieren zum Farbreiz ihren funktionsschärfenden Sinn verlieren,
- die Quintverwandtschaft von terzgeschichteten Dreiklängen infolge der Durchdringung des Stücks mit Quartstrukturen verschleiert wird,
- bestimmte Intervallkonstellationen nicht mehr eindeutig einer bestimmten Funktion zuzuordnen sind. Der Reiz liegt nun vielmehr in der Mehrdeutigkeit der Klänge.

Die zwei Stücke op. 57 stellen einen Wendepunkt in der Entwicklung der Harmonik dar. Es sind die letzten, die noch der traditionellen Tonalität, das heißt, in irgendeiner Form der Quintverwandtschaft verbunden sind. Mit dem *Prometheus*

op. 60 von 1909/10 lässt Skrjabin die traditionelle Dur-Moll-Tonalität hinter sich. Nun gibt es so gut wie keine Quintfortschreitungen mehr und es stellt sich die Frage, welches Fortschreitungsprinzip an die Stelle der Quintentreppe tritt.

Erkennt man die Äquidistanz im Quintenzirkels als dessen entscheidende Qualität, so ist es naheliegend, diesen durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel zu ersetzen. Zu Anfang von *Flammes sombres* op. 73/2 bewegt sich die Harmonik innerhalb des Kleinterzzirkels F–As–H–D–F (Bsp. 5).

Avec une grâce dolente

6

avec accablement

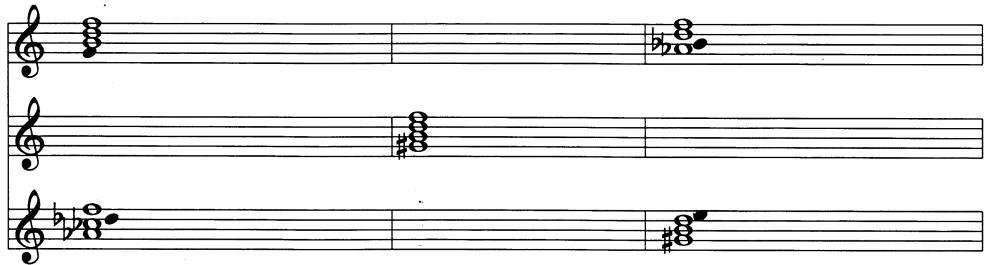
Beispiel 5: Alexander Skrjabin, *Flammes sombres* op. 73/2, Anfang

Wie gesagt, entfalten mehrdeutige Akkorde – Arnold Schönberg nannte sie ›vagierende Akkorde‹ – eine zerstörerische Wirkung in Bezug auf die traditionelle Tonalität. Sie bilden eigene Strukturen von Klangfortschreitung aus. Der prominenteste Vertreter ist der D^v mit seinen vier unterschiedlichen Auflösungsmöglichkeiten (Bsp. 6).

Beispiel 6: Die vier Auflösungsmöglichkeiten des D^v

Unter Voraussetzung der Enharmonik kann die Oktave nicht nur durch kleine Terzen äquidistant geteilt werden. Eine andere Möglichkeit bieten große Terzen. Entsprechend ist auch der übermäßige Dreiklang ein symmetrischer Akkord.

Nicht jeder vagierende Akkord ist allerdings symmetrisch strukturiert. Das gilt beispielsweise für den Dominantseptakkord, der sich auch als übermäßiger Quint-Sext-Akkord der Doppeldominante auffassen lässt. Gleichwohl ergeben sich wie beim D^V vier verschiedene Akkorde, die einen Kleinterzzirkel ergeben (Bsp. 7).



Beispiel 7: Die vier enharmonische Varianten des Dominantseptakkords und ihre Beziehung zum verminderten Septakkord

Zirkelharmonik ist keine Erfindung Skrjabins, sie hat eine lange Vorgeschichte. Stufenweise Bewegung im Kleinterzzirkel firmiert bereits in den Harmonie- und Generalbasslehren um 1800 unter Bezeichnungen wie ›Tonkreis‹⁴, ›Teufelsmühle‹⁵ oder ›Hexentreppe‹.⁶ In neuerer Zeit ist u.a. auch vom ›Fächer‹ die Rede.⁷

Beispiel 8a: Fächer mit verminderten Septakkorden

4 Vgl. Vogler 1776.

5 Vgl. Förster 1805.

6 Vgl. Drechsler 1816.

7 Diese Begrifflichkeit stammt wohl ursprünglich von Günter Friedrichs und wurde später auch von Christian Möllers verwendet.

Fächer unter äquidistanter Teilung der Oktave können auch mit anderen Akkorden als dem verminderten Septakkord (Bsp. 8a) vorgenommen werden, beispielsweise mit dem kleinen Durseptakkord (Bsp. 8b).

The image shows a musical score for a piano piece. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords, and the left hand (bass clef) plays a corresponding bass line. The chords are labeled with numbers: 7^b, 6, 7^b, 6, 7[#], 6, 7[#], 6, 7^b. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 'u. s. w.' (and so on) marking.

Beispiel 8b: Fächer mit kleinen Durseptakkorden

Bei Skrjabin gibt es neben den Kleinterz- und Großterzzirkeln auch andere äquidistante Zirkel, wie Ganztonzirkel oder Tritonuszirkel, auch wenn letzterer nur aus zwei Stufen besteht.

Tonsysteme

Abschließend soll es nun noch um die Tonsysteme und deren Zusammenhang mit der Familie des ›Skrjabin-Akkords‹ und den Klangfortschreitungen gehen.

Halbton-Ganzton-Skala⁸

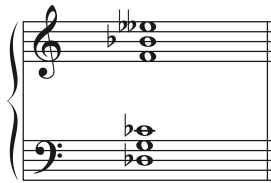
Der ›Skrjabin-Akkord‹ mit kleiner None ergibt das Tonmaterial der Halbton-Ganzton-Skala. Eine entsprechende Bildung findet sich zu Anfang von Poème – Nocturne op. 61 (Bsp. 9).

Folge der Symmetrien ist, dass am Tonmaterial derselben Halbton-Ganzton-Skala sämtliche ›Skrjabin-Akkorde‹ mit kleiner None partizipieren, die sich in einem Kleinterzzirkel bewegen. Ein Beispiel findet sich in der 6. Klaviersonate op. 62 (Bsp. 10).

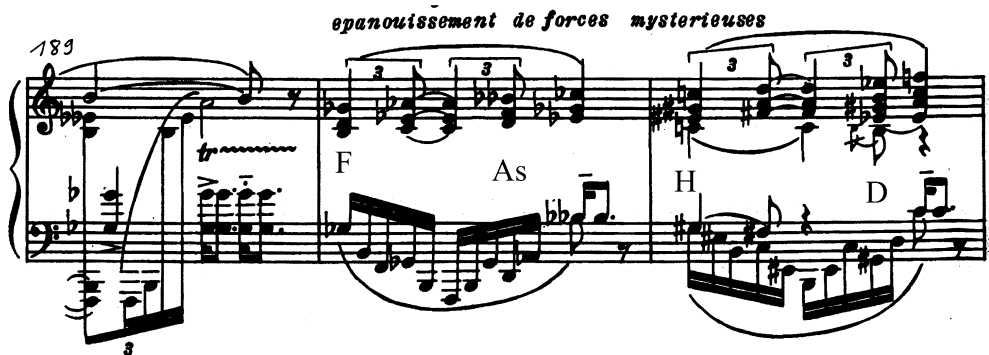
⁸ Die Halbton-Ganztonskala wird auch als ›Rimski-Korsakov‹-Skala bezeichnet und entspricht dem 2. Modus von Messiaen.



Beispiel 9a: Alexander Skrjabin, Poème – Nocturne op. 61, Anfang



Beispiel 9b: Alexander Skrjabin, Poème – Nocturne op. 61, Anfang, Aufbereitung des Tonmaterials als Halbton-Ganztonskala



Beispiel 10a: Alexander Skrjabin, 6. Klaviersonate op. 62, T. 189–191

Die ›Skrjabin-Akkorde‹ des Ausschnitts auf F, As, H und D bewegen sich alle innerhalb einer Halbton-Ganztonskala (Bsp. 10b).

The image shows a musical score for a piano. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with chords. Below the chords are labels: 'As', 'H', and 'D'. Underneath these labels is a list of notes: 9b, 7, 9b, 6, 7, 5, 6, 4<, F 4<, F 3b. The bottom system shows a single staff with a scale of notes: F, G, A, B, C, D, E, F.

Beispiel 10b: Alexander Skrjabin, 6. Klaviersonate op. 62, T. 189–191, verwendete ›Skrjabin-Akkorde‹ und zugehörige Halbton-Ganztonskala

Halbton-Halbton-Ganztonskala⁹

Im Zentrum des *Prometheus* op. 60 steht ein Großterzzirkel mit ›Skrjabin-Akkorden‹ auf Des, F und A (Bsp. 11a).

The image shows a musical score for a piano. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked '8va' and the second system is marked '(8)'. Both systems feature a large circle of thirds, with chords on the top staff and single notes on the bottom staff. The chords are marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The notes on the bottom staff are: Des, F, A, Des, F, A, Des, F, A, Des, F, A.

Beispiel 11a: Alexander Skrjabin, *Prometheus* op. 60, T. 305–308, Klavierauszug

9 Die Halbton-Halbton-Ganztonskala entspricht dem 3. Modus nach Messiaen.

Hierdurch entsteht eine Halbton-Halbton-Ganztonskala (Bsp. 11b).

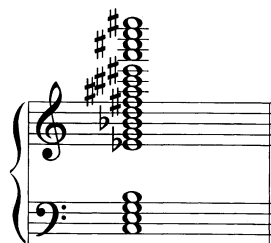


Beispiel 11b: Alexander Skrjabin, *Prometheus* op.60, T.305–308, zugrunde liegende Halbton-Halbton-Ganztonskala

In diesen Takten gibt es keinerlei Fortschreibungswirkung mehr. Das neue Ton-system führt zu einer flächigen Wirkung.

Das chromatische Total

In den Skizzen zu *Vorbereitende Handlung*¹⁰ findet sich folgender Akkord, der das chromatische Total durch das Übereinanderstapeln ein und desselben Akkords im Kleinterzabstand erschließt (Bsp. 12a).



Beispiel 12a: Alexander Skrjabin, *Vorbereitende Handlung*, Skizze, 12-Ton-Akkord mit Verdopplungen

Interessant ist noch eine weitere in den Skizzen befindliche Version dieses Akkords, in der die doppelt vorkommenden Töne ausgestrichen sind – eine interessante Parallele zur Zwölftontheorie Arnold Schönbergs (Bsp. 12b).



Beispiel 12b: Alexander Skrjabin, *Vorbereitende Handlung*, Skizze, 12-Ton-Akkord mit ausgestrichenen Verdopplungen

¹⁰ Im Skrjabin-Museum in Moskau werden 55 Seiten aufbewahrt, hier zitiert nach Eberle 1978, 114f.

Bleibt noch die Frage nach der Tonalität. Dazu lässt sich Folgendes feststellen:

- Die Akkorde bei Skrjabin sind eindeutig auf einen Grundton bezogen.
- Die Klangfortschreitungen sind durch ›Tonikalität‹ zentriert.
- Die Tatsache, dass bei Skrjabin Tonsysteme vorkommen, die nicht die asymmetrische, sondern die symmetrische Oktavteilung zur Grundlage haben, widerspricht einer Zentrierung. Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass sehr sparsam verwendete Zusatztöne die vollkommene Symmetrie stören und so auch die neuen Tonsysteme zu Modi und damit zentriert werden.

Aufgrund dieser drei Punkte muss man die Klangsprache Skrjamins als tonal bezeichnen.

Schluss

Am Schluss möchte ich zu den Ausgangsfragestellungen zurückkehren: Skrjamins Entwicklung ist atemberaubend, aber kontinuierlich und völlig konsequent. Es gibt in seinem Gesamtwerk nirgends einen wirklichen Bruch, jeder Schritt folgt aus dem vorhergehenden. Die in dem ›Chopin-Akkord‹ angelegten Tendenzen werden folgerichtig weitergedacht. Durch die Überlagerung verschiedener Dominantformen gelangt er zum ›Skrjabin-Akkord‹, der für sein späteres Werk bestimmend wird.

Die Veränderungen im Bereich der Struktur der Zusammenklänge ziehen zwingend ein neues Klangfortschreitungs-system nach sich. Der äquidistante Quintenzirkel wird durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel ersetzt. Skrjabin versucht Äquivalente bzw. Isomorphien zu entwickeln. Es entstehen symmetrische Tonsysteme, an die u.a. dann Olivier Messiaen anknüpft.

Das Entscheidende im Denken Skrjamins ist, denke ich, die Idee der Verdichtung. Der Begriff ›Verdichtung‹ wurde von Sigmund Freud mit einer besonderen Bedeutung belegt und meint in der Traumdeutung, dass mehrere Traumgedanken zur Bildung einer Traumsituation zusammengeschoben werden.¹¹ Es handelt sich hier also um eine elementare Kraft in der menschlichen Psyche. Das Ergebnis der Verdichtungsarbeit Skrjamins ist eine einzigartige, persönliche Klangsprache. Erhalten bleibt dabei eine Tonalität, in verwandelter, neuer Form.

11 Freud 1971, 22 ff.

Literatur

- Drechsler, Joseph (1816), *Harmonie- und Generalbasslehre*, Wien: Steiner.
- Eberle, Gottfried (1978), *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, München: Katzbichler.
- Förster, Emmanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbass*, Wien: Träg.
- Freud, Sigmund (1971), *Über Träume und Traumdeutungen*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vogler, Georg Joseph (1776), *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim, Reprint Hildesheim: Olms 1970.

© 2022 Peter Sabbagh

Hochschule für Künste Bremen / Johannes Brahms Konservatorium Hamburg [University of Arts Bremen / Johannes Brahms Conservatory Hamburg]

Sabbagh, Peter (2022), »Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin« [The development of harmony in Scriabin's work], in: *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 361–374.
<https://doi.org/10.31751/p.235>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Bert Mooiman

Olivier Messiaen und die französische Harmonik

Eine Studie zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule und dem Frühwerk Olivier Messiaens¹

Untersucht wird der Einfluss der französisch-romantischen Orgelschule auf das Frühwerk Olivier Messiaens. Aus methodologischen Gründen – mit Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen musikhistorischen, -analytischen und ästhetischen Urteilen – wird sich diversen Traktaten der Harmonie- und Improvisationslehre (Durand, Dupré, Koechelin) sowie Messiaens eigenen musiktheoretischen Schriften zugewendet. Erörtert werden die dort dargelegten Akkordtypen und deren unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten, die sich durch eine Fokussierung auf den Einzelklang und das Entbinden von den Erfordernissen einer funktionalen Harmonik auszeichnen. Sie eignen sich dadurch in besonderem Maße für die Improvisation, die insofern als der Urgrund für alle stilistischen Affinitäten gelten kann. Überlegungen zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule auf dem Frühwerk Olivier Messiaens auf dem Gebiet des Rhythmus, der Satzweise und dem theologischer Implikationen runden die Untersuchung ab.

This article examines the influence of the French-Romantic organ school on the early works of Olivier Messiaen. For methodological reasons having to do with the tension between music-historical, analytical, and aesthetic judgements, emphasis will be placed both on various harmony and improvisation treatises (Durand, Dupré, Koechelin) and Messiaen's own music-theoretical writings. The types of chords described therein and their various possibilities for combination, which are distinguished by a focus on the single chord and the exoneration of the requirements of functional harmony, will be discussed. Such chords are particularly appropriate for improvisation, which may be taken as the ultimate basis for all stylistic affinities. This examination concludes with reflections on the relationship between the French-Romantic organ school and Messiaen's early works in regard to rhythm, manner of composition, and theological implications.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Akkordtypen; chord types; Dupré; Durand; französisch-romantische Orgelschule; French-Romantic organ school; Improvisation; improvisation; Koechelin; Messiaen; rhythm; Rhythmus; Theologie; theology

1 Übersetzung: Hans-Ulrich Kretschmer (2002).

1. ›Unwissenschaftliche‹ Einleitung

1.1 Zielsetzung der Arbeit

Ein Baum, der einsam in der Landschaft steht, der sich hoch erhebt und seine Zweige frei entfalten kann, der mit seiner Blätterkrone die Landschaft beherrscht – ein solcher Baum zieht das Auge des Vorübergehenden an, er kann uns in Erstaunen oder Entzücken versetzen. Sein Stamm, der über das Feld aufragt, ist für den Wanderer wie ein Wegzeichen; zugleich wissen wir aber auch, dass der für uns unsichtbare Teil des Baumes – seine Wurzeln, die sich unter der Erde verästelten – genauso umfangreich ist wie derjenige Teil, der sich über die Erde emporhebt.

Der Komponist Olivier Messiaen (1908–1992) war solch eine einzigartige Gestalt in der musikalischen Landschaft des zwanzigsten Jahrhunderts; »einen modernen mittelalterlichen Menschen« nennt ihn der niederländische Musikwissenschaftler Leo Samama.² In seiner Einleitung zum posthum herausgegebenen *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*³ zählt Messiaens Schüler Pierre Boulez verschiedene Aspekte des Komponisten auf, denen immer reichlich Aufmerksamkeit geschenkt wurde: sein Werk als Pädagoge, als Komponist, als Musiktheoretiker. Boulez geht aber auch auf eine meines Wissens weniger bekannte Seite Messiaens ein, nämlich auf seine lebenslange Tätigkeit als Organist an der *Église de la Sainte-Trinité* in Paris – eine Tätigkeit, die gewöhnlich, und das bestimmt auf Veranlassung von Messiaen selbst, mit dem Attribut ›bescheiden‹ versehen wird. Worauf Boulez in seiner Einleitung vor allem Nachdruck legt, ist das Bild des Organisten, der hoch oben auf der Orgelempore in völliger Einsamkeit musiziert. Tatsächlich ließ Messiaen nur anfangs Schüler auf die Empore, schottete sich aber später gänzlich ab, um sich besser konzentrieren zu können. Es ist ein prächtiges, beinahe biblisches Bild: Der Organist, der emporsteigt – ein Gang, der ihn bei zunehmendem Alter eine halbe Stunde kostete – um oben, gleichsam näher beim lieben Gott, in Einsamkeit die Gottheit mit seiner Musik zu ehren – eine Musik, welche »schlussendlich nichts anderes ist als Gestammel« (so Messiaen in seiner Einleitung zum *Quatuor pour la fin du temps*) – und die Herzen der Gläubigen zu erwärmen.

2 Samama 1986, 11.

3 Messiaen 1996, Bd. 3, V.

Wie einzigartig Messiaen auch war, freilich hatte auch er seine Wurzeln. In den vielen Interviews, die er gegeben hat, sowie in seinem 1944 erschienenen Werk *Technique de mon langage musical*, äußerte er sich des Öfteren über diejenigen Einflussquellen, deren er sich bewusst war: Häufig erwähnt er seine Mutter, die Dichterin Cécile Sauvage, sowie Claude Debussy, dessen *Pelléas et Mélisande* bei dem jungen Messiaen einen tiefen Eindruck hinterließ, aber auch Modest Moussorgsky mit seiner Oper *Boris Godounov* und Igor Strawinskys *Sacre du Printemps*. Relativ wenig sprach er hingegen über die Tatsache, dass er auch Student der Improvisationsklasse von Marcel Dupré (1886–1971) gewesen war, welcher ab 1926 am Conservatoire unterrichtete. Und doch steht Messiaen durch Dupré und durch seine (frühe) Anstellung als Organist an einer der großen romantischen Orgeln von Paris in der Tradition der französisch-romantischen Orgelschule, die sich nach César Franck an verschiedenen Pariser Musikeinrichtungen entfaltete.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich diesen Teil von Messiaens Hintergrund näher untersuchen. Inwiefern wurzelt der frühe Stil Messiaens – sein Werk bis ungefähr zum zweiten Weltkrieg, also die Periode, in welcher der Großteil seiner Orgelwerke entstand – in der Tradition der französisch-romantischen Orgelschule? Eine Reihe von Parallelen ist, vor allem unter Orgelliebhhabern, bereits zur Genüge bekannt, und diese werde ich daher hier nur kurz anreißen. Eine große Herausforderung besteht jedoch darin, die Übereinstimmungen auch musiktheoretisch zu belegen. Dazu werde ich mich auf das Gebiet der Harmonik beschränken, im Bewusstsein, dass man die Harmonik eigentlich nicht isolieren sollte – vor allem nicht bei einem Komponisten wie Messiaen, dessen Akkordrepertoire u.a. eng mit der Klangfarbe verbunden ist.

1.2 Über die Methode

Musikalische Einflüsse nachzuweisen, ist eine ziemlich heikle Angelegenheit. Grob gesagt, kann auf zweierlei Art und Weise vorgegangen werden. Entweder man wählt einen musikgeschichtlichen Einstieg, der sich wahrscheinlich vor allem auf historisch verifizierbare Verbindungslinien konzentrieren wird, wie das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler oder auf andere Beziehungen persönlicher oder beruflicher Art. Solche Verbindungslinien werden einen biographischen Charakter haben und vor allem die Umstände betreffen, unter welchen ein Werk entstand, nicht so sehr aber seinen Inhalt (ohnehin glaube ich, dass wir im Allgemeinen die Neigung haben, hinsichtlich solcher Einflusslinien unkritischer zu werden, je weiter sich der Gegenstand unseres Interesses in der Vergangenheit

befindet). Oder man geht musikanalytisch ans Werk und entscheidet sich dafür, den Notentext zum Ausgangspunkt zu nehmen, um auf dessen Grundlage Übereinstimmungen zu formulieren. Aber auch hier lauern methodische Fallstricke: Zum ersten besteht die Gefahr der Willkür, sofern solche Übereinstimmungen, die wir zu sehen bzw. zu hören glauben, weniger deutlich sind als direkte Zitate (wie z.B. die Vivaldi-Zitate bei Bach, oder die freien Wagner-Zitate bei Bruckner). Deswegen kann eine musikalische Einflussnahme allenfalls durch eine große Menge Beispiele glaubhaft gemacht werden, mittels eines statistischen Beweises (wobei ein jedes Gegenbeispiel die Überzeugungskraft dieses ›Beweises‹ freilich verringern wird). Zum zweiten behaupten wir mit der Einflussnahme eines Komponisten auf einen anderen etwas, das den Kompositionsprozess als Ganzes betrifft, während wir unsere Behauptung auf die Partitur stützen, also auf das Notat, welches nur das Endresultat dieses Prozesses festhält und insofern über den Prozess als Ganzes nur bedingt Aussagen zulässt.

Ein Mittelweg zwischen einem musikgeschichtlichen und einem musikanalytischen Ansatz besteht in der Berufung auf ein Selbstdokument wie Messiaens *Technique de mon langage musical*. Einerseits bieten die Aussagen des Komponisten historisch glaubhafte Informationen über diejenigen Komponisten, deren Einfluss er sich bewusst war, andererseits wird ein solches Verhältnis musikanalytisch illustriert. Die Einwände, die von einem Außenstehenden behauptete Querverbindungen gemeinhin aufrufen, scheinen hier nicht zu greifen, denn ein Komponist sollte doch wahrhaftig wissen, *wie* er ein Stück komponiert hat. Aber so einfach ist das nicht. Betrachten wir einmal eine der Einflussquellen, die Messiaen in seiner *Technique* erwähnt, im Detail: In Kapitel VIII zeigt er, wie ein Motiv aus *Boris Godunov* eine eigene melodische Kadenzformel beeinflusst hat.⁴ Nachdenklich stimmt hier, dass dieser für Messiaen so selbstverständliche Zusammenhang mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einem Außenstehenden niemals aufgefallen wäre. Damit berühren wir meines Erachtens einen sehr wesentlichen Punkt: Der Stellenwert des Resultats einer Forschung ist personal gebunden, und in Belangen der Kunst heißt das: abhängig vom ästhetischen Urteil des Einzelnen. Hierauf zielt eine Sentenz bei Søren Kierkegaard, der *Enten-eller*, sein philosophisches Hauptwerk, worin Mozarts Oper *Don Giovanni* eine große Rolle spielt, mit folgendem Satz beschloss: »Nur die Wahrheit, die erbaut, ist Wahrheit für dich.«⁵ Es ging Kierkegaard hier um ein innerliches, durchlebtes

4 Messiaen 1944, 29 (Beispielband: 13, Bsp. 74 u. 75).

5 Kierkegaard, 1975, 933.

und subjektives Verhältnis zur Wahrheit. Ich möchte diese prägnante Aussage, die sich schon früher als loser Gedanke in Kierkegaards Tagebüchern findet⁶, sehr gerne auch für die Musikanalyse als gültig erklären.

1.3 Die Rolle der Improvisation in der französisch-romantischen Orgelschule

Nun wird ein jeder Messiaens Selbstauskünfte sehr zu schätzen wissen, weil diese für sein Schaffen glaubhaft Relevanz besitzen. Wie kann ich jedoch als Außenstehender aus dem beschriebenen Dilemma herauskommen – eine Aussage über einen Kompositionsprozess machen, während ich über die Partitur nur bedingt Einsicht in ihn erhalte – und so doch eine ›Wahrheit für mich‹ finden? Die Lösung des Problems besteht meines Erachtens darin, sich der Improvisation zuzuwenden.

Freilich beschränkt sich die Kunst der Improvisation nicht auf die französischen Organisten, aber insbesondere Vertreter der französisch-romantischen Orgelschule waren bzw. sind als Improvisatoren außergewöhnlich begabt. Ja, wir dürfen vielleicht sogar behaupten, dass die französisch-romantische Orgelschule sich ›um die Improvisation herum‹ entwickelt hat. Ein Interpret notierter Musik, der einen störenden Fehler macht, wird diesem Fehler zwar nachtrauern, aber anschließend weitermachen, als wäre nichts passiert. Der Improvisierende, der einen ›Fehler‹ macht, also etwas Unbeabsichtigtes spielt, wird häufig diesen ›Fehler‹ nochmals spielen, um die unbeabsichtigte Passage zu einem strukturellen Element umzubilden – ungefähr so wie eine Auster, die ein eingedrungenes Sandkorn in eine Perle umwandelt.

Den Grundstein der französisch-romantischen Orgelschule legte das einzigartige Zusammenwirken zweier Zeitgenossen: der eine ein brillianter Orgelbauer, Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899), der andere ein wichtiger Organist, Komponist und Improvisator, César Franck (1822–1890). Franck war Organist an der *Église Ste. Clotilde* mit ihrer Cavaillé-Coll-Orgel aus dem Jahr 1859. Hiervon ausgehend entwickelte sich an verschiedenen Musikeinrichtungen in Paris, u.a. durch Schüler von Franck, die französisch-romantische Orgelschule mit Namen wie Guilmant, Widor, Vierne, Tournemire und Dupré. Dupré wiederum hatte selber viele Schüler, darunter Gaston Litaize, Jean Langlais, Pierre Cochereau und Olivier Messiaen. Die Bedeutung der großen Instrumente von Cavaillé-Coll für diese Komponisten kann kaum überschätzt werden. Diese symphonischen Orgeln mit

6 Ebd., 1024.

ihren vielen grundtönigen Registern und ihren reich besetzten Zungenstimmen verfügen über einen Farbreichtum, der nicht nur Franck inspiriert hat.

Eine Improvisation entwickelt sich zu einem großen Teil in Reaktion auf die instrumentalen und akustischen Gegebenheiten. Dabei sind die Klangeigenschaften des Instrumentes natürlich von großer Wichtigkeit. Der Improvisierende steckt für sich selbst einen Rahmen ab, bevor er zu spielen anfängt. Ein solcher Rahmen kann allerlei Gestalten annehmen, als gut brauchbar für eine Orgel improvisation erweist sich zumeist eine bestimmte Registerkombination. Bereits in der französischen Orgelkunst des Barock zeigt sich eine Tendenz zu bestimmten solcher Kombinationen und darüberhinaus ein Zusammenhang einer jeden solchen Kombination mit einem bestimmten Kompositionstypus, der häufig den Namen der entsprechenden Registerkombination trägt. So findet man in den *Livres d'orgue* des 18. Jahrhunderts Stücke mit Namen wie *Plein jeu*, *Grand jeu*, *Basse de trompette*, *Tierce en taille* usw. Auch in der französischen Orgelschule der Romantik – die in gewissem Sinne als Wiederauferstehung der Kunst der alten Meister angesehen werden kann – gibt es bevorzugte Registerkombinationen, die man bei vielen Komponisten antrifft. So fordert Messiaen in seinen Orgelwerken noch regelmäßig Kombinationen, die man auch bei Franck oder Vierne findet.

Daneben bevorzugte man seit Widor und Tournemire Klangeffekte, die durch ungebrauchliche Registerkombinationen entstanden. Solche Effekte beruhen sehr oft darauf, dass aneinander anschließende Fußlängen (der Register) vermieden werden: Eine Grundstimme wird z.B. mit einer hohen Füllstimme zusammengefügt. Die Möglichkeiten solcher spezieller Effekte wurden durch die Neuerungen an vielen Orgeln in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts beträchtlich erweitert: Viele alte Cavallé-Coll-Orgeln erhielten zusätzliche Register, oft hohe Füllstimmen. Auch Messiaen ließ sieben neue Register hinzufügen, als er 1930 zum Organisten an *Sainte-Trinité* berufen wurde, darunter vier Vierfuß- bzw. noch höhere Register.⁷ Dass auch er solche besonderen Klangeffekte liebte, geht aus seinem ersten ›offiziellen‹ Orgelstück hervor, *Le banquet céleste* (1928), in welchem zu einem traditionellen Grundklang der Gamba und Voix céleste eine außergewöhnliche Gegenstimme im Pedal erscheint, außergewöhnlich durch die Klangfarbe (flûte 4, nazard, doublette, piccolo), aber auch durch die Artikulation: das ›Wassertropfenstaccato‹ (›staccato goutte d'eau‹) – ein Einfluss von Tournemire (Bsp. 17 und Bsp. 21). Gleichwohl blieb die französisch-romantische Orgelschule im Wesentlichen der Idiomatik von Komponisten wie Franck und Widor

7 Vgl. Roubinet 1957/1992, 26.

treu. Die späteren Vertreter haben bestimmt auch Werke wie das *Prélude à l'après-midi d'un faune* gekannt, aber trotzdem weist die Linie von Franck über Vierne und Tournemire hin zu Dupré keine erkennbaren Brüche auf.

Bildet eine bestimmte Klangvorstellung also einen sehr wichtigen Rahmen, innerhalb dessen sich eine Improvisation verhält, und ist der Klang auch ein wichtiges verbindendes Element innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule – ein Katalysator, durch den die Improvisation zu deren Motor werden konnte und der auch für das Frühwerk Messiaens bestimmend ist –, so ist doch die gewählte Harmonik mindestens ebenso maßgeblich. (In diesem Zusammenhang ist es wichtig festzustellen, dass es so etwas wie eine ›spezielle Harmonik‹ der französisch-romantischen Orgelschule nicht gibt, denn diese war in das große Ganze der französischen Kunstmusik eingebettet. Viele wichtige Organisten traten zugleich als Pianisten auf oder schrieben Werke für andere Besetzungen.)

1.4 Nochmals zur Methode

Die Idee zum vorliegenden Beitrag ist aus der Beobachtung heraus erwachsen, dass es auch heutzutage möglich ist, in einem Messiaen ähnlichen Stil zu improvisieren, ohne sich abhängig zu machen von Niederschriften oder Aufnahmen anderer Improvisationen (Pierre Cochereau!), geschweige denn von Klischees wie z. B. der Imitation von Vogelstimmen. Mit Blick auf die Harmonik ist dazu ein Rahmen hinreichend, der durch das Arsenal harmonischer Strukturen und Wendungen gesetzt ist, wie sie sich vorzugsweise in den Traktaten der französischen Harmonielehre um 1900 findet. Auf deren Grundlage kann ich hier und jetzt eine ›Wahrheit für mich‹ finden. In diesem Zusammenhang ist es ein glücklicher Umstand, dass die traditionellen französischen Harmonielehren einen so geringen wissenschaftlichen Anspruch besitzen; sie sind in erster Linie Lehrbücher für die Beherrschung eines Métiers. Ihre Methode besteht mehr in der Aufzählung von Beispielen und Möglichkeiten als in abstrahierenden Erklärungen, mehr im Angebot des Besonderen als in der Suche nach dem Allgemeinen.

Aus einer großen Zahl von Büchern habe ich die folgenden ausgewählt:

- Émile Durand: *Traité complet d'Harmonie théorique et pratique*.⁸ Dieses Buch, geschrieben von einem der Lehrer Debussys in Harmonielehre, repräsentiert die konventionelle französische Harmonielehre.

8 Vgl. Durand 1881.

- Charles Koechlin: *Traité de l'Harmonie*.⁹ Dieses bezaubernde Buch beruht auf der traditionellen Harmonielehre, ist aber genauso eigentümlich wie die Musik seines Autors; kein direkter Zusammenhang mit Messiaen, aber sehr französisch und außergewöhnlich interessant im Zusammenhang mit dem harmonischen Zeitgeist.
- Marcel Dupré: *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*.¹⁰ Der zweite Teil dieses Improvisationslehrganges mit dem Titel *Traité d'improvisation à l'Orgue* ist in Wirklichkeit eine kurzgefasste Kompositionslehre. Das Buch beinhaltet ein interessantes Kapitel über die Harmonik, welches auf die gebräuchliche Harmonielehre aufbaut; erschienen zu der Zeit, in der Messiaen Improvisationsunterricht bei Dupré erhielt.
- Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*.¹¹ Bedarf kaum einer Erklärung; beinhaltet neben Analysen von Werken aus dem Œuvre Messiaens bis einschließlich des *Quatuor pour la fin du temps* zugleich eine Auflistung von Möglichkeiten und von Material.

Indem ich bei der Improvisation ansetze, vermeide ich Behauptungen über den Kompositionsprozess. Sollten meine Bemühungen Erfolg haben, werden ihre Ergebnisse ästhetisch überzeugend sein, ohne dass ich mich als ein Analytiker, der dem Komponisten über die Schulter schaut, zu profilieren brauche. Dann ist das Moment der Interpretation nicht mehr ein Element der Willkür in einem ansonsten objektiven Bericht, sondern eine Notwendigkeit, das es ermöglicht, sich der Musik ›von innen heraus‹ zu nähern.

2. Die Harmonik

2.1 Allgemeines

In seinem Buch *Technique de mon langage musical* legt Messiaen eine musikalische Selbstanalyse vor, welche bei aller Kürze sehr tief geht und welche darum für unzählbare spätere Messiaen-Analysen die Richtung vorgegeben hat. Ja, Messiaens Selbstanalyse ist so überzeugend und übersichtlich, dass der Leser sich

9 Vgl. Koechlin 1928.

10 Vgl. Dupré 1925/1937.

11 Vgl. Messiaen 1944.

kaum mehr vorstellen kann, wie man sich dieser Musik noch auf eine andere Weise nähern könnte. Doch lauert hier natürlich eine große Gefahr. Schließlich ist auch eine Selbstanalyse, so scharfsinnig sie auch sein mag, gebunden an die Möglichkeiten, welche dieses Genre nun einmal bietet, und so bleibt die Tatsache, dass Messiaen allerlei Aspekte einfach unbehandelt lässt.

Was die Harmonik betrifft, ruht seine Analyse auf zwei Säulen: Einerseits arbeitet er das berühmte System der ›Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten‹ aus, welches vor allem für seine frühe und mittlere Periode von großer Wichtigkeit ist; andererseits gibt er uns Information über den Aufbau einer Reihe seiner Lieblingsakkorde, wie den ›accord sur dominante‹ und den ›accord de la résonance‹ und anderer bevorzugter Akkordmodelle. Worauf er jedoch nicht eingeht, das sind die Kriterien für die Bevorzugung eines Akkordes und für die Verbindung von Akkorden (wohl beruft er sich gelegentlich auf die ›Farbe‹ eines Akkordes als leitendes Prinzip). Bekanntlich muss das Wort ›Farbe‹ in diesem Zusammenhang wörtlich aufgefasst werden. Angesichts der Tatsache, dass das Phänomen der Synästhesie für die meisten Menschen unvorstellbar bleibt und es hierbei zudem um eine Erklärung des Akkordgebrauchs geht, die auf außermusikalischen Gründen beruht, werde ich diese Erscheinung – wie wichtig und vielleicht sogar übermächtig sie für Messiaen selbst auch gewesen sein mag – für die vorliegende Arbeit außer Betracht lassen. Auch ohne Berücksichtigung der Synästhesie gibt es noch genügend Anknüpfungspunkte.

2.2 Die ›modes à transpositions limitées‹

Die französisch-romantische Harmonik unterscheidet sich deutlich von der deutschen Harmonik derselben Zeit durch die auffallende Häufung von Akkordverbindungen, die sich der herkömmlichen Lehre harmonischer Funktionen entziehen.¹² Dies trifft auch auf Messiaens bekanntes modales System zu. Um diese Parallelität zu realisieren, muss man sich verständlich machen, was ein Modus eigentlich genau ist und worin ein solcher Modus sich von einer diatoni-

12 Wenn ich auf die Funktionstheorie verweise, meine ich damit jene Methode, die größere harmonische Zusammenhänge erklären will, indem sie diese in Verbindung bringt mit der Bildung einer (vollständigen oder unvollständigen) authentischen oder plagalen Kadenz: vgl. z.B. Louis/Thuille 1907 und der niederländische Nachfolger Mulder 1947 oder die Linie Riemann (1893) – Maler (1931) – De la Motte (1976).

schen Tonart unterscheidet, wie sie in der Musik der funktionalen Harmonik verwendet wird.

Essentiell scheint mir zu sein, dass wir einen Modus, wie er bei Messiaen vorkommt, als eine Zusammenstellung mehr oder weniger gleichwertiger Töne aufzufassen haben, auf der alle Akkorde basieren, die aber keine Alterationen zulässt, weil sich damit der Charakter der Zusammenstellung verändern würde. Hingegen verbindet sich mit der funktionsharmonischen Auffassung einer Tonart gerade nicht die Gleichwertigkeit der Töne, sondern diese behauptet ein Gerüst, das aus einzelnen wichtigen Stütztönen, insbesondere dem Grundton und der Quint, besteht.

Messiaens modales Denken hat seine Wurzeln in der französischen Musik der Romantik. Dem Prinzip des Modus als eines Tonvorrates begegnen wir beispielsweise bereits bei der Begleitung gregorianischer Gesänge auf der Orgel. Wie es Dupré später in seinem *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*¹³ formulieren sollte, erwartete man, dass in einer derartigen Begleitung Dreiklänge aus dem Tonvorrat des entsprechenden Modus, in diesem Falle natürlich einer Kichentonart, benutzt würden. Das führte z. B. zu einem Dur-Dreiklang auf der IV. Stufe in Dorisch. Ein künstlerisch hochwertiges Beispiel einer solchen modalen Harmonik finden wir in Duruflés Harmonisierung des Hymnus *Veni creator spiritus* in *Prélude, Adagio et Choral varié sur le thème du ›Veni Creator‹* (1930). Der Modus ist E-Mixolydisch (Bsp. 1).

Auch Koechlin gebraucht die Töne der Dur- und Molltonleiter bereits in den ersten Aufgaben seiner *Harmonielehre* auf jene modale Weise. Deswegen hat er auch keine Einwände gegen die Benutzung von – in traditioneller Terminologie ausgedrückt – ›Nebentufen‹, wie der III oder der VI (Bsp. 2).

Nicht alle Modi, die Messiaen beschreibt, waren zu seiner Zeit neu. Er selbst erwähnt das Beispiel der Ganztonleiter, die seiner Ansicht nach schon von Debussy erschöpfend verwendet wurde. Auch die oktatonische Tonleiter (Messiaens zweiter Modus) gab es schon länger, sie wurde bereits von Rimski-Korsakov beschrieben.¹⁴

13 Vgl. Dupré 1925/1937.

14 Rimski-Korsakov 1986, 103.

Choral varié

R. }
 P. } Fonds 8-4-2, Quinte, Plein-jeu.
 G. }
 Péd. Fonds 16-8

Sw. }
 Ch. } Foundation stops 8-4-2, Quinte, Mixture.
 G. }
 Ped. Foundation stops 16-8

Andante religioso. $\text{♩} = 66$

MANUALE

G.P.R. *f*
 G.Ch.Sw.

PEDALE

Péd. G.P.R.
 Ped. G.Ch.Sw.

Beispiel 1: Maurice Duruflé, *Prélude, Adagio et Choral varié sur le thème du »Veni Creator«, Choral Varié*

BASSE DONNÉE, AVEC LIGNE IMPOSÉE POUR LES.

11

(4) Quintes, suffisamment séparées, entre B. et C.

(5) Accord sans quinte, la réalisation étant meilleure ainsi; la signification de cet accord de dominante est très nette et il se passe très bien, ici, de la quinte.

On remarquera, peut-être avec une certaine surprise, que dans les leçons sur les accords de sixte, nous employons ici un grand nombre d'accords parfaits, avec un emploi un peu restreint de l'accord de sixte. Mais celui-ci est facilement faible si l'on en fait un usage constant; en outre, les enchaînements de plusieurs accords de sixte successifs sont parfois d'une réalisation assez délicate; nous avons préféré n'en proposer à l'élève qu'un peu plus loin.

Beispiel 2: Charles Koechlin, *Traité de l'Harmonie*, Aufgabe und Aussetzung durch Koechlin selbst¹⁵

Interessant ist jedoch, dass Messiaens Ansichten über die Modi – die neu von ihm entwickelten eingeschlossen – in Duprés Buch über die Improvisation bereits angelegt sind. Im Kapitel über die Modi (wozu Dupré auch die Dur- und Molltonleiter zählt) erwähnt er die Modi der hinduistischen Musik, »la plus intéressante et la plus complète des Musiques exotiques«¹⁶ (Messiaen wird später vor allem auf die rhythmische Seite dieser Musik verweisen). Diese Modi beruhen auf zwei Tetrachorden mit dem Umfang einer reinen Quart, wobei die zwei inneren Töne aus allen sechs Tönen des zwölfkönnigen Systems bestehen können. Diese Tetrachorde können wiederum auf alle möglichen Arten kombiniert werden, was insgesamt 6 x 6 siebentönige Modi hervorbringt (Bsp. 3).

Tétracorde supérieur.



Tétracorde inférieur

Beispiel 3: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Tétracorde supérieur und inférieur¹⁷

Dupré sagt, dass die so entstandenen Modi die »Musiques hongroise, arabe, grecque, et, par conséquent, la Musique médiévale«¹⁸ umfassen. Daraufhin erwähnt er die indischen Modi, welche noch einmal sechs Extramöglichkeiten für das untere Tetrachord bieten, welches nämlich auch den Umfang einer übermäßigen Quart haben kann; als Folge hiervon umfasst das System $12 \times 6 = 72$ Modi mit je sieben Tönen (Bsp. 4).



Beispiel 4: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Tétracorde inférieur, weitere Möglichkeiten¹⁹

16 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 31.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

Zum Schluss rät Dupré dem Schüler, sich einzelne dieser Modi anzueignen, sie zur Bildung von Melodien zu gebrauchen und diese anschließend zu versehen mit »leur harmonie naturelle, sans sortir des notes du mode«.²⁰ Damit formuliert er das Prinzip des Modus als Tonvorrat.

Des Weiteren spricht Dupré noch von einigen »Modes tziganes, dérivés des Modes hindous«²¹, worunter sich auch zwei achttönige Modi (nicht die gebräuchlichen oktatonischen Modi) befinden (Bsp. 5).



Gamme à 8 sons

Gamme à 8 sons

Beispiel 5: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Gamme à 8 sons²²

Wenn wir uns Messiaen als Schüler der Improvisationsklasse von Dupré vorstellen, wie er die oben genannte Aufgabe ausführen musste, dann ist der Schritt zu den echten »Messiaen-Modi« nicht mehr weit.

2.3 Wahl und Verbindung der Akkorde

Die modale Lehre beschreibt den Tonvorrat, aus dem sowohl für die Melodik als auch für die Harmonik geschöpft werden kann. Zu den genauen Kriterien für die Wahl der Akkorde äußert sie sich jedoch nicht. So hängt beispielsweise der oktatonische Modus historisch deutlich mit dem verminderten Septakkord zusammen: Man kann diesen Modus als einen verminderten Septakkord mit Leittönen für jeden Akkordton auffassen; so tritt er bereits bei Chopin auf. Gleichwohl treffen wir bei Messiaen den verminderten Septakkord im oktatonischen Modus verhältnismäßig selten an, im Gegensatz z.B. zum reinen Dur-Dreiklang und dem Dur-Dreiklang mit kleiner Septim.

Wichtige Informationen hinsichtlich der Akkordwahl erhält, wer Messiaens Bemerkungen über die Zusammenstellung der Akkorde mit den erwähnten Quellentexten vergleicht. Vergessen wir für einen Augenblick alle Modi und betrach-

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., 32.

²² Ebd. Auch die pentatonischen Tonleitern werden hier genannt.

ten Messiaens Harmonik, als ob sie aus Akkorden ohne modale Implikationen bestehen würde. In der *Technique* fällt auf, dass Messiaen viel über den Akkord als vertikale Erscheinung, als isolierten, selbständigen Klang schreibt, aber dass er der Analyse der Verbindungen zwischen den Akkorden – insbesondere was ihren funktionalen Zusammenhang betrifft – keine Aufmerksamkeit schenkt. Hiermit steht er voll und ganz in der Tradition der französischen Harmonielehre: Weder der konservative Durand, noch der unorthodoxe Koechlin oder der praktische Dupré geben viel Auskunft über einen funktionalen Zusammenhang bei der Wahl der Akkorde. Für Koechlin ist beispielsweise das Prinzip der Abwechslung viel wichtiger. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine Übung von Dupré, bei der der Student sich möglichst viele verschiedene Harmonisierungen für ein kurzes Melodiefragment ausdenken soll. Über ›Funktionen‹ auch hier kein Wort ... (Bsp. 6).

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody in both systems is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment in the first system features chords that change frequently, including triads and dyads, illustrating various harmonic realizations of the melody. The second system shows a different set of accompaniment choices, including some with longer note values and different voicings.

Beispiel 6: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Übung²³

Vielleicht kann man sogar so weit gehen und behaupten, dass in den französischen Lehrbüchern die ›Funktionstheorie‹ auf ihre unmittelbarste Manifestation als Schlusskadenz beschränkt bleibt. Umso mehr Aufmerksamkeit wird hingegen dem Akkord, dem Zusammenklang gewidmet. Wenn der funktionale Bau als ordnende Struktur im Hintergrund verbleibt, entsteht Raum für den Zusammenklang *an sich*: Dieser erhält eine viel selbständigere Rolle, wenn er nicht als Repräsentant einer abstrakten Funktion aufzutreten braucht. Im Gefolge

²³ Dupré 1925/37, Bd.2, 101.

relativiert sich auch die Auffassung, dass die verschiedenen Umkehrungen eines Akkordes Erscheinungsformen der Grundstellung eines Akkordes seien. So werden im *Traité* von Koechlin die Akkorde zwar mit römischen Zahlen bezeichnet, aber diese Bezifferung hat bei ihm keinen Bezug zum Grundton, sondern zum Basston. Was in der Stufentheorie z.B. Sextakkord der II. Stufe genannt wird, das heißt bei Koechlin: Sextakkord auf der IV. Stufe. Fraglos ist Koechlins Bezifferungsmethode vom Generalbass beeinflusst bzw. er selbst ein später Vertreter dieses Denkens. Daraus resultiert eine andersartige Blickrichtung. Dieser Unterschied geht z.B. aus Koechlins Aufzählung der verschiedenen Akkorde hervor, die man auf einer einzelnen Tonleiterstufe aufbauen kann. Der ausschlaggebende Faktor für die schlussendliche Auswahl eines Akkordes ist dann nicht seine harmonische Funktion, sondern seine Farbe, oder besteht schlicht in den Möglichkeiten, die er für die Stimmführung bietet. Zur Illustration davon möge auch dienen, dass Koechlin bei der Beschreibung von verschiedenen Akkordstellungen für die Würdigung des Klangeffektes auch das Register des Akkordes mitheranzieht. Ein Terzabstand zwischen Bass und Tenor beispielsweise kann hübsch sein, aber nicht, wenn diese Stimmen sich in der großen Oktave befinden.²⁴ Auch sind bei Koechlin nicht nur die Regeln für die Verdoppelung von Akkordtönen relativ locker, sondern er entscheidet sich bei seiner eigenen Aussetzung – selbst der einfachen Aufgaben am Anfang seines Buches – bisweilen auch für unvollständige Dreiklänge, wodurch man sich des Grundtones des jeweiligen Akkordes nicht sicher sein kann.

Wie äußert sich die Ausrichtung auf den selbständigen Zusammenklang bei Messiaen? Zunächst ist sehr auffallend, dass er bei der Besprechung verschiedener Akkorde auf die Obertonreihe verweist. Hiermit ist er Vertreter einer Tradition, die in Frankreich bekanntlich auf Rameau²⁵ zurückgeht. Ein neuerer Vertreter ist Dupré, der im *Traité de l'improvisation* ebenfalls alle gebräuchlichen Drei-, Vier- und Fünfklänge aus der Obertonreihe ableitet, indem er jeden Akkord aus den verschiedenen Tönen einer solchen Obertonreihe zusammensetzt, welche zufällig zu diesem Akkord passt. Dass der Grundton des entsprechenden Akkordes öfters nicht mit dem Grundton der Obertonreihe zusammenfällt, hält Dupré anscheinend nicht für relevant (Bsp. 7).

24 Koechlin, 1928, Bd. 3, 10.

25 Vgl. Rameau 1726.

Echelle des harmoniques :

Accord Parfait Majeur :

Accord Parfait Mineur :

Accord de Quinte Diminuée :

Accord de Quinte Augmentée :

que nous trouvons également sur :

The image displays a musical score with six staves. The first staff, labeled 'Echelle des harmoniques', shows a series of notes on a single staff, starting with a bass clef and a treble clef, representing the harmonic series of a note. The subsequent five staves show different chord voicings: 'Accord Parfait Majeur', 'Accord Parfait Mineur', 'Accord de Quinte Diminuée', 'Accord de Quinte Augmentée', and 'que nous trouvons également sur'. Each staff has a bass clef and a treble clef, and the notes are connected by vertical dashed lines to show their relationship across the different chord types. The notes are written in a standard musical notation with stems and flags.

Beispiel 7: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Akkordgenese²⁶

Es ist bemerkenswert, dass die Theorie Rameaus noch so lange, wenn auch auf eine einigermaßen bizarre Art und Weise, angewendet wurde. Ich bin jedoch der Meinung, dass wir Duprés Herleitung nicht als den Versuch einer wissenschaftlichen Erklärung der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Akkorde verstehen sollten, sondern vielmehr als Ausdruck von etwas, das fundamental für die französische Harmonielehre und vielleicht für die französische Musik überhaupt ist: Indem ein Zusammenklang mit der Obertonreihe in Verbindung gebracht wird, wird seine ›Natürlichkeit‹ veranschaulicht. Dieses Streben nach Natürlichkeit finden wir häufig in der französischen Musik: ›Harmonie naturelle‹ ist ein regelmäßig wiederkehrender Begriff, wenn auch nicht immer in derselben Bedeutung; in verschiedenen Harmonielehren wird von ›natürlichen Dissonanzen‹ (im Sinne von tonleitereigenen Dissonanzen) gesprochen, und auch im mehr übertragenen Sinne tat die französische Barockmusik sich bereits mehr durch ihre ›Natürlichkeit‹ hervor als durch ›Leidenschaft‹ oder ›Gelehrtheit‹.

Messiaen geht auf diesem Weg weiter. Seine ›Akkorde mit hinzugefügten Tönen‹ setzen sich aus ›natürlichen‹ Grundakkorden und weiteren, ebenfalls der Obertonreihe entnommenen Tönen zusammen. So ist die hinzugefügte übermäßige Quarte ein Ton, der – so Messiaen in der *Technique* – von einem empfindlichen Ohr als der zehnte Oberton (oder der elfte harmonische Ton) wahrgenommen wird.²⁷ Auch dieser Ton ist also auf einem höheren Niveau ›natürlich‹, auch

²⁶ Dupré 1925/1937, Bd. 2, 17.

²⁷ Vgl. Messiaen 1944, 45.

wenn der von Messiaen angeführte Oberton tatsächlich eine Spur tiefer ist. In dem informativen Buch *La classe de Messiaen* von Jean Boivin erzählt ein ehemaliger Schüler, wie Messiaen in der Unterrichtsstunde die ›Geschichte eines Akkordes‹ zu verfolgen pflegte, sozusagen von Monteverdi bis zum ›Meister‹ selbst, wobei zu einem einfachen Ausgangspunkt stets Elemente hinzugefügt wurden, bis im Endergebnis der Ausgangspunkt schließlich nicht mehr zu erkennen war.²⁸ Beim ›Accord de la résonance‹ und dem ›Accord sur Dominante‹ erhält die dualistische Gegenüberstellung zwischen einem einfachen, natürlichen Akkord auf der einen Seite und einem Akkord mit ›hinzugefügten Tönen‹ auf der anderen Seite eine akustische Scheidung auch dadurch, dass Messiaen solche Akkorde häufig in Gestalt eines einfachen, ›sauberen‹ Grundakkordes unten (eines normalen Septakkordes oder eines pentatonisch gefärbten Akkordes) und eines ›verschmutzenden‹ Oberbaus mit ›hinzugefügten Tönen‹ in einem viel höheren Register setzt (Bsp. 8).

208
Accord de
la résonance

Beispiel 8: Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exemple 208, ›Accord de la résonance‹

Ein anderer Aspekt, der mit der Fokussierung des Zusammenklangs als einer selbständigen Erscheinung zusammenhängt, geht aus einer Aneinanderreihung von Akkorden hervor, die Messiaen den ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) nennt: Von einem bestimmten Akkord werden die verschiedenen Umkehrungen hintereinander gesetzt, allerdings nicht von einem gemeinsamen Grundton ausgehend, wie beim Umkehrungs-Sext- bzw. Quartsextakkord, sondern von einem gemeinsamen Basston. Wenn wir dies für den Dur-Dreiklang durchführen, entsteht folgende nicht-funktionale Akkordverbindung (Bsp. 9).

Beispiel 9: ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) mit Dur-Dreiklängen

28 Vgl. Boivin 1995, 181–211.

29 Messiaen 1944, Bd. 2, 37.

Messiaen wendet diese Vorgehensweise auf den ›Accord sur dominante‹ und den ›Accord de la résonance‹ an (Bsp. 10).³⁰



Beispiel 10 : Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exempel 209, ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) mit dem ›Accord de la résonance‹³¹

Bei Messiaen erfreuen sich nicht nur der Dur-Dreiklang und der Dominantseptakkord außergewöhnlicher Beliebtheit, sondern prominent vertreten ist auch der große Durseptakkord. Freilich besteht der Zusammenhang zwischen diesen Akkorden darin, dass hier stets ein Dur-Dreiklang (›accord parfait majeur‹) die Ausgangsbasis bildet. Was aber den großen Durseptakkord betrifft, kann man noch einige weitere interessante Vergleiche zwischen Messiaen und anderen französischen Komponisten ziehen. Auffallend oft wird er als Grundakkord, gleichsam als Konsonanz gebraucht. Ein schönes Beispiel hierfür ist der Anfang von *O sacrum convivium* von Messiaen, wo der Akkord in den ersten Takten ohne Auflösung auftritt (Bsp. 22). Jahre später wird Francis Poulenc den Akkord in seinem *Gloria* (1961) noch auf dieselbe Weise benutzen, im letzten Teil *Qui sedes ad dexteram Patris*, wo er die Septime als Konsonanz behandelt, und die Oktave als Wechselnote. Auch Anfangs- und Schlussakkord dieses Werkes sind ein großer Durseptakkord. Man könnte vielleicht erwarten, dass sich dieses Vorgehen einem Einfluss Ravels oder Debussys verdankt, aber wir finden es auch bei Komponisten, die noch mit beiden Beinen auf dem Boden der romantischen Tradition stehen, wie etwa Vierne. Eine hinreißende Stelle ist der Anfang des langsamen Satzes von dessen dritter Orgelsinfonie aus dem Jahre 1912, ebenfalls mit dem großen Dur-

30 Ebd. Übrigens lässt Messiaen in der Übersicht der *Technique* eine bestimmte Umkehrung des ›Accord sur dominante‹ weg, welche jedoch andernorts sehr wohl vorkommt, z.B. im *Quatuor pour la fin du temps*, nämlich im Teil *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*. Auch in der Einleitung zu *La nativité du Seigneur* wird diese Umkehrung verwendet.

31 Ebd.

septakkord³² als markantem Eröffnungsklang, hier innerhalb eines h-Moll-Kontextes – ein stark chromatisches Stück, deutlich beeinflusst von der Klangwelt Richard Wagners (Bsp. 11).

IV.- Adagio

Récit: Gambe, Voix céleste... Positif: Fonds 8.. G^d Orgue: Fonds 8. (accouplé au Positif)
Pédale: Fonds 16. 8. doux, Tirasses.

Quasi Largo (84 = ♩)

MANUALE

PEDALE

Ped. G.P.R.

Beispiel 11: Louis Vierne, *3ème Symphonie pour orgue*, iv (Adagio), Anfang

Es lohnt sich, noch etwas näher auf den großen Durseptakkord und seine Verwendung in der Musik der französischen Romantik einzugehen. Meines Erach-

32 Natürlich ist die Septime in diesem Akkord streng genommen ein – wenn auch sehr langer – Vorhalt, der sich zur Oktav hin auflöst. Trotzdem ist der Gebrauch des großen Durseptakkordes an einer so exponierten Stelle innerhalb einer spätromantischen chromatischen Harmonik sehr auffallend. Der selbständige Charakter des Akkordes resultiert u.a. aus der Stimmführung des Tenors, die in einer chromatisch fallenden Linie, ausgehend von der großen Terz, besteht. Hierdurch erhält der (vorhaltsbildende) h-Moll-Dreiklang in der zweiten Takthälfte – der wirkliche Tonika-Dreiklang – Durchgangscharakter. Gleichwohl muss die Vorhaltsrolle der Septime wiederum eingeschränkt werden: Der Sopraneinsatz wird im Pedalsolo T.1–2 vorbereitet, und in diesem Solo ist der entsprechende Ton g in keiner Weise Vorhalt; im Gegenteil, melodisch ist jenes g die Hauptnote und das hierauf folgende a eine frei abspringende Nebennote. – Ein weiteres Beispiel bei Vierne ist die *Arabesque* aus den *24 Pièces en style libre*, die gänzlich auf einen großen Septakkord auf G beruht.

tens liegt hier nämlich der Schlüssel zu einer ihrer charakteristischen Auffälligkeiten, nämlich die vielfältige Verwendung des Dreiklanges der III. Stufe im Rahmen des Dur. Schlägt man den *Traité* von Émile Durand auf, wird man vor diesem Dreiklang gewarnt.³³ ›Offiziell‹ galt er anscheinend als ein Akkord, bei dem Vorsicht geboten war. Dennoch kommt er in den Kompositionen der Zeit sehr häufig an hervorstechenden Stellen vor; ein schönes Beispiel ist das berühmte Blumen-Duett von Délibes (Bsp. 12, vierter Takt nach A).

Der Klang erscheint in neuem Licht, wenn wir ihn mit dem großen Durseptakkord auf der I. Stufe in Zusammenhang bringen. Es ist nämlich möglich, den Dreiklang der III. Stufe als unvollständigen Septakkord der I. Stufe anzusehen – in Analogie zur Auffassung mancher Theoretiker, dass der Dreiklang der VII. Stufe ein unvollständiger Dominantseptakkord sei. Das wichtigste Argument für diese Sichtweise besteht in der Tatsache, dass in der französischen, auf den Zusammenklang gerichteten Anschauung der Dur-Dreiklang und der zugehörige Septakkord durch ihre große ›Natürlichkeit‹ in der Lage sind, andere Akkorde zu absorbieren.³⁴ Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht hier nicht um das Prinzip der ›funktionalen Stellvertretung‹ – die III. Stufe erscheint hier nicht anstelle der I. Stufe – sondern des ›Einschlusses‹. Die große Septim ist bereits im Tonika-Dreiklang enthalten.

Natürlichkeit und Einfachheit äußern sich nicht nur vertikal. Auch hinsichtlich der Melodiebildung sind sie ein Kennzeichen beinahe des gesamten französischen Repertoires. So findet man bei Messiaen gerade bei komplexen Akkordfolgen regelmäßig eine Oberstimme, die ihrem Wesen nach pentatonisch ist, wie in der ›harmonischen Sequenz‹ aus dem *Quatuor pour la fin du Temps* (Bsp. 13).

Melodien mit einem pentatonischen Kern trifft man in der gesamten französischen Musik seit Mitte des 19. Jahrhunderts häufig an, z. B. bei Berlioz (*Villanelle* uit *Les Nuits d'été*), bei Chausson (Hauptthema des ersten Satzes der Symphonie), und, um auch das Orgelrepertoire mit heranzuziehen, bei Dupré (*Berceuse* aus der *Suite Bretonne*). Zudem laufen über die Pentatonik wichtige Verbindungslinien zur russischen Musik: Moussorgsky (*Boris Godounov*) wird von Messiaen selbst als bedeutende Einflussquelle genannt. Die pentatonischen Spuren in seiner Musik, wie z. B. im *Promenade*-Thema aus *Bilder einer Ausstellung*, und ebenso diejenigen im Werk Strawinskys – Spuren, die ganz sicher der russischen Volksmusik entstammen – dürfen wohl als bekannt vorausgesetzt werden.

33 Vgl. Durand 1881, 37.

34 Mehr hierzu im Abschnitt 2.4 über die Bitonalität bei Dupré.

A
LAKME a Tempo (♩ = 144)
p
Dô - me é - pais
a Tempo
p
Sous le dôme é - pais
a Tempo (♩ = 144)
dim. *poco* *rall.* *ppp*
Ped. ✱

L.
le jas. min A - la - ro - se s'as - sem - ble, _____
M.
où le blanc jas. min A - la - ro - se s'as - sem - ble, _____
Ped. ✱ Ped. ✱

Beispiel 12: Léo Délibes, Duett aus *Lakmé*, 1. Akt, Nr. 2, Anfang

241
*Vocalise, pour
l'Ange qui annonce
la fin du Temps*

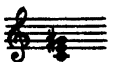
Beispiel 13: Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exemplel 241, *Quatuor pour la fin du Temps, Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*³⁵

Wenn man mehr auf den Charakter eines Zusammenklanges fokussiert als auf den etwaigen funktionalen Zusammenhang, in welchem er steht, entsteht eine größere Freiheit hinsichtlich der Akkordfolge. Sowohl bei Durand als auch bei Koechlin finden sich Passagen mit ›unüblichen‹ Auflösungen beispielsweise des Dominantseptakkordes – Auflösungen, die allesamt nicht funktional erklärt werden (können). Ihre Begründung geschieht mehr auf kontrapunktischem Wege und ist auch dann noch ziemlich dürftig. Für ein funktional ausgerichtetes Gehör entstehen so merkwürdige Akkordverbindungen. Bezeichnend ist auch, dass Durand und Koechlin hierin das wichtigste Mittel zur Modulation sehen. Es geht dabei um kleine Modulationen, die wahrscheinlich auch Franck mit seiner Aufforderung ›*toujours moduler*‹ meinte. Dupré geht noch einen Schritt weiter, indem er den übermäßigen und den verminderten Dreiklang »*les carrefours modulateurs*« der Musik nennt.³⁶ An und für sich ist das natürlich keine befremdliche Aussage, aber die Art und Weise, wie Dupré sie versteht, ist vielsagend: Ohne irgendwelche Funktionen oder Stufen zu erwähnen, untersucht er alle Möglichkeiten und Kombinationen (insgesamt 45 an der Zahl), um die verschiedenen Töne des übermäßigen Dreiklangles einen Halbton- oder einen Ganztonschritt zu alterieren, und zugleich die tonalen Implikationen aller dieser Alterationen. Letzteres führt dazu, als dass der ›Zielakkord‹ einer naheliegenden Tonart zugeordnet wird; der Ausgangsakkord hingegen hat keine Beziehung zu dieser Tonart, er besitzt nur eine lineare Verbindung zum ›Zielakkord‹ (Bsp. 14).

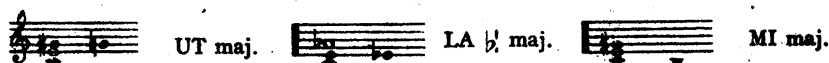
35 Messiaen 1944, Bd. 2, 41.

36 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 22.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE

Nous prendrons comme point de départ unique l'Accord :  et ferons successivement subir à chacune de ses 3 notes constitutives la même altération en indiquant les tons dans lesquels nous serons amenés, et dont le rapport sera toujours celui d'une Tierce Majeure.

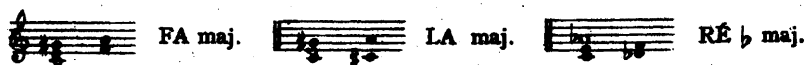
1° Deux notes immobiles, une note descendant d'un demi-ton.



2° Deux notes immobiles, une note montant d'un demi-ton.



3° Une note immobile, 2 notes montant d'un demi-ton.



Beispiel 14: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Modifikationen des übermäßigen Dreiklangs³⁷

Auf diese Weise finden bereits viele Akkordverbindungen bei Messiaen eine Erklärung. Für die Verbindung zweier Akkorde ist ihre ›Nähe‹ maßgeblich – wobei ›Nähe‹ im Sinne einer möglichst flüssigen Stimmführung (die deshalb nicht notwendig chromatisch zu verlaufen braucht) zu verstehen ist – und nicht als eine funktionale Verbindung.

Dupré wurde von Messiaen der ›Franz Liszt der Orgel‹ genannt. Mag das schon im Hinblick auf die spieltechnische Seite wahr sein – Dupré stellt extrem hohe Anforderungen an den jungen Organisten –, so erst recht hinsichtlich der Harmonik. Auch Liszt benutzte gerne die Möglichkeit der Modulation mittels einer sukzessiven Alteration der Akkordtöne, bereits in der *h-Moll-Sonate*, aber noch auffallender in seinem Spätwerk, wie etwa in *Via crucis*. Was Liszt dann aber wieder völlig von Dupré unterscheidet, ist seine Vorliebe für diejenigen Akkorde, die Schönberg als ›vagierend‹ bezeichnet – das gilt gerade für den übermäßigen Dreiklang –, während im französischen Idiom, auch in demjenigen von Dupré, wie gesagt, die einfacheren, ›natürlichen‹ Akkorde vorherrschen.

Angesichts der schwindelerregenden Möglichkeiten der in den diversen Traktaten aufgeführten Akkordkombinationen fällt auf, dass in vielen französischen Kompositionen der Zeit zugleich eine Vorliebe für einfache fallende Quintsprün-

37 Ebd.

ge im Bass zu bemerken ist. »À nous les basses!« rief Fauré (der viele Jahre Organist an der *Église Ste. Madeleine* war) aus. Als Beispiel möge der Faurés Lied *Après un rêve* dienen, das der Bass mit einer langen Quintfallkette eröffnet (Bsp. 15).

Ich will nicht behaupten, dass eine derartige Aneinanderreihung fallender Quinten in deutscher Musik jener Zeit nie vorkommen würde. Das Besondere ist jedoch, dass die Quinten auf eine charakteristische Weise offen liegen; wie auch, dass durch das Mittel des Quintfalls Akkorde miteinander verbunden werden, die wiederum auf Grund ihrer ›Natürlichkeit‹ ausgewählt sein dürften. Letzteres scheint mir jedenfalls der Hauptbeweggrund zu sein, warum Fauré als zweiten Akkord innerhalb von c-Moll bereits einen Dominantseptnonakkord auf dem Ton *f* wählt. Sowohl eine Erklärung dieses Akkordes als Zwischendominante der VII. Stufe in natürlich Moll, wie auch seine reibungslose Einverleibung in eine Zwischendominantkette erscheint angesichts der herausgehobenen Stelle, die er bei der Eröffnung des Stückes einnimmt, nicht hinreichend; genauso wenig wie die, ihn als einen tonleitereigenen Akkord in c-Dorisch anzusehen – zumal dieser Modus im Weiteren keine wesentliche Rolle spielt. Ausschlaggebend ist vielmehr die Stelle, wo der Akkord auftritt, nämlich im dritten Takt einer achttaktigen Phrase. Nach der c-Moll-Tonika in den Takten 1 und 2 erscheint der Dominantseptnonakkord als ein wunderbar raumschaffender Klang unter dem an und für sich konventionellen Melodieton *es*. Durch seinen Ort innerhalb der achttaktigen Phrase und durch die Tatsache, dass es sich um eine sehr ungewöhnliche Harmonisierung der melodischen Tonikaterz *es* handelt, zieht die Verbindung zwischen dem c-Moll-Akkord und dem Dominantseptnonakkord große Aufmerksamkeit auf sich. Versuchsweise können wir einmal die Takte 1–2 auf einen Auftakt von drei Achteln mit den Tönen *g*, *c* und *d* verkürzen. Auf diese Weise würde alles musikalische Gewicht auf den ursprünglich dritten Takt fallen, den wir uns dann auch als Anfangstakt einer neuen achttaktigen Phrase vorstellen könnten. In dieser hypothetischen Situation würde der Dominantseptnonakkord vollständig anders wirken: Er würde zu einer ›harmonischen Scheinbewegung‹ (wie z.B. am Beginn der ersten Symphonie von Beethoven). Das Interessante ist, dass in dieser hypothetischen Situation die bekannten ›funktionalen‹ Erklärungen absolut angebracht wären. Es ist offensichtlich die Stellung des Dominantseptnonakkordes auf einem relativ leichten Takt innerhalb einer achttaktigen Phrase, die eine Erklärung mit Bezug auf die c-Moll-Tonika notwendig macht. Ich bin der Meinung, dass ein Begriff wie der des ›Einschlusses‹, wie er im Zusammenhang mit dem Septakkord der I. Stufe und dessen Verbindung mit dem Dreiklang der III. Stufe eingeführt wurde, auch hier gute Dienste leisten kann.

CHANT.

Andantino. dolce.

Dans un som - meil que charmaït ton i -
 (Poésie Toscane) Le - ra - ti sol che la lu - na' de -

PIANO.

Andantino.

pp



- ma - ge Je rêvais le bon - heur ardent mi - ra -
 - ru - ta Le - ra da - gli occhi miei tan - to dor - mi -

- ge, Tes yeux étaient plus doux, t'avois pure et so - no - re,
 - re, Il tra - di - tor del son - nomba in - gan - na - ta.

Beispiel 15: Gabriel Fauré, op. 7/2, *Après un rêve*, Anfang

Denn beruht die Wirkung des Dominantseptnonakkord, eine Art raumschaffendes ›Aha-Erlebnis‹, nicht auf der Verschmelzung des c-Moll-Dreiklages mit dem F-Dur-Dreiklang? Ich deute diesen Effekt als vergleichbar mit demjenigen, was De la Motte die ›Klangunterterzung‹ nennt.³⁸ Der ursprüngliche Tonikadreiklang wird im dritten Takt ergänzt zu jenem wundersamen Akkord, was möglich und akzeptabel ist dank der ›natürlichen‹ Kraft dieses Akkordes.

Selbst bei Messiaen finden wir noch oft einfache V-I-Verhältnisse, was wohl im Zusammenhang mit seiner Vorliebe für den Dominantseptakkord zu sehen ist.³⁹ Neben dem Dominant-Tonika-Verhältnis gibt es bei Messiaen aber auch auffallend häufig Akkordverbindungen, bei denen der Tritonusabstand, selbst zwischen Grundtönen, eine wichtige Rolle spielt.⁴⁰ In diesem Zusammenhang ist von Interesse, was Dupré über Polytonalität schreibt, auch wenn Dupré in vielen Fällen die Existenz einer echten Polytonalität – im Sinne einer Simultantität mehrerer Toniken – de facto verneint. Die Gründe, die er hierzu anführt, sind bezeichnend: Für Dupré wird das simultane Erscheinen zweier verschiedener Tonika-Dreiklänge vom Gehör als ein einziger ›natürlicher‹ Akkord mit ›verschmutzenden‹ Tönen wahrgenommen, weil der natürliche Akkord die ›verschmutzenden‹ Töne ›absorbiert‹ bzw. ›entkräftet‹. Auch hier legt Dupré wieder alle möglichen Kombinationen dar (11 mit zwei Dur-Dreiklängen und 11 mit zwei Moll-Dreiklängen). Betrachten wir, was Dupré über die Kombination zweier Dur-Dreiklänge im Tritonusabstand – z.B. die Kombination C-Dur und Fis-Dur, ein Klang, welcher gelegentlich als ›Jeu-d’eaux-Akkord‹ oder ›Pétrouchka-Akkord‹ (nach zwei frühen Fundstellen) bezeichnet wird – sagt (Bsp. 16).

6° Dans l'Accord  c'est le DO  qui sera absorbé par l'accord

Beispiel 16: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Kombination zweier Dur-Dreiklänge im Tritonusabstand⁴¹

38 De la Motte 1976, 178.

39 Siehe hierzu den Anfang von O. Messiaen, *Le banquet céleste* in Bsp. 17.

40 Hier besteht natürlich ein Zusammenhang mit der Struktur des entsprechenden Modus.

41 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 26.

Duprés Erklärung besteht darin, dass es sich hier eigentlich um eine Umkehrung des Dominantseptnonakkordes auf dem Ton *fis* handelt, wobei das *c* – der Grundton des C-Dur-Dreiklanges – vom *cis* des Dominantseptnonakkordes absorbiert wird. Anscheinend ist für Dupré die formbildende Kraft des ›natürlichen‹ Akkordes auf dem Ton *fis* dermaßen groß, dass dieser selbst den dissonanten Bass-ton *c* absorbiert. In Duprés Anschauung handelt es sich hier also um einen Akkord der Tonart h-Moll.⁴²

R: voix céleste, gambe, bourdon 8
 Pos: flûte 4, nazard 2²/₃, doublette 2, piccolo 1
 G: R G | Ped: tir. Pos. seule

Très lent, extatique (♩ = 52)
(lointain, mystérieux)

MANUEL

G R } *pp legatissimo*

Beispiel 17: Olivier Messiaen, *Le banquet céleste*, Anfang

Bei Messiaen finden wir ein Beispiel mit zwei Dur-Akkorden im Tritonusabstand am Anfang von *Le banquet céleste* (Bsp. 17). Zwar klingen die Akkorde nicht gleichzeitig, aber einer von beiden tritt jeweils als Wechselakkord auf, was innerhalb eines konventionellen harmonischen Rahmens schwierig zu erklären ist. Im ersten Takt geht es um einen Dominantseptakkord auf dem Ton *cis* in der dritten Umkehrung, mit einem nicht aufgelösten Vorhalt (der wiederum an einen anderen Akkord mit einem Beinamen erinnert, nämlich den ›Chopin-Akkord‹), gefolgt von einem G-Dur-Sextakkord – also um zwei Akkorde mit einem gemeinsamen Basston.⁴³ Duprés Analyse wirft ein neues Licht auf diesen eigenartigen Wechselakkord. Denn seiner Ansicht nach besteht nicht nur ein ›Nebeneinander‹, sondern auch ein ›Ineinander‹ solcher Akkorde; die zwei Dreiklänge können

42 Vgl. ebd.

43 Siehe eine vergleichbare Situation im ersten Teil von *L'Ascension* (1934): *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*.

miteinander verschmelzen. Wenn das geschieht, muss – im Sinne Duprés – das *g* vom *gis* absorbiert werden. Melodisch gesehen ist dies genau das, was in der Oberstimme geschieht, wo nämlich *ais* und *g* als Doppel-Vorhalt vor *gis* gesetzt sind.

Selbstverständlich ist eine Konstellation von zwei Dur-Dreiklängen im Tritonusabstand umkehrbar. Wir könnten deshalb auch den G-Dur-Akkord als Grundakkord annehmen. Das Schöne ist, dass auch dann beide Akkorde zueinander zu gehören scheinen: Das *cis* im Tenor löst sich in diesem Fall zum *d* auf. Ein vergleichbares Muster finden wir in Takt 2, jetzt mit dem großen Durseptakkord von Fis-Dur als Grundakkord. Beide Grundakkorde stehen in einem Dominant-Tonika-Verhältnis, womit Messiaen bereits in den ersten ›offiziellen‹ Takten, die er für die Königin der Instrumente schrieb, zwei seiner wichtigsten Akkordverbindungen benutzt.

Der Tritonus spielt in Messiaens Œuvre eine besondere Rolle. Die übermäßige Quarte kommt nicht nur als hinzugefügter Ton oder, wie soeben beschrieben, im Verhältnis zwischen zwei Grundtönen vor, sondern auch als charakteristisches melodisches Intervall, häufig in melodischen Kadenzformeln. Einen besonderen Stellenwert hat dabei das frühe Orgelwerk *Diptique* (1930). In diesem zweiteiligen Stück mit dem Untertitel *Essai sur la vie terrestre et l'Éternité bienheureuse* wird der Gegensatz zwischen dem Elend der irdischen Existenz und dem himmlischen Leben geschildert. Das Einzigartige von *Diptique* besteht darin, dass, während im ersten Teil in c-Moll (die Darstellung des irdischen Elends) eine Harmonik erklingt, die ihrem Wesen nach chromatisch ist und an den späten Vierne erinnert, im zweiten Teil dasselbe Thema wie im ersten Teil verwendet wird, jetzt aber in C-Dur, extrem langsam und in einer für Messiaen sehr charakteristischen Art und Weise. Diesen zweiten Teil hat Messiaen zwölf Jahre später, transponiert nach E-Dur, erneut verwendet als Schlussteil des *Quatuor pour la fin du temps*, jetzt in einer Fassung für Geige und Klavier. Im Zusammenhang mit der übermäßigen Quarte ist *Diptique* sehr aufschlussreich: Im ersten Teil wird das *fis* meistens zur Quinte *g* aufgelöst, oft stellvertretend in einer anderen Stimme. Im zweiten Teil jedoch erscheint dieses *fis* in Verbindung mit einer statischen Harmonik aus langen ›natürlichen‹ Akkorden plötzlich als eine echte, gleichsam konsonante übermäßige ›Messiaen-Quart‹, die direkt zur Tonika führt (Bsp. 18).

Réc. Fonds 8,4. Mixtures.

G. O. Fonds 8.

Péd. Fonds 16,8.

Modéré (50 = ♩)

CLAVIERS

PÉDALE

Ped. G.

Beispiel 18a: Olivier Messiaen, *Diptique*, Anfang

dim.

Rall.

Très lent (58 = ♩)

G. Fl. harm.

R. V. céel.

Tirasse R. seule

Beispiel 18b: Olivier Messiaen, *Diptique*, Übergang zum zweiten Teil

Natürlich war Messiaen nicht der erste, der zur Tonika sich auflösende übermäßige Quartan verwendete. Debussy gebrauchte schon 1897 in *Nuages*, dem ersten Stück der *Trois Nocturnes* für Orchester, eine derartige Kadenz. Doch bin ich der Ansicht, dass auch Debussy vor dem oben beschriebenen Hintergrund der französischen romantischen Harmonik am besten verstanden werden kann, d. h., dass selbst jene ›Tritonuskadenz‹ als wesensverwandt mit einem harmonischen Denken anzusehen ist, welches auf als ›natürlich‹ erlebte Zusammenklänge mit eventuell ›hinzugefügten Tönen‹ ausgerichtet ist. Dabei stellt die Integration der übermäßigen Quarte lediglich eine feinsinnige Nuance und keine revolutionäre Neuerung dar.

3. Andere Verwandtschaften

3.1 Rhythmus

Andere Ähnlichkeiten, die einen Einfluss der französisch-romantischen Orgelschule auf das Werk Messiaens vermuten lassen, will ich hier nur kurz ansprechen.

Eine erste Ähnlichkeit betrifft den Rhythmus. Wie aus der *Technique de mon langage musical* hervorgeht, und aus vielen Bemerkungen andernorts, bildet der Rhythmus eine Komponente, die für Messiaen ganz oben anstand. Wenn es um einen direkten Einfluss geht, denke ich jedoch, dass dieser – mit Blick auf die französische Musik – eher durch Debussy als durch die von der Romantik herkommenden Organisten ausgeübt wurde. Doch gilt es eine noch tiefer liegende Quelle aufzuzeigen, die sowohl für Messiaen als auch für die französische katholische Kirchenmusik von Bedeutung ist, wenn auch auf verschiedenartige Weise: die Musik der Gregorianik.

Im 19. Jahrhundert haben die Benediktinermönche aus Solesmes in Frankreich die damals im Niedergang befindliche Gregorianik ausgiebig erforscht. Die traditionelle Notation der gregorianischen Gesänge sieht keinen festgelegten Rhythmus vor. 1908 und 1927 publizierte Dom Mocquereau seine Theorie über die rhythmische Ausführung der gregorianischen Musik. Dadurch dass der Vatikan die Ausgaben von Solesmes für verbindlich erklärte, folgte man der Rhythmustheorie von Mocquereau überall. Ein wichtiger Vorzug dieser Theorie war ihre Einfachheit, die es einem breiten Publikum ermöglichte, innerhalb von absehbarer Zeit in den Genuss der wiederentdeckten Melodien zu kommen. Gänzlich unumstritten war seine Theorie allerdings nicht, und in den Jahren danach entwickelte sich unter den Gelehrten allmählich ein viel differenzierteres Bild, das seit einigen Jahrzehnten auch in der Aufführungspraxis seine Früchte trägt. Innerhalb der Kirche wurde jedoch sehr lange an der nach heutiger Erkenntnis vereinfachten Sicht der gregorianischen Rhythmik festgehalten.

Auch die französischen Organisten wie Dupré und Messiaen haben, wie aus ihren Schriften hervorgeht, die vereinfachte Sichtweise kritiklos übernommen. Messiaen preist sogar ihre sublimen Einfachheit (Natürlichkeit!).⁴⁴ Ein wichtiges Element in Mocquereaus Theorie ist die Annahme eines unteilbaren rhythmischen Grundwertes, der immer in Zweier- oder Dreiergruppen vorkommt. Auf diese Weise entsteht eine freischwebende Rhythmik, die prinzipiell additiv ist

44 Vgl. Messiaen 1996, Teil IV: Plain Chant.

und große Übereinstimmungen mit der Rhythmik Messiaens aufzeigt. Auch eine Erscheinung wie der ›*valeur ajoutée*‹ lässt sich nur von einem unteilbaren Grundwert aus begreifen (und ausführen).

Die Wiederauferstehung der gregorianischen Musik war äußerst bedeutsam für die französisch-romantische Orgelmusik, nicht nur was Ähnlichkeiten in Material und Melodiebau betrifft, sondern auch als religiöse Inspirationsquelle. Charles Tournemire, der mit seiner *l'Orgue mystique* (1929–1932) einen Zyklus von 51 Proprien durch das Kirchenjahr für die Orgel schrieb, hatte auf beiden Gebieten großen Einfluss auf Messiaen. Durch die liturgische Reform des Zweiten vatikanischen Konzils ist eine direkte praktische Verwendungsmöglichkeit von Tournemires Magnum Opus allerdings gründlich zunichte gemacht worden.

3.2 Satz

Im Kapitel über Akkordverbindungen wurde die Art und Weise, wie die Akkorde faktisch notiert sind, der ›Satz‹, stillschweigend übergangen. Hier sind in den Orgelkompositionen Messiaens regelmäßig Modelle erkennbar, die mit denen in anderen französischen Orgelkompositionen übereinstimmen:

1. Die Notation einer vierstimmigen Harmonik in Stimmpaaren – Sopran und Alt für die rechte Hand, Tenor und Bass für die linke Hand (Bsp. 18a und 19).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of three staves. The top staff is for Soprano and Alto, the middle for Tenor and Bass. The music is written in a key with three flats (E-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various chordal textures, including triads and dyads, with some notes beamed together. The bass line is particularly active, moving in a steady eighth-note pattern.

Beispiel 19: Louis Vierne, *Pièces de Fantaisie* op.54, *Impromptu*, Ausschnitt

2. Eine freiere Form des Fauxbourdon. Bei Messiaen werden bei dieser Form der Parallelharmonik Sextakkorde und Quartsextakkorde abgewechselt. In Beispiel 20 von Dupré bilden Sopran, Alt und Tenor einen derartigen freien Fauxbourdon, welcher hier aus Sextakkorden, verminderten Dreiklängen und Quartsextakkorden besteht. Zugleich treten die unter 1) erwähnten Stimmpaare auf. Nicht zuletzt möchte ich auch auf die ungewöhnliche Registerkombination von *gambe* und *voix céleste* (wie in *Le banquet céleste*) hinweisen, welche an den 16' quintaton des Positivs gekoppelt werden.

Im Beispiel 21 tritt ein vergleichbarer Fauxbourdon auf, wenn auch ohne verminderte Dreiklänge. Auch Beispiel 17 zeigt im ersten Takt jene Satztechnik.

<i>Récit:</i> Voix célestes <i>Positif:</i> Quintaton 16 (cop.P.R.) <i>Pédale:</i> Flûte 8	<i>Sw:</i> Voix céleste <i>Ch:</i> Quintaton 16 (Sw.to:Ch.) <i>Péd:</i> Flûte 8
--------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

Lento 56 =

Beispiel 20: Marcel Dupré, *3ème Élevation*, op.32/3, Anfang

Beispiel 21: Olivier Messiaen, *Le banquet céleste*, Ausschnitt

Die obigen Beispiele der Fauxbourdontechnik zeigen mehr eine ornamentale als eine strukturelle Verwendungsart. Zwar tritt die Fauxbourdontechnik auch auf struktureller Ebene auf, aber, da dies ebenso für die deutsche Musik jener Zeit gilt, lasse ich diese Art der Verwendung hier außer Betracht.

3. Eine Bevorzugung ziemlich komplexer Vorgänge über einem lang anhaltenden Orgelpunkt im Bass, häufig am Beginn einer Komposition, siehe Beispiele 11 und 22. Auch Beispiel 19 kommt in Betracht, hier der Mittelteil der A–B–A-Form, der als Ganzes auf dem Orgelpunkt *es* (mit Wechselton *d*) im Pedal ruht; der Ton *es* ist Grundton der Dominante der Haupttonart As-Dur.

Lent et expressif (battre les croches)

p

SOPRANO
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

CONTRALTO
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

TENOR
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

BASSE
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

Lent et expressif (battre les croches)

ORGUE
(*ad lib.*)
p

Beispiel 22: Olivier Messiaen, *O sacrum convivium*, Anfang

Vielleicht darf man es als eine Frucht der Improvisationspraxis deuten, dass viele Passagen bei Messiaen besonders gut ›in der Hand liegen‹, sodass man das Gefühl bekommt, die physiologischen Bedingungen der Klavier-/Orgeltechnik hätten die Akkordwahl maßgeblich mitbestimmt.

4. Theologie

Die allesüberragende Bedeutung der römisch-katholischen Theologie für das Werk Messiaens ist bekannt. Weniger bekannt ist, dass Messiaen stark durch die Bücher von Dom Columba Marmion (1858–1923) beeinflusst wurde. So ist bei-

spielsweise *La nativité du Seigneur* nach dessen Schrift *La nativité du Christ* aufgebaut.⁴⁵ Was die religiöse Titelgebung und den beinahe naiv ausmalenden Charakter der Musik betrifft, ist es des Weiteren instruktiv, ein Werk wie die *Symphonie-Passion* (1923) von Marcel Dupré anzuschauen – ein Werk, welches mit Titeln wie *Le monde dans l'attente du Sauveur* und *Nativité* Assoziationen mit Stücken wie *Diptique* (1930) und *La nativité du Seigneur* (1935) weckt.

Unter der Oberfläche all dieser äußerlichen Übereinstimmungen liegt ein uner-schütterlicher Glaube und ein tiefes Bedürfnis, Musik und religiöse Erfahrung in einer Art *Soli Deo Gloria* (Bach!) miteinander verschmelzen zu lassen, oder, wie Messiaen es ausdrückte, die Glaubenswahrheiten durch die Musik auszulegen: »Je suis né croyant!« Die besondere Rolle, die er dabei dem Orgelspiel zumaß, war fraglos von einzelnen Vertretern der französisch-romantischen Orgelschule deutlich vorbereitet worden. Das verdeutlicht der wunderbare Augenzeugenbericht Vincent d'Indys, der erzählt, wie während einer Improvisation vor einem Hochamt die Inspiration über Franck kam:

Es war im Halbschatten jener Galerie [der Orgelgalerie], wo der beste Teil seines Lebens verlief, es war jener Ort, an dem er während dreißig Jahren jeden Sonntag, jeden Festtag und in der letzten Zeit jeden Freitagmorgen das Feuer seines Genies entzündete mit bewundernswerten Improvisationen, es war dort zweifellos, wo er die feinen Melodien ersann und erzeugte, die den musikalischen Entwurf für *Les Béatitudes* bilden sollten. Oh, wir seine Schüler, kannten den Weg gut, der zu jener glückseligen Galerie führte, ein steiler und mühseliger Weg, wie uns das Evangelium ihn zum Himmel beschreibt, [...] wonach man sich nach dem Öffnen der engen janua coeli auf halber Höhe der Kirche befand und man alles vergaß beim Anblick des Profils und vor allem der mächtigen Stirn, der ohne merkbare Anstrengung eine ganze Reihe beseelter Melodien und subtiler Harmonien entwuchs, welche einige Augenblicke um die Säulen des Kirchenschiffes rollten, um sich zwischen den Gewölben der Spitzbogen zu verlieren.⁴⁶

Nun schrieb Franck kaum liturgische Musik, und man braucht seine Inspiration nicht unbedingt religiös interpretieren. Viel deutlicher ist das Beispiel Widors (1844–1937), unter dessen Schülern um die Jahrhundertwende der junge Albert Schweitzer war. Schweitzer beschreibt Widors Ansichten über das Orgelspiel mit unmissverständlichen Worten (1906):

45 Vgl. für mehr Information über den Einfluss des Werks von Dom Columba Marmion auf Messiaen, sowie zu Übereinstimmungen in der Anlage von *La nativité du Seigneur* und *La nativité du Christ* Massin 1989, 68–73.

46 Zit. nach Höweler 1936, 251.

›Orgelspielen‹, sagte mir Widor einmal auf der Orgelbank zu *Notre-Dame* [Paris], als die Strahlen der untergehenden Sonne in verklärter Ruhe das dämmerige Schiff durchzogen, heißt, einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren. Aller Orgelunterricht, der technische und der künstlerische, geht nur darauf aus, einen Menschen zu dieser höheren reinen Willensmanifestation zu erziehen. Dieser Wille des Organisten, der sich in der Orgel objektiviert, soll den Hörer überwältigen. Wer den großen konzentrierten Willen nicht in ein Bach'sches Fugenthema hineinlegen kann, dass auch der gedankenlose Hörer sich ihm nicht entziehen kann, sondern nach dem zweiten Takt eben auffassen und begreifen muss, ob er will oder nicht, und nun die ganze Fuge hört und zugleich sieht: Wer über diesen konzentrierten, mitteilungskräftigen, ruhigen Willen nicht verfügt, kann zwar dennoch ein großer Künstler sein, ist aber kein geborener Organist.⁴⁷

Wer erwartet, dass der junge Messiaen sich in großer Distanz zum ›altmodischen‹ Widor sah, der täuscht sich: Messiaen lauschte oft Widors Improvisationen und erinnerte sich an den Meister später »avec la plus grande émotion«. Widor war *organiste titulaire* von *Sainte-Sulpice*, sein Nachfolger in dieser Funktion war Marcel Dupré:

Charles-Marie Widor war ganz anders als die Übrigen. Zuallererst war er ein Kolorist, der neue Klangfarben suchte. So entkam er dem Neoklassizismus, der gerade herrschte. Gleichwohl war er Fortschritt gegenüber überhaupt nicht verschlossen, auch der Jugend gegenüber war er bemerkenswert offen – ein großer Künstler, ein sehr intelligenter Mann. Er war vielleicht derjenige, zu dem ich die größte Affinität beim Schreiben hätte haben können, der am besten verstanden hätte, was ich suchte. Er selbst machte an der Orgel ganz außergewöhnliche Dinge, zum Beispiel groß angelegte Crescendi und Decrescendi.⁴⁸

›Ein mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllter Wille‹, von einem religiösen Standpunkt aus ist dies die Apotheose der romantischen Kunstanschauung. Vor jenem Hintergrund war Messiaen sehr bescheiden, indem er die Person des Künstlers außer Betracht ließ (auch kann man darüber streiten, ob Widor über einen persönlichen Willen spricht). Was aber das ›Schauen der Ewigkeit‹ angeht, davon war Messiaen bedingungslos erfüllt. Ist es nicht die Mystik, die Mystik der rö-

47 Zit. nach Schweitzer 1989, 18 f.

48 »Charles-Marie Widor était très différent des autres, c'était d'abord un coloriste, un chercheur de timbres nouveaux. Lui, échappait au néo-classicisme en vigueur. Il n'était pas du tout fermé au progrès, il était aussi remarquablement ouvert à la jeunesse, c'était un grand artiste, un homme très intelligent. C'est peut-être celui avec lequel j'aurais pu avoir le plus d'affinités sur le plan d'écriture. Celui qui aurait le mieux compris ce que je cherchais. Lui-même faisait à l'orgue des choses alors tout à fait extraordinaires: des grands crescendos-decrescendos par exemple.« (Zitiert nach Massin 1989, 62f.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Anfang von Messiaens *Diptique* mit dem Beginn von Widors *Symphonie gothique* (1895).

misch-katholischen Kirche, die Ernst und Verführbarkeit verschmilzt und sogar die Zeit aufzuheben scheint, die schlussendlich für die wundersame Kontinuität innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule sorgt; eine durchlaufende Bewegung, die schließlich im Werk jenes ›modernen mittelalterlichen Menschen‹ kulminiert?

5. Fazit

Worin unterscheiden sich die Ergebnisse dieses Beitrags nun prinzipiell von einer ›gewöhnlichen‹ Stilanalyse? Diese Frage zu beantworten, ist schwierig, weil jene ›gewöhnliche‹ Stilanalyse sehr verschiedene Gestalten annehmen kann. Darum ist es besser, dem nachzugehen, worin – gemäß unserem Vorhaben – die im Kierkegaard'schen Sinne ›erbauliche‹ Dimension der in der vorliegenden Arbeit gefundenen Ergebnisse bestehen könnte. Wenn ich die gefundenen Verwandtschaften auf harmonischem Gebiet in ein paar Worten zusammenfassen müsste, dann würde ich sagen, dass die Konzentration auf die Eigenschaften des individuellen Zusammenklanges bei Messiaen, und die daraus hervorgehende Vorliebe für bestimmte Akkorde in bestimmten Lagen (Umkehrungen), von Kompositionen der französisch-romantischen Orgelschule und ihrer hochromantischen Musiksprache herrührt. Der selbständige Wert, den der Zusammenklang in dieser ›typisch französischen‹ Harmonik erhält, schafft einen besonderen Reichtum an Möglichkeiten, weil jeder Zusammenklang mit seiner ganzen Breite von Assoziationen und seiner eigenen Farbe auf unzählige Weisen in Verbindung mit anderen Akkorden treten kann, und eine musikalische Sprache, die eine relativ übersichtliche Menge an Elementen aufweist, welche sich auf unendlich viele verschiedene Weisen kombinieren lassen, ist wiederum wie geschaffen, um eine musikalische Aussage im Rahmen einer (Orgel-)Improvisation spontan zu konzipieren. Dieses Spiel kann zu einem bezaubernden Spektrum führen, welches sich in erster Linie an der Oberfläche der Harmonik manifestiert: Es sind gerade die kleinen Vorgänge, die den Eindruck des Farbreichtums hervorrufen, und die, indem vertraute Akkorde in stets neue Zusammenhänge gebracht werden, einen geradezu ›mystischen‹ Effekt hervorrufen.

Nicht zuletzt hat der Gang der Untersuchung einen Einblick in die Musik *vor* Messiaen verschafft. Es ist, als ob, von Messiaen aus gesehen, der harmonische Zusammenhang innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule deutlicher wird. Ich möchte diese Studie daher mit einer ›Transposition‹ jenes Bildes,

mit dem ich angefangen habe, abrunden und das Bild von einem Baum auf einem freien Feld in das mehr biblische Bild des Weinstockes überführen. Bekanntlich streckt der Weinstock seine lange Pfahlwurzel tief in den Boden aus, und die Bodenarten, welche er antrifft, sind von großem Einfluss auf Qualität und Eigenart der Trauben. So schmeckt man schlussendlich im Wein den Boden, der ihn hervorgebracht hat. In diesem Sinne möchte ich mit einer Paraphrase jener Widmung, die De la Motte seiner *Harmonielehre* voranstellte, einer Ehrerbietung an jenen Wein, meine Arbeit abschließen: »In tiefster Ergebenheit«.⁴⁹

6. Postskriptum

Es war eine schöne Idee des Herausgebers, die Autoren einzuladen der ungewöhnlich späten Publikation ihrer Beiträge aus 2002 ein Nachwort mit auf dem Weg zu geben. Innerhalb einer Zeitspanne von nahezu zwanzig Jahren können Ansichten sich ändern, zumal wenn es sich gewissermaßen um eine Erstlingsarbeit handelt wie hier. Dass der Autor den Beitrag heute anders geschrieben hätte, wird den Leser also kaum überraschen. Nicht nur stilistisch, sondern sicher auch inhaltlich wäre es ein anderer Text geworden. Dieses Postskriptum soll aber nicht dazu dienen, eine solche Adaption nachträglich hinzuzufügen. Interessanter scheint es mir, den alten Text als ein *Fait accompli* zu betrachten und den zeitlichen Abstand zu nutzen, um ihn zu kontextualisieren.

Was zunächst auffällt, ist die starke Prägung des Artikels durch die musiktheoretische Umgebung, in der er entstand. Ich war damals gerade dabei, mein Studium am *Koninklijk Conservatorium* in Den Haag abzuschließen, ein Studium mit dem ich nach etwa zehnjähriger professioneller Tätigkeit als Pianist und Organist aus reinem Interesse angefangen hatte. Den Haag besaß von jeher eine inspirierende musiktheoretische Tradition, u.a. geprägt von Komponistenpersönlichkeiten wie Jan van Dijk und Kees van Baaren, und später Diderik Wagenaar. Stark beeinflusst vom Rationalismus der Nachkriegsjahre und vom Darmstädter Modernismus verstand sich die Musiktheorie dabei als autonome Disziplin, insbesondere im Hochschulbereich. Die Analyse galt nachdrücklich als zentrale Tätigkeit. Kennzeichnend für diese Art, Musiktheorie zu betreiben, war gleichwohl ein gewisser Widerstand gegen jede Form schriftlicher Fixierung: Das Schreiben von analytischen Artikeln oder gar von Harmonie- oder Kontrapunktlehren war äu-

49 De la Motte 1976, 4.

ßerst ungewöhnlich. Bei dieser ›phänomenologischen‹ Art von Analyse galt es, fast lutherisch, vor allem immer wieder von der *scriptura* des Notentextes auszugehen, anstatt sich in eine Metadiskussion zu verwickeln. In dieser Autonomie war diese Musiktheorie vielleicht eher artistischer als wissenschaftlicher Natur, und vermutlich darf man die Haager theoretische Schule *mutatis mutandis* als exemplarisch für die traditionelle kontinentale, unter der sicher auch die deutsche, Hochschulmusiktheorie sehen.

Meine Studienzeit an der Haager Musiktheorieabteilung fiel in eine Periode aufregender Neuerungen. 1999 wurde in den Niederlanden und Flandern die *Vereniging voor Muziektheorie* (VvM) gegründet, und ein Jahr später die (*Deutsche*) *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH). Damals habe ich das erlebt, als würden plötzlich die Fenster geöffnet: Es war ja ausdrücklich eine Zielsetzung beider Gesellschaften, den fachlichen Austausch mit ausländischen musiktheoretischen Gesellschaften zu fördern. Durch internationale Kongresse fand eine starke Neuorientierung mit deutlichem Bezug auf die amerikanische Musiktheorie statt. Die inhaltliche Bereicherung, die diese Entwicklung auslöste, kann kaum überschätzt werden. Ebenso wichtig aber scheint mir die durch die gleichzeitig gegründeten Fachblätter wie *Tijdschrift voor Muziektheorie* (später: *Dutch Journal of Music Theory*; heute: *Music Theory and Analysis* (MTA)) und die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH) wiedergewonnene Kultur der Schriftlichkeit in der Musiktheorie, die rasch normbildend wurde.

Der Messiaen-Text wurde in den Anfangsjahren dieser Entwicklung geschrieben, trägt aber noch viele Kennzeichen der alten Haager Musiktheorie. So wird noch auffallend wenig auf zeitgenössische Forschung verwiesen. Nun war das auch nicht der methodische Ansatz dieses Essays, aber im Nachhinein ist es doch bedauerlich, dass ich damals einen Text wie Zsolt Gárdonyis *Olivier Messiaens Harmonik aus der Sicht der Orgelimitation*⁵⁰ nicht gekannt habe, zumal dieser 1995 in niederländischer Übersetzung erschienen war! Zudem sind manche Gedanken mittlerweile Allgemeingut geworden, wie zum Beispiel die über Neo-Modalität oder über das Moment der Interpretation in jeder Analyse (ein Kommentar, der keinen Anspruch auf Originalität für meinen Text erheben sollte!).

Heute lese ich mein Essay als eine Auseinandersetzung mit der damals üblichen Musiktheorie und ihrer bisweilen gedanklichen Enge. Improvisation als Gegenstand der Musiktheorie beispielsweise galt damals noch als problematisch, zumindest mit Blick auf die klassische Musik. Noch 2007, als die VvM ihren Jah-

50 Vgl. Gárdonyi 1993.

reskongress der Improvisation widmete, hat diese Themenwahl für kritische Bemerkungen unter den Mitgliedern gesorgt. Heute wissen wir, dass die wissenschaftliche Literatur über Improvisation in den Jahren darauf einen enormen Aufschwung genommen hat, und es zeigt sich, dass Kongresse wie der der *VvM* 2007 oder auch der *GMTH* in Mainz 2009 mit ihrem Fokus auf die Improvisation Teil einer größeren Entwicklung waren.

Ansatzweise finden sich im Beitrag Ideen, die in der Forschung weiterentwickelt wurden. Musikalische ›guiding factors‹ wie Satztypen, Genres und melodische oder rhythmische Topoi würde ich heute mit dem Sammelbegriff *loci (communes)* kennzeichnen. Bei der Beschreibung (und also beim Vergleich) diverser Stile können *loci* auf dem Gebiet der Harmonik, d. h. harmonische Gebärden wie zum Beispiel die Partimento-Schemata, gute Dienste leisten. Im Artikel wird dieser Schritt noch nicht gemacht, weil ich mich auf herkömmliche harmonische Analysemethoden beschränke. Aus meiner heutigen Sicht ist das zu allgemein, und manchmal – wie im Falle der Klangunterterzung der III. Stufe in Dur – sogar etwas zu spekulativ. Der Konstatierung freierer Akkordfolgen bei einer modalen Auffassung der Tonart stimme ich zwar noch zu, aber die Rolle der Hörerwartung bleibt meiner heutigen Meinung nach im Text unterbelichtet. Gerade die Einbettung eines kontrapunktischen Aspekts in die Beschreibung harmonischer Folgen, wie bei den Schemata des Partimento, müsste es ermöglichen, auch dort Topoi aufzuspüren, wo der Kadenzharmonik ausgewichen wird.

Einen interessanten Einblick in eine gewisse Spannung zwischen der amerikanischen professionalisierten Musiktheoriekultur und europäischen pädagogischen Traditionen auf diesem Gebiet bietet Roger Graybills Artikel in der *MTA*⁵¹, in dem der Autor den Harmonielehre-Unterricht am Klavier an verschiedenen Hochschulen in den Niederlanden und Deutschland vergleicht. Die Situation, die Graybill beschreibt, kann man als eine Folge des ›Fensteröffnens‹ nach 1999 sehen. Er spürt eine gewisse Ambivalenz: Die amerikanische Professionalisierung ist zwar mit Recht einladend, aber bringt das Risiko des Verlustes wertvoller Ererungenschaften mit sich. Vielleicht darf man diese Spannung auch als den Gegensatz zwischen dem Artistischen und dem Wissenschaftlichen paraphrasieren. Wenn dem so ist, könnte das neuentwickelte Konzept ›artistic research‹ hier wertvoll sein, weil es diesen herkömmlichen Gegensatz in Frage stellt. Man könnte die Musiktheorie sogar als Inbegriff künstlerischer Forschung ansehen. Das hier zu erörtern, wäre aber ein zu weites Feld.

51 Vgl. Graybill 2017.

Literatur

- Boivin, Jean (1995), *La classe de Messiaen*, Paris: Bourgois.
- De la Motte, Diether (1976), *Harmonielehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Dupré, Marcel (1925/1937), *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*, 2Bde., Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1937), *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*, Paris: Leduc.
- Durand, Émile (1881), *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Leduc.
- Gárdonyi, Zsolt (1993), »Olivier Messiaens Harmonik aus der Sicht der Orgelimprovisation«, *Musik und Kirche* 63/4, 197–204.
- Graybill, Roger (2017), »Looking to Europe: In Search of a Praxis-Based Music-Theory Pedagogy«, *Music Theory & Analysis* 4/11, 283–298.
- Höweler, Casper (1936), *XYZ der muziek*, Utrecht: De Haan.
- Kierkegaard, Søren Aabye (1975), *Entweder – Oder*, München: dtv.
- Koechlin, Charles (1928), *Traité de l'Harmonie*, 3 Bde, Paris: Eschig.
- Louis, Rudolf / Thuille, Ludwig (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Grüninger.
- Maler, Wilhelm (1931), *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig: Leuckart.
- Massin, Brigitte (1989), *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Alinéa.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, 2Bde. (Text- und Beispielband), Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1996), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 3Bde., Paris: Leduc.
- Mulder, Ernest Willem (1947), *Harmonie: handboek der harmonieleer*, Utrecht: De Haan.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau système de musique théorique*, Paris: Ballard.
- Riemann, Hugo (1893), *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener.
- Rimski-Korsakov (1986), *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig: Reclam.
- Roubinet, Michel (1957/1992), *Messiaen par lui-même*, Booklet, EMI, CDZD 7 67400 2.
- Samama, Leo (1986), »Olivier Messiaen – Leven en werk van een moderne Middeleeuwer«, in: *Messiaen in Den Haag. Programma, inleiding, artikelen en toelichtingen ter gelegenheid van het Messiaen Project van het Koninklijk Conservatorium Den Haag 17-30 november 1986*, hg. von Ariane de Leeuw, Den Haag: Koninklijk Conservatorium, 11–29.
- Schweitzer, Albert (1989), *Briefe und Erinnerungen an Musiker*, Bern: Paul Haupt.

© 2022 Bert Mooiman

Koninklijk Conservatorium Den Haag [Royal Conservatoire The Hague]

Mooiman, Bert (2022), »Olivier Messiaen und die französische Harmonik. Eine Studie zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule und dem Frühwerk Olivier Messiaens« [Olivier Messiaen and French Harmonics – A study of the relationship between the French romantic organ school and the early work of Olivier Messiaen], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 375–415. <https://doi.org/10.31751/p.236>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Sebastian Sprenger

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

Die aufsteigende Kleinterzrückung des tonalen Zentrums stellt eine im amerikanischen Musical mittlerweile geradezu klischeehafte Wendung zur Erzeugung erhöhter musikalisch-esspressiver Intensität dar, die in ungezählten Songs zu beobachten ist. Um ihre spezifische Qualität musiktheoretisch darzustellen, wird im vorliegenden Aufsatz auf das u.a. von Jacques Handschin und Hermann Pfrogner entwickelte Modell der ›relativen Helligkeitswerte‹ der Töne einer diatonischen Skala je nach ihrer Position in der als Quintenkette vorgestellten Diatonik zurückgegriffen. Anhand dreier Beispiele – Leonard Bernsteins *Tonight* (*West Side Story*, 1957), Kurt Weills *Speak low* (*One Touch of Venus*, 1943) und Alan Menkens *Out There* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) – wird zudem untersucht, wie die Distanz der tonalen Zentren im Rahmen einer primär an diatonischen Verläufen orientierten Melodik im Einzelfall überbrückt wird.

In American musicals the shift of tonal center up by minor-third represents a downright cliché for heightening musical-expressive intensity that can be observed in countless songs. In order to illustrate the specific quality of this shift, the present article employs among other things the model of “relative brightness values” (*relative Helligkeitswerte*) developed by Jacques Handschin and Hermann Pfrogner, which describes the tones of a diatonic scale according to their position in a diatonic system understood as a chain of fifths. The examination of three examples—Leonard Bernstein’s “Tonight” (*West Side Story*, 1957), Kurt Weill’s “Speak low” (*One Touch of Venus*, 1943), and Alan Menken’s “Out There” (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996)—will reveal how, within melodies confined primarily to diatonic processes, the distance between tonal centers can at times be spanned.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bernstein; brightness values; Handschin; Helligkeitswerte; Kleinterzrückung; Menken; minor-third shift; Musical; musical; Out There; Pfrogner; Speak low; Tonight; Weill

I.

»Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals« – das klingt verdächtig nach einer jener Abhandlungen, die bestrebt sind, die mangelnde wissenschaftliche Dignität ihres Gegenstandes durch besondere Trockenheit und Sprödigkeit der Darstellung zu kompensieren. Selbst unter denjenigen, die musikalische Sachverhalte mit technischen Termini zu benennen vermögen,

würden wohl die wenigsten, befragt nach einer für das amerikanische Musical besonders typischen Wendung, spontan die aufsteigende Kleinterzrückung anführen, und doch würde eine entsprechende Passage, selbst auf dem Klavier vorgetragen, sofort und gleichsam automatisch die Assoziation genau dieses Genres erwecken. Wahrscheinlich ist diese Asymmetrie eine spezielle Ausprägung des allgemeineren psychologischen Sachverhalts, dass die Mechanismen des Wieder-Erkennens größtenteils unbewusst ablaufen.¹ Das Gesicht eines geliebten Menschen sei's real oder auf einer Fotografie zu identifizieren, heißt nicht, dieses Gesicht mit all seinen Charakteristika auch zeichnen zu können. Dazu bedarf es besonderer Schulung, und ebenso erfordert es oft erstaunlich langes Nachdenken, wenn wir uns Rechenschaft darüber ablegen wollen, wie und anhand welcher spezifischen Merkmale wir beim Hören von Musik oft innerhalb weniger Sekunden ein Stück von Bach von einer Komposition Vivaldis oder eine Mahler-Symphonie von einer Strauß'schen Tondichtung unterscheiden können, selbst wenn uns das betreffende Werk als solches unbekannt ist.

II.

Freilich wird kein Mensch behaupten wollen, die besagte Rückung sei eine Erfindung der Herren Porter, Bernstein & Co.; vielmehr wird man ihren Ursprung intuitiv in der Musik des 19. Jahrhunderts mit ihrer ausgeprägten Vorliebe für mediantische Relationen aller Art, wenn nicht gar in gewissen Chromatismen im Gefolge der *Seconda prattica* verorten. Gestatten Sie mir daher, aus der gewiss unübersehbaren Fülle möglicher Referenzbeispiele zwei kurze Passagen von Schubert und Bizet herauszugreifen und an diesen auf einige Punkte hinzuweisen, die uns in den Erzeugnissen des Broadway wiederbegegnen werden (Bsp. 2).

Beiden Beispielen gemeinsam ist – bei allen stilistischen und espressiven Differenzen – eine Technik der Überraschung, die wie beim ›klassischen‹ Trugschluss Hörerwartungen zugleich erfüllt und enttäuscht. Beim Modellfall des Trugschlusses, der Progression $D^{[7]}-Tp$ wird ja einerseits der in der Dominantharmonie enthaltene Leitton ›korrekt‹ in den Grundton der jeweiligen Tonart aufgelöst; unser harmonisches Gehör, das nach dem Dominantseptakkord den Tonikadreiklang erwartet, wird jedoch in die Irre geleitet: Der erwartete und auch eingelöste Melodieschritt erscheint somit in ungewöhnlicher Beleuchtung.

1 Vgl. Gombrich 1984, 12ff.

The image shows a musical score for Franz Schubert's String Quintet in C major, D 956, measures 53-61. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows a piano introduction with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo piano (fp) and a crescendo. The second system shows a fortissimo (f) section followed by a decrescendo to pianissimo (pp).

Beispiel 1: Franz Schubert, Streichquintett C-Dur D 956, i, T. 53–61, Particell

The image shows a musical score for Georges Bizet's Carmen, Prélude, measures 9-16. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a fortissimo (ff) section with a wavy line above the staff. The second system shows a fortissimo (ff) section with a wavy line above the staff.

Beispiel 2: Georges Bizet, *Carmen*, Prélude, T. 9–16, Particell

Die Beispiele von Schubert und Bizet hingegen, die sich funktional etwa als D-tP deuten ließen, spielen mit einer, wenn ich so sagen darf, minder expliziten Erwartung des mitteleuropäisch sozialisierten Höreres, derjenigen, dass der Grundton der Dominanthermonie im nächsten Akkord, der Tonika, als Quinte wiederkehrt. Diese Konvention wird in beiden Fällen respektiert; der betreffende Ton wird jedoch nun exponiert als Terz eines Akkords, den wir bei Schubert (Bsp. 1) eher

als neue Tonika, bei Bizet (Bsp.2) eher als Statthalter der grundsätzlich unangefochtenen alten interpretieren würden. Ich hoffe, nicht allzu voreilig subjektive Höreindrücke zu verallgemeinern, wenn ich sage, dass dieser gemeinsame Ton durch die überraschende harmonische Fundierung eine ungeahnte Aufwertung erfährt: Statt der vergleichsweise blassen Existenz als Quinte, die ja in der Harmonik des Generalbasszeitalters nicht weniger als etwa in der des Jazz als überflüssig gilt und daher selbstverständlich eliminiert werden kann – etwa im Rahmen von Quintfallsequenzen –, erfolgt nun eine ›Beförderung‹ zu jenem Ton, der über das Geschlecht des ganzen Akkords entscheidet und für dessen besondere ›Farbe‹ verantwortlich ist.

Es scheint mir an dieser Stelle eine klärende Bemerkung vonnöten, denn es könnte irritieren, dass ich hier zur Demonstration der aufsteigenden Kleinterzrückung zwei Passagen zitiere, bei denen die unmittelbar aufeinander folgenden Akkordgrundtöne tatsächlich eine große Terz fallen. Das Kleinterzverhältnis, um das es hier geht, besteht also nicht zwischen Akkordgrundtönen, sondern zwischen der bis dahin mehr oder weniger eindeutig in Geltung stehenden Tonika und ihrer ›Ablösung‹ (bei Schubert) bzw. ihrem temporären Statthalter (bei Bizet). Damit sind auch gleich jene zwei Typen genannt, die im Musical-Bereich anzutreffen sind: einmal die längerfristige Verlagerung des tonalen Zentrums, also das, was in der Sprache der Harmonielehre der ›Übergang in eine neue Tonart‹ heißt, sodann die temporäre Ausweitung, die eher das farbliche Spektrum der bestehenden Tonart erweitert als eine neue etabliert. Wiewohl die Übergänge zwischen beiden Formen in der Praxis bisweilen fließend sind, ließe sich als ein Kriterium zur Unterscheidung doch die Frage angeben, ob und in welcher formalen Dimension die Komposition zur einmal verlassenen Grundtonart wieder zurückkehrt. Im Rahmen der Gesamtarchitektur des ersten Satzes (ja gar im Rahmen von dessen Exposition) von Schuberts Streichquintett wäre freilich selbst die berühmte Wendung nach Es-Dur als temporäre Ausweitung anzusprechen, während es tatsächlich viele Songs gibt, die etwa in D-Dur beginnen und in F-Dur schließen oder diesen Verschiebungsprozess des tonalen Zentrums gar noch sequenzieren und so auf eine übergeordnete Einheit der Tonart verzichten. Hier haben die Komponisten des Broadway jene Entscheidung vollzogen, die nach Anton Webern zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tonalität letztlich den Todesstoß versetzte: »Es war eigentlich kein Grund mehr vorhanden, wieder in die Grundtonart zurückzukehren, und damit war die Tonalität geliefert.«² In diesem

2 Webern 1960, 49.

Sinne wäre also auch Andrew Lloyd Webber als ein post-tonaler Komponist anzusprechen, da sein Umgang mit Tonartverhältnissen ohne den Verlust an Verbindlichkeit und Zusammenhang stiftender Kraft eines tonalen Zentrums im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert undenkbar wäre. Zur Demonstration sei hier sein Song *There is more to love* aus *Aspects of Love*³ genannt, der in H-Dur beginnt, sich im weiteren Verlauf nach D-Dur und sodann nach F-Dur wendet und schließlich mit einer Codetta in C-Dur endet. Es liegt mir fern, einen solchen Tonartenplan in einer Komposition von 1989 als kompositorische Kühnheit zu rühmen, aber das Beispiel zeigt doch immerhin, dass auch die ›Leichte Musik‹ auf ihre Weise auf die Erschütterungen der traditionellen Tonalität reagiert.

III.

Den »philosophischen Liebhaber«, der – nach Sulzer – »sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will«⁴, kann die bloße Beobachtung, dass die Kleinterzrückung ›gut klingt‹ und ein beträchtliches emotionales Potential aufweist, freilich nicht befriedigen. Er wird also nach ›dem Grund‹ oder ›den Gründen‹ der Dinge fragen, selbst wenn er sich der Vergeblichkeit solchen Tuns nur allzu bewusst ist. Erlauben Sie also auch mir, die Frage nach der besonderen Eigenart der Kleinterzrückung und ihrer sinnlichen Qualitäten zu stellen und wenn auch nicht zu beantworten, so doch einige Vermutungen zu nennen, aus welcher Richtung nach meiner Ansicht erhellende Aussagen zu diesem Phänomen zu erhoffen sind. Einen ersten Hinweis vermochte vielleicht die obige Bemerkung über die Aufwertung eines Tones bei der Umfunktionierung von einer eher indifferenten Akkordquinte zur leuchtenden Dur-Terz zu liefern.

Indes, ich möchte hier – getreu dem auf die wissenschaftliche Erkenntnis gemünzten Stoßseufzer: »Es gibt keine Antworten, es gibt nur Querverweise« – auf einen Gedanken rekurrieren, der um die Mitte des 20. Jahrhunderts von mehreren

3 Es ist mir bewusst, dass Lloyd Webber als Brite nicht eigentlich in den Gegenstandsbereich des vorliegenden Aufsatzes fällt. Aber da es hier nicht primär um nationale Charakteristika, sondern um allgemeine musiktheoretische Probleme geht, scheint es mir legitim, hier auf seine Musik zu rekurrieren, zumal stilistische Affinitäten zu seinen transatlantischen Kollegen – und gegenseitige Beeinflussungen – auf der Hand liegen.

4 Sulzer 1792, 370.

Musikwissenschaftlern teilweise unabhängig voneinander formuliert, von der ›praktischen‹, d.h. auf die Analyse von Werken und Werkausschnitten gerichteten Musiktheorie, soweit ich ersehen kann, jedoch erstaunlich wenig rezipiert wurde. Ich meine die Idee, die für das Verhältnis von Akkorden und Tonarten längst als fundamental postulierte Quintverwandtschaft auch auf das Verhältnis der Einzeltöne untereinander anzuwenden und von dort her den Tönen eine wie auch immer begrifflich zu fassende Wertigkeit oder Funktionalität zuzusprechen. Jacques Handschin sprach in diesem Zusammenhang vom ›Toncharakter‹⁵ und bestimmte diesen aus der Stellung, die der einzelne Ton innerhalb der als sieben-gliedrige Quintenkette darstellbaren Diatonik einnimmt.

Dabei verfiel Handschin auf die kuriose Idee, das Aufsteigen innerhalb dieser Quintenkette als ein kontinuierliches, wenn auch abgestuftes Fortschreiten auf einer Skala von maximaler ›Männlichkeit‹/minimaler ›Weiblichkeit‹ hin zu minimaler ›Männlichkeit‹/maximaler ›Weiblichkeit‹ der Einzeltöne zu interpretieren.⁶ So bezeichnete er etwa in Bezug auf die Töne der C-Dur-Skala die beiden quinttiefsten Töne *f* und *c* als die ›männlichen‹, die im Mittelfeld befindlichen Töne *g*, *d* und *a* als ›neutrale‹ und schließlich die beiden quinthöchsten Töne *e* und *h* als die ›weiblichen‹ Elemente dieser »Gesellschaft von Tönen«⁷, eben der Diatonik. Die Vermutung erscheint nicht sonderlich gewagt, dass Handschins gewiss unglückliche Terminologie – Knud Jeppesen nannte sie in seiner Rezension des *Toncharakter* »primitivistisch«⁸ – der ernsthaften Diskussion seiner Gedanken in musikwissenschaftlichen und -theoretischen Kreisen eher abträglich als förderlich war.

Albert Wellek sprach von ›Tonigkeiten‹ – etwa der von einer konkreten Oktavlage unabhängigen *c*- oder *d*-Qualität eines Tones – und zog aus seinen umfangreichen Untersuchungen über verschiedene Typen des (vor allem absoluten) Gehörs den Schluss, »daß auch die Tonigkeiten eine qualitative Ordnung, vergleichbar im Optischen dem Farbtonkreis, eingehen, und zwar nach dem Prinzip der Quinten- beziehungsweise Quartähnlichkeit«.⁹

Es kann im Rahmen dieser Ausführungen nicht darum gehen, Handschins oder Welleks weitverzweigte Theorien adäquat darzustellen, geschweige denn zu dis-

5 Vgl. Handschin 1948.

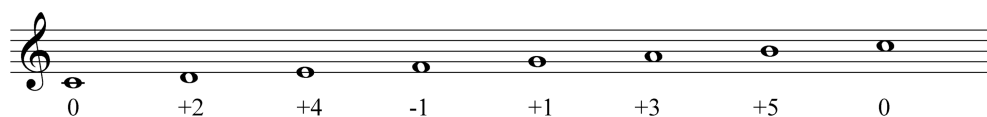
6 Vgl. ebd., 13 ff.

7 Ebd., 7.

8 Jeppesen 1949, 77.

9 Wellek 1963, 81.

kutieren. – Als vergleichsweise leicht zu imaginierendes Modell erscheint mir die von Hermann Pfrogner postulierte Skala ›relativer Helligkeitswerte‹ – in Abgrenzung zu den von der absoluten Tonhöhe bestimmten ›absoluten Helligkeiten‹ –, die dem quinttiefsten Ton einer diatonischen Leiter den niedrigsten, dem quinhöchsten Ton den höchsten Helligkeitswert zuspricht.¹⁰ Die Töne von C-Dur hätten demnach die einzelnen Positionen (Bsp. 3).



Beispiel 3: ›Relative Helligkeitswerte‹ der Töne der C-Dur-Skala

Ich gestehe meine Skepsis, ob die hiermit nur sträflich kurz angerissenen Theorien als wissenschaftlich in dem Sinn zu gelten haben, dass sie zweifelsfrei zu verifizieren bzw. zu falsifizieren wären. Ob man sie als müßige Konstrukte abtut oder ihnen zumindest den Wert anregender Denkmodelle zugesteht, hängt wohl davon ab, ob es in der eigenen Hörerfahrung etwas gibt, was den aus ihnen entwickelten Aussagen über die Beziehungen einzelner Töne zueinander korrespondiert oder nicht. Im Rahmen meiner Überlegungen haben sie den unbestreitbaren, wenn auch nicht unbedenklichen Vorzug, dass sie so etwas wie operationable Größen für derlei vage und ungriffige psychologische Phänomene wie die ›Intensität‹, das ›Leuchten‹ oder die ›Färbung‹ von Tönen liefern. So lässt sich mit ihrer Hilfe etwas beschreiben, was bei der Kleinterzrückung musikalisch vor sich geht, auch wenn die Übersetzung dieser theoretischen Befunde in konkrete Erlebnisinhalte überaus problematisch bleibt.

Sehen wir uns also an, wie sich die relativen Helligkeitswerte beim Übergang von einer (Dur-)Tonart in die um eine kleine Terz höher gelegene ändern. Ich wähle hier zur Veranschaulichung die Tonarten D-Dur und F-Dur, aber selbstverständlich gilt das hier Festgestellte für jedes andere Tonartenpaar im gleichen Abstand (Bsp. 4).

Wie aus der Gegenüberstellung ersichtlich, nimmt der Helligkeitswert der den beiden Tonarten gemeinsamen Töne um jeweils drei Grade zu. So wie also zwei Farbpunkte von objektiv gleicher Helligkeit dennoch unterschiedlich hell oder intensiv erscheinen, je nachdem ob sie auf einem Gemälde von ansonsten überwiegend helleren oder dunkleren Farben umgeben sind, beginnt der Ton a^1 in

10 Vgl. Pfrogner 1981, 277 ff.

dem Beispiel aus Lloyd Webbers bereits erwähntem Song *There is more to love* (Bsp.5) beim Wechsel von D-Dur zum insgesamt dunkleren F-Dur mit neuer Kraft zu leuchten.

Example 4 shows two staves of music. The top staff is in F major and the bottom staff is in D major. Below the notes, relative brightness values are indicated. For F major: (+3, +5, 0, +2, +4, -1, +1, +3, +5, 0). For D major: (0, +2, +4, -1, +1, +3, +5, 0, (+2, +4)).

Beispiel 4: ›Relative Helligkeitswerte‹ der gemeinsamen Töne von D-Dur und F-Dur

Example 5 is a musical score for the song 'There is more to love'. It features a vocal line with lyrics 'I'd ne-ver let it fade a-way a - gain.' and a piano accompaniment. The score includes a key signature change from D major to F major.

Beispiel 5: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48

Gleichfalls interessant ist es, das Helligkeitsgefälle der einzelnen Akkordtöne in der Progression fis-Moll – A-Dur⁷ – F-Dur und die wechselnden Positionen, die der beibehaltene Ton *a* in den einzelnen Akkorden einnimmt, zu untersuchen. Den Helligkeitswert der einzelnen Akkordgrundtöne habe ich dabei jeweils mit 0 angegeben. Die Entwicklung vom dunkelsten zum hellsten Akkordton, die der gemeinsame Ton *a* dabei durchläuft, ist unübersehbar (Bsp. 6).

Example 6 shows a single staff of music with relative brightness values for the tone 'a' in different chords: 0, -3, +1, 0, +4, +1, -2, 0, +4, +1.

Beispiel 6: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T.44–48, Vergleich des ›relativen Helligkeitswertes‹ des Tons *a* in den Akkorden fis-Moll, A-Dur⁷ und F-Dur

Diese auf das Verhältnis der einzelnen Akkordtöne zueinander gerichtete Betrachtungsweise vermag vielleicht auch zu erklären, weshalb der Farbwechsel des

beibehaltenen Tones beim Übergang von der Dominante der alten Tonart zur Tonika der neuen intensiver empfunden wird als bei der von der ursprünglichen Tonika ausgehenden Wendung (Bsp. 7).

The image shows two musical phrases on a treble clef staff. The first phrase consists of six notes: G4, B4, A4, G4, B4, A4. Below the notes are intervallic values: 0, +4, +1, 0, +4, +1. A bracket under the first five notes is labeled 'Differenz: +4'. The second phrase consists of six notes: G4, B4, A4, G4, B4, A4. Below the notes are intervallic values: 0, +4, +1, 0, +4, +1. A bracket under the last five notes is labeled 'Differenz: +3'.

Beispiel 7: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48, Vergleich der Änderung des ›relativen Helligkeitswertes‹ des Tons *a* in den Progressionen A-Dur – F-Dur und D-Dur – F-Dur

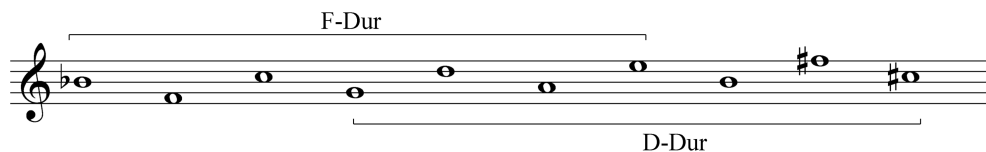
IV.

Analytisch interessanter als jener Typus, bei dem – wie in Lloyd Webbers Beispiel – ein melodisch-harmonischer Verlauf in toto auf eine höhere Tonstufe gehievt wird, ist freilich jener zweite, bei dem diese Rückung in den Verlauf einer Strophe oder eines Refrains integriert ist – interessanter insofern, als hier die Melodik in irgendeiner Weise auf den Tonartenwechsel reagieren muss. Unterstellt man den Broadway-Komponisten ein mehr oder minder ausgeprägtes Ziel auf Eingängigkeit ihrer melodischen Schöpfungen und somit eine grundlegende Orientierung ihrer Melodik an diatonischen Modellen, so stellt sich die Rückung in die Tonart der oberen Kleinterz als nicht unproblematisch dar. Etwas vereinfacht ließe sich die kompositorische Problemstellung etwa folgendermaßen präzisieren: Der Übergang in die neue Tonart soll zwar einerseits als espressiv hervorgehobener Moment erlebt und bestaunt werden, gleichzeitig aber nicht schroff und abrupt, sondern mit einer gewissen ›Glätte‹ und Eleganz erfolgen; kurz: er soll zugleich überraschen und einleuchten und in eben dieser Kombination eine entzückte ›Ach, wie schön!‹-Reaktion heraufbeschwören.

Meine These wäre nun, dass das Denkmodell von der Quintverwandtschaft der Einzeltöne *einen* – gewiss nicht den einzigen und vielleicht auch nicht den wichtigsten – Schlüssel zur Darstellung solcher melodischen ›Glätte‹ liefert.¹¹ Stellt man sich die diatonischen Tonvorräte zweier im Kleinterzabstand befindlicher

11 In einer umfassenden Analyse einer entsprechenden Passage wäre freilich auf Parameter wie Kontinuität des Bewegungsverlaufs, Registerdisposition, aber auch auf rhythmische (und dynamische) Erscheinungen einzugehen.

Dur-Tonarten als eine zehngliedrige Kette reiner Quinten vor, so lässt sich leicht vorstellen, dass der Übergang von einer Tonart in die andere um so abrupter wirkt, je weiter von einem Pol zum anderen gesprungen wird, und umgekehrt, um so geschmeidiger, weicher, unauffälliger, je kleiner der Sprung innerhalb dieser Quintenkette ausfällt (Bsp. 8).



Beispiel 8: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48, Darstellung des Tonvorrats von D-Dur und F-Dur als zehngliedrige Quintenkette¹²

Sehen wir uns in diesem Zusammenhang drei Beispiele an, zunächst den Beginn des berühmten Songs *Tonight* aus Leonard Bernsteins *West Side Story* (Bsp. 9).

Im Sinne des amerikanischen Standard-Songs handelt es sich bei dem gezeigten Ausschnitt um die (jeweils achttaktigen) Teile A und A', auf die dann – im Notenbeispiel nicht mehr gezeigt – ein gleichfalls achttaktiger B-Teil (»bridge«) sowie die erneut variierte Reprise des A-Teils folgt.

Innerhalb des ersten A-Teils ist die Melodik pentatonisch gehalten: Ausgespart bzw. an die Begleitung delegiert sind die Stufen IV – mit der, wie Dahlhaus sagen würde, »pittoresken«¹³ Färbung der lydischen Quarte – und VII. Der Übergang von B-Dur nach Des-Dur nun geschieht in Harmonik und Melodik gewissermaßen phasenverschoben: Während das Orchester bereits in T. 9 die Dominante der neuen Tonart exponiert, ist die Singstimme erst im darauffolgenden Takt, mit dem Ton *des*², eindeutig in der neuen tonalen Region angekommen. Diese »melodische Modulation« scheint mir in zweierlei Hinsicht bemerkenswert:

Zum einen setzt Bernstein mit dem diatonischen Halbtonschritt hier zum ersten und – innerhalb der A-Teile – auch einzigen Mal ein Intervall ein, welches

12 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist diese ideelle Quintenkette hier und in den folgenden Notenbeispielen als Kette alternierender reiner Quinten und Quartan dargestellt; die Oktavlage der einzelnen Töne spielt im Rahmen dieser Überlegungen keine Rolle.

13 »Die Modi des 16. Jahrhunderts, die »Kirchentonarten«, verändern in der Restauration des 19. Jahrhunderts ihr Wesen. Sie erscheinen dem Hörer, der in der Tradition der harmonischen Tonalität aufgewachsen ist, als Abweichung von der Norm des Dur und Moll, als expressive oder pittoreske Varianten.« (Dahlhaus 1977, 112f.)

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

MARIA *mf* (warmly)

To - night, to - night, It all be - gan to -

mf *p* *sim.*

night, I saw you and the world went a - way.

To - night, to - night, There's on - ly you to -

night, What you are, what you do, what you say. To -

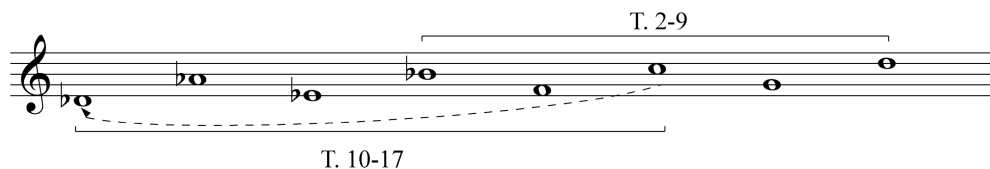
cresc. *mf*

mf cresc.

Beispiel 9: Leonard Bernstein, *West Side Story*, *Tonight*, T. 1–17

mit einem relativen Helligkeitsgefälle von 5 Graden (=Quintschritten) das Spektrum der Pentatonik übersteigt, bringt also – im vollen Bewusstsein der Brisanz solcher unausgeführten Zuschreibungen sei es gesagt – mit dem Halbton ein Moment subjektiver Dynamik in die ansonsten eher ›präsubjektive‹ Statik der Pentatonik¹⁴ ein. Zum anderen schillert der Ton *des*² selbst in einer eigentümlichen Ambivalenz: Erscheint er einerseits als Tiefalteration und somit Eindunkelung der III. Stufe von B-Dur (die nicht-alterierte Form der III. Stufe ist nur wenige Takte zuvor erklingen, im Gedächtnis also noch virtuell präsent), so markiert er andererseits auch das Emporheben des tonalen Zentrums – eben von *B* nach *Des* – im Sinne der absoluten Tonhöhe. ›Absolute‹ und ›relative‹ Helligkeitsverhältnisse (in Pfrogners Terminologie) stehen somit in reizvollem Kontrast zueinander.

Der größte Sprung innerhalb der imaginären Quintenkette fällt also mit dem Erreichen eines neuen Formteils zusammen, erscheint somit an hervorgehobener Stelle; den drei Tonqualitäten *b*, *f* und *c*, die beiden tonalen Feldern – der B-Dur-Pentatonik sowie der anschließenden Des-Dur-Hexatonik – gemeinsam sind, kommt indes eine vermittelnde, integrierende Funktion zu (Bsp. 10).



Beispiel 10: Leonard Bernstein, *West Side Story*, *Tonight*, T. 2–17, temporäre Tonvorräte als Quintenkette

Die temporäre Reduktion des in der Melodik verwendeten Tonmaterials erscheint mir dabei als ein besonderes Merkmal von Bernsteins kompositorischer Ökonomie; sie ermöglicht es, den Halbtonschritt als besonders espressives Intervall aufzusparen für einzelne, wohldosierte Momente der Intensivierung.

Mit einem noch enger begrenzten Reservoir an Tonhöhen arbeitet Kurt Weill in *Speak low* aus *One Touch of Venus* (1943), von dessen Refrain hier ebenfalls die ersten 16 Takte wiedergegeben seien (Bsp. 11).

14 »Das Tonsystem der Pentatonik, unter Hervorhebung des bestimmenden Intervalls auch ›Quintstimmung‹ genannt, stellt also nach anthroposophischer Sichtweise die musikalische Entsprechung des sich durch fehlende Abgrenzung gegenüber dem Außen kennzeichnenden kindlichen Erlebens dar.« (Potthoff 1997, 84.)

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

Lyrics by **OGDEN NASH**
Music by **KURT WEILL**

PIANO

Speak low when you speak, love, Our sum-mer
 day with-ers a - way too soon, too soon. Speak
 low when you speak, love, Our mo - ment is
 swift, like ships a - drift, we're swept a - part too soon. speak

Beispiel 11: Kurt Weill, *One Touch of Venus*, *Speak low*, Refrain, T. 1–16

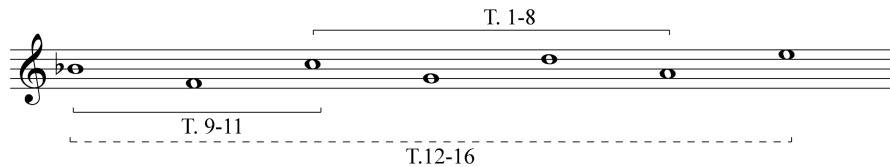
Man kann den spezifischen Einfall dieses Songs vielleicht am ehesten durch die Beobachtung würdigen, dass hier zwei Prinzipien miteinander verwoben werden, die sehr unterschiedlichen musikgeschichtlichen Stadien bzw. Schichten entspringen: auf der einen Seite eine äußerst rudimentäre Melodik, deren Hauptmotiv ($a^1-g^1-d^1-g^1-a^1$ bzw. $c^2-b^1-f^1-b^1-c^2$) eine archaische Tritonik evoziert, vergleichbar etwa dem Kinderlied *Backe, backe Kuchen*, auf der anderen Seite eine Harmonisierung, die die Emanzipation der None zu einem akkordeigenen Ton, einem Ton also, der im Sprung sowohl erreicht als auch verlassen werden kann, voraussetzt; wenn man so will, eine Synthese aus fingierter grauer Vorzeit und spätem 19. Jahrhundert.

Aus der Sicht der Harmonielehre lässt sich freilich streiten, ob man in den Takten 9ff. tatsächlich die vorübergehende Ausweichung in eine neue Tonart, hier As-Dur – das als Akkord gar nicht erscheint –, oder vielmehr einen ›modal interchange‹, ein Entleihen von Stufen der zur Ausgangstonart gleichnamigen Molltonart, sehen möchte. Für die erste Interpretation spricht die Analogie zum Beginn des Refrains, wo g-Moll und C-Dur deutlich als II. und V. Stufe einer Kadenz in F-Dur exponiert werden, deren Tonika erst beim vierten Anlauf erreicht wird. Die zweite Sichtweise kann sich wiederum auf den subdominantischen Charakter des im neunten Takt erreichten b-Moll berufen, das eine erweiterte Kadenz mit den Stationen s–SS–DD–D–T einleitet. Die Interpretation als ›modal interchange‹ erweist sich insofern zwar für den Gesamtüberblick – der ja immer erst aus der Retrospektive möglich ist – vielleicht als schlüssiger; im momentanen Klangreiz, also im Augenblick des Übergangs selbst (T. 8 zu T. 9) scheint mir das Moment der Rückung zu überwiegen.

Wie auch immer: Erstaunlich ist, wie wenig der Melodie als solcher von diesen im Hintergrund ablaufenden harmonischen Querelen anzumerken ist, verbleibt sie doch konsequent im Tonvorrat von F-Dur. Innerhalb dieses eng umgrenzten Bezirks spielt Weill jedoch mit Regionen von unterschiedlicher relativer Helligkeit.

Der erste A-Teil (T. 1–8 des Beispiels) beschränkt sich auf den Viertonbestand $c-g-d-a$; eine Komplettierung zur Pentatonik wäre somit durch Anfügen einer Unter- oder einer Oberquinte möglich (f bzw. e). Innerhalb dieses viertönigen ›set‹ stellt die kleine Terz resp. große Sexte das Intervall mit der größten relativen Helligkeitsdifferenz dar; sie wird nur ganz zu Beginn – bei den titelgebenden Worten »Speak low« – eingesetzt, während die nachfolgenden Töne die so entstandene Lücke in der Quintenkette auffüllen – in gewisser Weise eine Analogie zur alten kontrapunktischen Forderung, melodische Sprünge durch Schritte in

Gegenbewegung zu beantworten. Der zweite A-Teil (T.9–16) moduliert gewissermaßen innerhalb der Diatonik zunächst zur relativ dunkelsten Dreitongruppe $b-f-c$ (T.9–11), um schließlich (ab T.12) im Zuge einer ›Expansion‹ über das diatonische Total das noch fehlende e , den relativ hellsten Ton, nachzureichen (Bsp.12).



Beispiel 12: Kurt Weill, *One Touch of Venus*, *Speak low*, Refrain, T. 1–16, temporäre Tonvorräte als Quintenkette

Das letzte Beispiel ist zugleich das jüngste: Es entstammt der Disney-Adaption von Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, die zuerst (1996) als Zeichentrickfilm realisiert wurde, drei Jahre später dann – in abgewandelter und um mehrere Songs erweiterter Form – als Musical zunächst in deutscher Sprache auf die Bühne kam. Die Musik stammt von Alan Menken, der als Hauskomponist des Disney-Konzerns in den 1990er Jahren zwar mit mehreren Oscars geehrt wurde, als ›Name‹ jedoch nicht annähernd die Bekanntheit etwa Lloyd Webbers erreichte.

Menkens Song *Out there* aus *The Hunchback of Notre Dame* ist insofern interessant, als er die beiden eingangs erwähnten Typen der Kleinterzrückung – die temporäre Ausweichung und die Transposition größerer Einheiten – miteinander verbindet; mit einem der Fraktalen Geometrie entlehnten Ausdruck ließe sich von einer – freilich nur rudimentären und nicht konsequent angelegten – ›Selbstähnlichkeit‹ der harmonischen Struktur sprechen (Bsp. 13).

Innerhalb der relativ starr reglementierten Dramaturgie der filmischen Musicals aus dem Hause Disney stellt *Out there* ein – wie ich finde, auf kompositorisch durchaus hohem Niveau realisiertes – Beispiel jenes Song-Typus dar, der gelegentlich als die »›I Want‹-Nummer«¹⁵ bezeichnet wird: ein Solo der Hauptperson, in dem diese ihre innersten Wünsche und Sehnsüchte besingt. Dass die Kleinterzrückung sich gerade in diesem Song-Typus besonderer Beliebtheit erfreut, mag wie eine nachträgliche Bestätigung jener gewiss recht spekulativen Aussage Pfroggers zur Charakteristik der großen und kleinen Terz scheinen:

15 Vgl. hierzu Jubin 1995, 247.

Music by ALAN MENKEN
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

and out there liv - ing in the sun. Give me one day

f cantabile a tempo

out there. All I ask is one to hold for - ev - er. Out there

poco rall. a tempo

where they all live un - - - a - ware, what I'd give, what I'd

15 *Slower Piu mosso, pressing forward*

dare just to live one day out there.

Beispiel 13: Alan Menken, *The Hunchback of Notre Dame*, *Out there*, Refrain, T. 1–19

Der Terzschrift verbindet uns mit unserem *innersten Fühlen*. Diese Verbindung differenziert sich entsprechend der großen und kleinen Terz. Der großen Terz entspricht zugleich durchlichtendes Sich-Auftun, innerliches Dahinwenden, was *um* uns ist, der kleinen Terz, vom gleichen Ausgangston ausgeführt, dagegen eindunkelndes Hereinnehmen, innerliches Dahinwenden, was *in* uns ist.¹⁶

Eine strukturelle Besonderheit von Menkens Beispiel lässt sich am besten im Vergleich mit Bernsteins *Tonight* darstellen: Bei Bernstein wurde der Übergang in die neue Tonart, wie oben dargestellt, melodisch durch die Tiefalteration einer bereits vorher erklangenen Skalenstufe, nämlich der dritten der Ausgangstonart, indiziert. Dadurch entstand etwas wie ein ›melodischer Querstand‹, wenn auch ein durch vermittelnde diatonische Schritte gemilderter. Menken hingegen führt in die Tonart der oberen Kleinterz, hier Es-Dur, durch die Tiefalteration der VII. Stufe der Ausgangstonart ein (T. 7), die er (zusammen mit der I.) zuvor ausspart. Erst bei der Rückführung nach C-Dur verwendet Menken die VII. Stufe in ihrer nicht-alterierten Gestalt. Es entsteht so ein kontinuierlicher chromatischer Aufstieg der Spitzentöne paralleler Phrasenglieder, der zielstrebig in den Leitton der Ausgangstonart und von dort aus in deren Grundton mündet (Bsp. 14).



Beispiel 14: Alan Menken, *The Hunchback of Notre Dame*, *Out there*, Refrain, chromatischer Aufstieg der Spitzentöne in T. 2, 7, 11 und 19

V.

Die im vorausgegangenen Abschnitt besprochenen Songausschnitte von Bernstein, Weill und Menken stellen sich als je eigene Versuche dar, in einem von der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eigentlich ›überholten‹ Material, dem der Tonalität, aufs Neue stimmig und zugleich originell zu komponieren. Ob man

16 Pfrogner 1981, 252 (Hervorhebungen original). – Dagegen ließe sich im Falle des vorliegenden Songs freilich einwenden, dass es hier ja explizit, wie der Titel schon sagt, um ein ›Draußen‹ geht – aber es geht um ein ›drinnen‹ imaginiertes und ersehntes ›Draußen‹, und Gegenstand des Songs scheint mir eher diese Sehnsucht als ihr Objekt zu sein. Wie auch immer: Die Fragwürdigkeit von Pfrogners semantischen Zuordnungen braucht nicht im mindesten bestritten zu werden; ich möchte jedoch gestehen, dass ich sie intuitiv einleuchtend finde.

diesen Versuch von vornherein als zum Scheitern verurteilt ansieht, hängt von ästhetischen Prämissen ab, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht diskutiert werden konnten. Nimmt man die Beschränkungen des Materials, die sich die Komponisten damit auferlegen, jedoch einmal als gegeben hin, so zeigt sich sehr deutlich die bewusst planende Ökonomie, mit der in allen drei Beispielen zu Werke gegangen wurde. Es ließe sich von einer sehr wohlkalkulierten Dosierung musikalischer ›Stimuli‹, wie etwa des Halbtonschritts in Bezug auf die Melodik, vor dem Hintergrund eines eher reizarmen Umfeldes sprechen. Einen solchen ›kick‹ stellt in harmonischer Hinsicht die Kleinterzrückung dar, die ihre besondere Wirkung in einem ansonsten auf schlichter – durch modale Einsprengsel gelegentlich bereicherter oder verfremdeter – Kadenzharmonik basierenden harmonischen Vokabular entfaltet. Ob diese Wendung uns tatsächlich, wie Pfrogner unterstellte, mit »unserem *innersten Fühlen*« verbindet oder unsere Sinne vielmehr schlicht in süße Nebelschwaden hüllt, mag dahingestellt bleiben. Gewiss, dies ist Musik der Regression – allerdings scheint es mir in der Ästhetik an der Zeit, dieses ›Reizwort‹ von seinen vorwiegend negativen Konnotationen zu befreien und die produktiven Potentiale, die dem Regressionsvorgang *auch* innewohnen, deutlicher zu sehen, wie dies etwa in der Psychologie längst Common sense ist:

Regression ist ja kein pathologischer Prozess, sondern u.a. ein von uns regelmäßig benutzter Vorgang zur Erholung der geistigen Prozesse des Bewusstseins, z.B. im Schlaf, in der Meditation oder bei anderen Entspannungszuständen. Erholungsregression ist passager, mehr oder weniger tief und mehr oder weniger partiell.¹⁷

Und schließlich: »Das Ich muß so stabil sein, daß es den Rückweg [aus der Regression] wiederfindet.«¹⁸

Doch

[d]arüber konnte hier nicht mehr gesprochen werden – wie mir denn jetzt, am Ende, sehr zu Bewußtsein kommt, wie unvollkommen und bruchstückhaft alles ist, was gesagt wurde. Aber es mag stehen bleiben, weil ich Besseres noch nicht zu sagen weiß und glaube, daß es wohl­tätig ist, wenn diese Dinge auch nur irgendwie ausgesprochen werden.¹⁹

17 Willms 1993, 434.

18 Ebd.

19 Guardini 1949, 60.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig.
- Gombrich, Ernst H. (1984), »Visuelle Entdeckungen durch die Kunst«, in: Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 11–39.
- Guardini, Romano (1949), *Vom Sinn der Schwermut*, Zürich: Die Arche.
- Handschin, Jacques S. (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.
- Jeppesen, Knud (1949), »Jacques Handschin: Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie« [Rezension], *Acta musicologica* XXI, 76–79.
- Jubin, Olaf (1995), *Die unterschätzte Filmgattung. Aufbereitung und Rezeption des Hollywood Musicals in Deutschland*, Bochum: Brockmeyer.
- Pfrogner, Hermann (1981), *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik*, zweite, durchgesehene Auflage, München: Langen Müller.
- Potthoff, Hannes (1997), »God'n Abend, gode Nacht« – Funktionsaspekte des volkstümlichen Wiegenlieds, Heidelberg (unveröffentlichte Diplomarbeit).
- Sulzer, Johann Georg (1792), »Melodie«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, zweite Ausgabe, Bd. 3, Leipzig, Reprint Hildesheim: Olms 1967, 370–388.
- Webern, Anton (1969) »Der Weg zur Komposition in 12 Tönen«, in: Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik – Der Weg zur Komposition in 12 Tönen. 2 x 8 Vorträge*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.
- Wellek, Albert (1963), *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Willms, Harm (1993) »Regression in der Musiktherapie«, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Hamburg: Rowolth, 431–436.

Sebastian Sprenger

© 2022 Sebastian Sprenger

Hochschule für Musik und Theater Hamburg [University of Music and Performing Arts Hamburg]

Sprenger, Sebastian (2022), »Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals« [Steps in minor thirds as a harmonic topos of the American musical], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 417–436. <https://doi.org/10.31751/p.237>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Peter Niedermüller

Opernhafte Momente in Konzeptalben von The Who und Marillion

Ein Beitrag zur semiotischen Analyse von Popmusik

Der Beitrag präsentiert eine Fallstudie, nicht ohne dabei das nach gängiger Meinung grundsätzlich herrschende Spannungsverhältnis von Populärmusik und musikalischer Analyse zu reflektieren. Das vorgestellte Beispiel belegt, dass musikalische Gestalten in der Popmusik eine komplizierte Zeichenfunktion erfüllen können, für die melodische Wendungen und Chord changes nur einen unter mehreren Ansatzpunkten bieten. Gezeigt wird, dass auch Zitate und Intertextrelationen den Charakter der Konstituenten durchaus mitbestimmen können. Dabei treibt die musikalische Analyse von Popmusik einen Selbstausslegungsprozess voran, der in der Popkultur selbst angelegt ist. Diese Position des ›teilnehmenden Beobachters‹ kann zwar einen Mangel an Objektivität evozieren, indiziert aber nicht deren wissenschaftliche Untauglichkeit.

This article presents a case study in order to reflect upon the supposedly foundational and ever-present tension between pop music and musical analysis. The example shown illustrates that musical gestures in pop music can fulfill a complicated design function (*Zeichenfunktion*) in which melodic turns and chord changes offer only one of many starting points. It will be demonstrated that quotations and intertextual relations can also influence the character of constituents. Thus the musical analysis of pop music promotes a process of self-interpretation that is present in pop music itself. Admittedly this position of “participating observer” can evoke a lack of objectivity, but this does not indicate its scientific unsuitability.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chord changes; Intertextrelationen; intertextual relations; Marillion; Oper; opera; pop music; Popmusik; quotation; Selbstausslegung; self-interpretation; Semiotik, semiotic; The Who; Zeichenfunktion; Zitat

Wissenschaftsgeschichtliche Vorüberlegung

Im Roman *High fidelity* von Nick Hornby stößt Laura, die weibliche Hauptfigur den Helden Robert, einen Londoner Schallplattenhändler, mit den folgenden Worten vor den Kopf: »[A]ber es sind nur Popplatten, und wenn die eine besser ist als die andere, naja wen kümmert's [...] Für mich ist das, wie den Unterschied zwischen McDonalds und Burgerking zu diskutieren.«¹ Dieses Zitat birgt einen soziologi-

1 Hornby 1999, 259.

schen, aber auch einen musiktheoretischen Metatext. Zum einen bringt es eine wohl bis heute typische Haltung der britischen Middle class zur Subkultur zum Ausdruck, aber ein Wissenschaftler, der musikalische Analyse treibt, könnte zu dem Schluss gelangen, Rock- und Popmusik im strengen Sinne zu analysieren, erweise sich als müßig. Diese Grundhaltung ist dabei gar nicht auf das vordergründige Vorurteil zurückzuführen, Popmusik basiere auf so simplen, offensichtlichen und dilettantischen musikalischen Strukturen, dass sie sich dem musikalischen Wertekanon entziehe. Sogar ein Autor wie Richard Middleton, der mit *Studying popular music* ein klares Plädoyer für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Popmusik formuliert, und in diesem über weite Strecken musikalische Analyse-systeme darstellt, zieht unter anderem das Fazit, dass ein klares Spannungsverhältnis zwischen musikalischer Analyse und Popmusik bestehe.² Dass in diesem Buch bei der Diskussion eines konkreten Beispiels oft dessen Ausnahmestatus unterstrichen wird³, könnte als Indiz für ein deutliches Missverhältnis zwischen theoretischem Konzept und seinem heuristischen Nutzen missverstanden werden.

Der nach beiden Seiten kritische, stets abwägende Diskurs von Middletons Buch, erschließt sich jedoch dem, der die wissenschaftsgeschichtlichen Hintergründe kennt, auf ganz andere Weise. Diese Hintergründe mögen hier in aller Kürze umrissen werden: Großbritannien hatte, im Gegensatz etwa zu Deutschland, durch die gesellschaftliche Struktur des Landes bedingt – hier kommt die soziale Pointe der zitierten Passage aus Hornbys Roman zu ihrem Recht – nach dem zweiten Weltkrieg ein deutliches Interesse an der Erforschung subkulturur-ellerer Erscheinungen.⁴ Aber auch wenn das 1964 in Birmingham gegründete *Centre for contemporary cultural studies* populären Phänomene wesentlich aufgeschlossener entgegnet als etwa das *Frankfurter Institut für Sozialforschung*, begegnete es ihnen doch in zweierlei Hinsicht mit Skepsis. Gerade die älteren Exponenten der Cultural studies, etwa der Literaturwissenschaftler Richard Hog-gart, sahen in der ›medialen Massenkultur‹ eine fragwürdige »Zuckerwatten-Welt«⁵ (wobei sich MacDonalds und Burgerking treffend einreihen). Und auch in der Decodierung subkultureller Symbolik lag nicht das zentrale Interesse der

2 Vgl. Middleton: »A musicologist of popular music stands, inescapably, in the midst of all this, drawn to the ›cultivated‹ side by his training, to the ›popular‹ side by his subject-matter.« (1990, 123)

3 Etwa in den Überlegungen zum Titelthema der Fernsehserie *Kojak* oder *Abbas Fernando* (vgl. Middleton 1990, 233 f.).

4 Vgl. hierzu grundlegend Lindner 2000, insbesondere 18–47.

5 Zitiert nach Lindner 2000, 44.

Birminghamer Schule; das subkulturelle Symbol kennzeichnet soziale Differenz, stiftet Identität.⁶ Vor dem Hintergrund solcher Gedanken erweist die analytische Vorsicht von Middletons *Studying popular music* als durchaus gerechtfertigt. Es zielt nicht darauf, jedes populäre Phänomen als wissenschaftlich relevant zu nobilitieren; auch will es der Popmusik nicht gewaltsam mit einem Instrumentarium, eben dem der musikalischen Analyse, begegnen, das an der kulturellen Funktion dieser Musik vorbeiläuft; umgekehrt erscheint es aber ebenso kurzsichtig, die musikalische Analyse von der ästhetischen Gegenwart der Musik völlig abgekoppelt sehen zu wollen.⁷

Somit soll für das Dilemma, ob und wie Popmusik zu analysieren sei, hier auch keine grundsätzliche Lösung vorgeschlagen werden. Im Wesentlichen bilden die folgenden Ausführungen eine Fallstudie, die aufgrund ihrer Spezifik eine elementare Angriffsfläche für die Analyse bietet. Der theoretische Wert eines solchen Einzelbeispiels darf natürlich nicht überschätzt werden. Einige kurze erweiternde Überlegungen zur musikalischen Analyse von Popmusik mögen aber Ausblick und Schluss bilden.

Musikalische Klammern bei The Who und Marillion

Einem aufmerksamen Hörer von *Misplaced childhood* wird möglicherweise auffallen, dass eine Textzeile im Song *Heart of Lothian* studioteknisch ganz klar vom sonstigen Sound der durchweg vom Sänger der Band Derek Dick (alias Fish) vortragenen Gesangslinie abgehoben ist, noch dazu eine Zeile, die, obwohl sie deutlich zu hören ist, nicht in dem gedruckt beiliegenden Text erscheint.⁸ Dick spielt hier auf den Refrain des letzten Songs aus *Quadrophenia* von The Who an⁹, wobei er das Wortspiel des Vorbilds bewusst umdreht, aus »Love reign [sic!] o'er me«, wird – durch den Kontext unmissverständlich »Rain [sic!] on me«. Dieses

6 Ebd., 55.

7 Vgl. hierzu insbesondere Griffiths 1999.

8 Erstveröffentlichung: Marillion, *Misplaced childhood*, 1985, EMI EJ2403401(MRL 2) (Großbritannien), 069203401 (Europa), EMS81728 (Japan), EMC259 (Australien), LSEMI11145 (damaliges Jugoslawien), 25044 (Venezuela) und 25044 (Kolumbien), sowie Capitol ST12431 (U.S.A. und Kanada). Mittlerweile liegt eine digital überarbeitete Fassung dieser Aufnahme auf Doppel-CD vor, die außerdem Single- und alternative Versionen einiger Songs, Demomaterial und gedruckte Kommentare des Tontechnikers und der Musiker enthält: Marillion, *Misplaced childhood*, 24 bit digital remaster, 2 disc version, 1998, EMI 724349703421. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Version, hier CD 1, Nr. 4, 7'52"-7'56".

Zitat ist keineswegs bloß eine Referenz an Pete Townshend und The Who oder an einen als Vorbild dienenden Longplayer, die ganze Welt von *Quadrophenia* wird in *Misplaced Childhood* evoziert. Die Protagonisten beider Konzeptalben taumeln selbstmitleidig vereinsamt, von Drogen und Alkohol befeuert zwischen Wahnsinn und Selbstmord, im Gegenzug entgleitet ihnen die verregnete Realität des ›green and pleasant land‹ mehr und mehr. Und hiermit ist der Kreis der Gemeinsamkeiten noch nicht geschlossen. The Who haben in *Quadrophenia* ein Verfahren konzeptionell ausgeweitet, das in dem vorangegangenen Album *Tommy* schon vorgeprägt war, und in Marillions *Misplaced childhood*, 16 Jahre nach *Tommy* und zwölf Jahre nach *Quadrophenia* transformiert wieder eingesetzt wird: Einzelne musikalische Gestalten erscheinen bei *Tommy*¹⁰ übergreifend in mehreren Nummern, und die dem gesamten Album vorangestellte *Ouverture* (der die *Underture* am Beginn der zweiten Platte gegenübersteht) zeigt Züge einer veritablen Potpourri-Ouverture (Tab. 1).

Zunächst stellt die *Ouverture* Zugnummern aus dem Album vor, insbesondere das Intro aus *Pinball wizard* als ihr Höhepunkt ist hier zu nennen. In der zweiten Hälfte erscheint darüberhinaus Material, das in den beiden anderen Instrumentalstücken *Sparks* und *Underture* wiederscheint. Ob hierhin ein tieferer Zusammenhang gesehen werden kann, bleibe dahingestellt. Bei diesen drei Passagen handelt es sich um Solos von Pete Townshend auf der unverzerrten Gittare, die bei jeder Liveaufführung neu improvisiert wurden.¹¹ Auch die Albumfassung stellt somit nur eine mögliche Version dar. Deutlich funktional eingebettet sind dagegen zwei

9 Ursprünglich: The Who, *Quadrophenia*, 1973, Track 2657013 (Großbritannien) und 2644001 (Deutschland), sowie und MCA 210004 (U.S.A.). Diese Veröffentlichung ist nicht mit dem ebenfalls unter The Who und *Quadrophenia* veröffentlichten Soundtrack zum Film von Franc Roddam (Großbritannien 1979) zu verwechseln. Hier wird *Quadrophenia* nach der überarbeiteten Doppel-CD zitiert: The Who, *Quadrophenia*, original full-length album remixed and digitally remastered, 1996, Polydor 5319712, hier CD 2, Nr. 7.

10 Erstveröffentlichung: The Who, *Tommy*, 1969, Track 613013014 (Großbritannien), Polydor 2612006 (Deutschland) und Decca DXSW7205 (Amerika). Auch in diesem Zusammenhang ist auf den Unterschied zum Soundtrack zu dem von Ken Russel inszenierten *Tommy*-Film (Großbritannien 1975), der orchesterbegleiteten Version, dem Musical sowie der CD-Rom zu verweisen. Auch *Tommy* wird im Folgenden nach der überarbeiteten CD zitiert: The Who, *Tommy*, remixed and digitally remastered, 1996, Polydor 5310432.

11 The Who haben *Tommy* bei ihren Liveauftritten bevorzugt integral gespielt. Nicht anders verfahren Marillion bei der sich an die Veröffentlichung der LP anschließenden Tournee mit *Misplaced childhood*. Dass diese Form der Präsentation der Nobilitierung dienen soll, dem Album ›Werkcharakter‹ zusprechen soll, scheint evident.

Gestalten, die schon in der *Ouverture* mehrfach erscheinen: Die Tommys immer wieder erscheinende Zeile »See me, feel me, touch me, heal me« begleitenden Akkorde (in der Tab. 1 »Motto I« genannt)¹², sowie ein Gitarrenriff (»Motto II«)¹³, das ebenfalls Tommy zugeordnet ist. Dieser Gebrauch von »Auftrittsmotiven« erklärt sich durch die deutlich revuehafte Anlage des Albums. Zwar wird der ganze Text nur von zwei Sängern (Pete Townshend und Roger Daltrey) vorgetragen, diese haben aber eine ganze Reihe männlicher wie weiblicher Rollen (Tommy, seine Eltern, Cousin Kevin, Onkel Ernie, die Acid queen etc.) auszufüllen. Und so finden sich noch eine ganze Reihe weiterer einzelne Akteure kennzeichnender musikalischer Motive, Riffs etc., die nicht in die *Ouverture* aufgenommen wurden, so das »Tommy can you hear me?« des Vaters.¹⁴

ZEIT (CD, Nr. 1)	QUASI-FORMPOSITION	MATERIAL	SONSTIGE VERWENDUNG
0'0"	Langsame Einleitung	Cha	Intro zu <i>1921</i>
0'18"	Motto I (»See me, feel me [...]«)	Cha	Bridge in <i>Christmas</i> Chorus I in <i>Go the mirror</i> Bridge in <i>We're not gonna take it</i>
0'34"	<i>Thema I</i> (Quasi Allegro)/ »Hookline«	M	Chorus I in <i>We're not gonna take it</i>
1'00"	Motto II (»Go to the mirror boy!«) kombiniert mit <i>Thema II</i>	M und R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
1'34"	Motto I	Cha	Bridge in <i>Christmas</i> Chorus I in <i>Go the mirror</i> Bridge in <i>We're not gonna take it</i>
1'57"	Motto II	R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
2'06"	Steigerung (»How can he be saved«)	M und R	Chorus I aus <i>Christmas</i>
2'57"	Motto II und Modulation	R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
3'05"	Quasi-Reprise / <i>Thema I</i>	M	Chorus I in <i>We're not gonna take it</i>
3'21"	Coda	R	Intro zu <i>Pinball wizard</i>
3'46"	Moritat	R	<i>Spark</i> und <i>Underture</i>

Cha = Changes R = Riff M = Melodie

Tabelle 1: The Who, *Tommy*, Formplan der *Ouverture*

12 The Who, *Tommy*, Nr. 1, 0'18"-0'33".

13 Ebd., 1'0"-1'11.

14 Etwa ebd., Nr. 7, 1'53"ff., oder Nr. 16, 0'7"ff.

Allerdings stellen, von der *Ouverture* abgesehen, in *Tommy* die Instrumentalstücke auf der einen Seite und Songs auf der anderen zwei unabhängige Ebenen dar. In *Quadrophenia* ist dagegen das Bedürfnis spürbar, musikalische Konzeption und Plot einander kommentierend gegenüber zu stellen. Die vier ›themes‹ des Albums, nach den vier Musikern benannt, darunter auch als ›Pete's theme‹ das schon erwähnte *Love reign o'er me*, kennzeichnen jeweils eine Lebensstation des Protagonisten, als unwilligen Hilfsarbeiter, auf der Flucht im frenetischen Alkohol- und Drogenrausch usw. Sie werden als Mottos in den Soundscape zu Beginn integriert¹⁵, erscheinen dann als zentraler Bestandteil jeweils eines Songs, und bilden zusammen schließlich das Material zweier Instrumentalstücke.¹⁶ Während das erste, wie das Album *Quadrophenia* benannt, die ›themes‹ ähnlich der *Ouverture* in *Tommy* als reines Medley präsentiert, werden vier Ableitungen aus ihnen am Höhepunkt des Albums im Stück *The rock* scheinpolyphon kombiniert (Tab.2). Offensichtlicherweise soll wohl das abrupte Ende dieser Passage den Tod des Protagonisten darstellen.

In Marillions Album erscheinen ebenfalls musikalische Gestalten wieder (Tab.3), es wird aber weder die musikalische Strategie von *Tommy* oder *Quadrophenia* nachvollzogen, auch wenn deren inspiratorische Bedeutung wohl kaum in Frage steht: Ein Riff und eine viertaktige Basslinie bilden das einzige musikalische Modell von *Lavender* und *Blue angel*.¹⁷ Die Akkorde der Strophe von *Kayleigh*, h-Moll, A-Dur, fis-Moll, G-Dur¹⁸, erscheinen in *Vocal under bloodlight* wieder,

15 The Who, *Quadrophenia*, CD 1, Nr. 1.

16 Ebenda, CD 1, Nr. 3 und CD 2, Nr. 6.

17 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr.3 und Nr.4, 3'41"-5'47". Bezeichnenderweise hat der Sänger einige Jahre nach seinem Weggang von Marillion eine neue Version von *Lavender* aufgenommen, in der er der Identität des musikalischen Basismaterials folgend *Blue angel* als Quasi-Bridge integrierte. Fish, *Yang*, 1995, Dick Bros DDick12CD und MC (Europa), Pony Canyon PCCY00775 (Japan), dann 1996, Renaissance RMED00128 (U. S. A.), sowie 2000, Chocolate Frog CFVP005CD (rerelease), Nr. 4.

18 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr.2., 0'9"ff. – Allan F. Moore, *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*, Aldershot u. a. ²2001, S. 145, versteht solche Klangerbindungen bei Marillion als modal. In der Tat wäre eine Deutung im Sinne strenger harmonischer Tonalität widersinnig. Die Klänge sind zwar leitereigen in D-Dur/h-Moll, aber weder die Interpretation als I–VII–V–VI, noch als VI–VIII–VI vermag zu überzeugen. Nicht zuletzt scheint die Kombination der Akkorde aus der leichten Greifbarkeit an einem Tasteninstrument zu resultieren. Was Moore aber an Marillions ›Harmonik‹ übersieht, ist, dass hier Akkordwechsel auch oft einen Wechsel der Improvisationsskala bedeuten; ganz deutlich wird dies am ›querständigen‹ Pattern von *Threshold*: D-Dur – C-Dur – D-Dur – C-Dur – A-Dur etc. (vgl. auch Bsp.2). Die ungewöhnliche Kombination der Akkorde erlaubt es wohl auch überhaupt erst, sie als Motto mit Wiedererkennungswert einzusetzen.

dort allerdings sind sie der synkopischen Rhythmik entledigt, die Akkordwechsel fallen mit dem Viervierteltakt zusammen.¹⁹

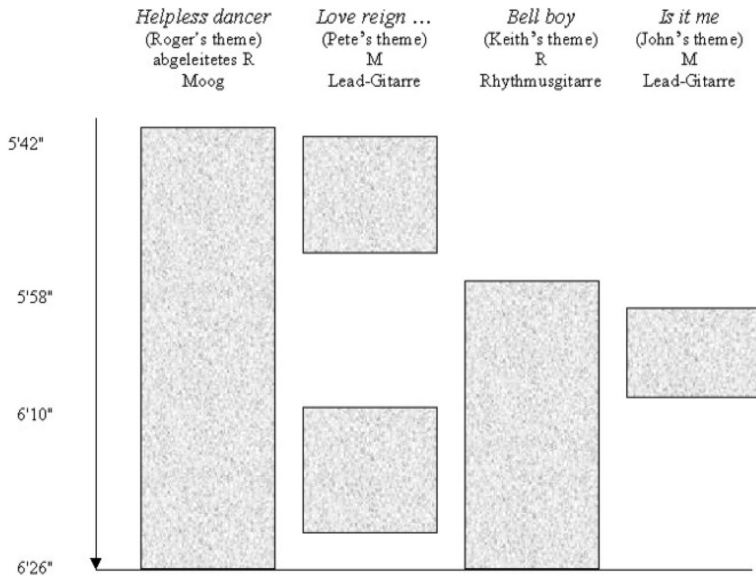


Tabelle 2: The Who, *Quadrophenia*, Kombination der vier ›themes‹ am Ende von *The rock*²⁰

Heart of Lothian und *Threshold* teilen zwei Bausteine. Den diastematischen Umriss eines Riffs²¹ (Bsp. 1 und Bsp. 2, vgl. auch Bsp. 5 im Anhang), sowie eine viertaktige melodische Gestalt²² (Bsp. 3, vgl. auch Bsp. 5 im Anhang). Zunächst haben diese Entsprechungen natürlich die Funktion, zyklischen Zusammenhang zu stiften, signalisieren, ebenso wie die Tatsache, dass die einzelnen Nummern ohne Pausen ineinander übergehen, die Einheit des Albums. Auch stellen sie inhaltliche Zusammenhänge her: *Kayleigh* und *Vocal under bloodlight* handeln von der weiblichen Hauptfigur, *Lavender* und *Blue angel* beschreiben Erinnerungen an glücklichere Zeiten etc.

19 Marillion, *Misplaced childhood*, Nr. 8, 0'0"-0'56".

20 Abkürzungen wie in Tabelle 1.

21 Ebd., Nr. 5, 0'0"ff. und Nr. 8, 6'40"ff.

22 Ebd., Nr. 5, 0'29"-1'4" und Nr. 8, 8'46"-9'21".

Peter Niedermüller

CD 1, Nr.			
1			<i>Pseudo silk kimono</i>
2	Ch und R	Ch	<i>Kayleigh</i>
3			<i>Lavender</i>
4			<i>Bitter suite</i>
			a <i>Brief encounter</i>
			b <i>Lost weekend</i>
			c <i>Blue angel</i>
			d <i>Misplaced rendezvous</i>
			e <i>Windswept thumb</i>
5			<i>Heart of Lothian</i>
			a <i>Wide boy</i>
			b <i>Curtain call</i>
6			<i>Waterhole (Expresso bongo)</i>
7			<i>Lords of the backstage</i>
8			<i>Blind curve</i>
			a <i>Vocal under bloodlight</i>
			b <i>Passing strangers</i>
			c <i>Mylo</i>
			d <i>Perimeter walk</i>
			e <i>Threshold</i>
9			<i>Childhoods end?</i>
10			<i>White feather</i>
			R und M

Tabelle 3: Marillion, *Misplaced Childhood*, musikalische Entsprechungen²³



Beispiel 1: Marillion, *Heart of Lothian*, Riff



Beispiel 2: Marillion, *Threshold*, Riff



Beispiel 3: Marillion, *Heart of Lothian* und *Threshold*, melodischer Ausschnitt

²³ Abkürzungen wie in Tabelle 1.

Aber auch eine Konnotation, die über den Kontext des Albums hinausverweist, spielt hier eine Rolle. Die ‚*Heart of Lothian*-Melodie‘ (Bsp.3) stellt mit ihrem pseudo-›modalen‹ Oktavambitus, Quart und Quint als zentralen Tönen einer »gapped scale«²⁴ einen stilisierten Pibroch dar (vgl. als beliebiges Exempel Bsp.4)²⁵, spielt also auf die Dudelsackmelodien an, die im breiten Bewusstsein das Paradigma schottischer Musik überhaupt formieren. Hiermit wird natürlich ein Bezug zu Titel wie Text hergestellt: Lothian ist ein Landstrich in Schottland (*Hearts of Midlothian* heißt einer der beiden Fußballclubs von Edinburgh).



Beispiel 4: Ground eines typischen Pibroch

Daneben haben die musikalischen Entsprechungen aber auch ganz entscheidenden Einfluss auf die Zeitregie des Albums. Der Text von *Misplaced Childhood* erzählt keine lineare Geschichte (wie vor allem *Tommy*). Der Text gibt den ›stream of consciousness‹ des Helden, an einer Stelle des Albums als »obscure Scottish poet«²⁶ bezeichnet, wieder. Wohl um auf die Wirkungen von LSD anzuspüren, wechseln nicht nur die Zeitebenen, als hartes Staccato von Erinnerungsfetzen, sondern sogar die Perspektiven; vom Helden ist in erster und dritter Person die Rede. Die zahlreichen Rückblenden erinnern an die Erzähltechnik des Films und noch mehr des modernen Roman. Linear verläuft die Zeit zunächst nur in *Pseudo silk kimono*, mit dem Riff von *Kayleigh* setzt die erste Rückblende ein. Die Rückkehr zur Zeitebene des Anfangs wird in *Threshold* vollzogen. Hier kehrt der Held aus dem Labyrinth von Erinnerungen und Rückblenden in die Realität zurück und versucht einen Neuanfang.

Bezeichnenderweise fällt diese Wende, wie oben gezeigt, mit der Wiederkehr der *Heart of Lothian*-Melodie zusammen, und diese Koinzidenz scheint keineswegs zufällig. Wie Eero Tarasti in seinem Buch *Music and myth* verdeutlicht hat, bedeutet das Wiedererscheinen einer musikalischen Gestalt innerhalb eines Stücks nach längerer Zeit eben nicht einfach Identität:

Consider a composition where, for example, after a long development and many incidental passages a theme which appears at the beginning of the work, reappears at the end. Now, however, its meaning is completely different from that what it was when it first occurred in the

24 Vgl. Jaschinski et al. 1998, 1125.

25 Das Notenbeispiel wird hier zitiert nach Elliott/Duesenberry/Collinson 2001, 915.

26 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr. 4.

composition. What is important is precisely the distance between the theme's first appearance and its recapitulation. Everything that has happened meanwhile is in a certain sense present and immersed in the memory of the listener when he hears the theme a second time. It is this temporal distance which gives the recurrence of the theme a mythical dimension.²⁷

The image shows a musical score for the song 'Wide boy' by Marillion. It consists of two systems of staves. The first system includes piano, synth, guitar, bass, and bass pedal parts. The piano part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'quarto volte'. The synth part is mostly silent, with a melodic line appearing in the fourth measure. The guitar part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'cinque volte'. The bass part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'due volte'. The bass pedal part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'terza e quarta volta sola'. The second system includes piano, synth, guitar, bass, and bass pedal parts. The piano part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'sei volte'. The synth part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'per perpetuo (quindici volte)'. The guitar part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'. The bass part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'. The bass pedal part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'.

Beispiel 5: Marillion, *Heart of Lothian* – *Wide boy*, Auszug ohne drumkit und vocals

27 Tarasti 1979, 68. Bezeichnenderweise deutet Middleton die Wiederkehr des Titelsongs auf dem Album *Sergeant Pepper's lonely hearts club band* der Beatles ganz ähnlich: »Any piece with a reprise is likely to provide fruitful material for this kind of approach – for instance, many of the progressive rock ›concept albums‹. Thus the reprise of the title song on the *Sergeant Pepper* album brings together the original Edwardian ›then‹ and the updated ›now‹, modified by the intervening songs, which again include, significantly, ›archaic‹ and ›exotic‹ material.« (1990, 223) Unklar bleibt allerdings, in welchem Song Middleton bei den Beatles einen archaischen Ton verwirklicht sieht.

Genau diese Funktion, auf den Unterschied zwischen ›avant‹ und ›après‹ aufmerksam zu machen, erfüllt das *Heart of Lothian*-Thema. Es wird nicht versucht, den Wechsel zwischen den Zeitebenen der einzelnen Songs im Detail auf die Musik abzubilden, vielmehr markiert das stärkste Mittel musikalischer Zeitgestaltung die Rückkehr zur Ebene der Gegenwart die nun wieder linearere ›Logik‹ der beiden folgenden das Album beschließenden Nummern. Tarasti zufolge leistet grundsätzlich jede Wiederholung diese Zeichenfunktion²⁸, allerdings kann sie durch unterstützende Faktoren deutlicher oder weniger deutlich werden. Da das *Hearts of Lothian*-Thema keineswegs ganz am Anfang der Platte erscheint, wird es durch ein massives Crescendo vorbereitet (vgl. Bsp.5). Das ostinate Riff wird Zug um Zug mit Ableitungen und Haltetönen überlagert²⁹; dass der Schematismus dieses Verfahrens nicht der Sogwirkung des Crescendo entgegenwirkt, liegt wohl abgesehen vom 7/8-Takt vor allem daran, dass die dritte Taktgruppe das regelmäßige Viertaktschema unterläuft (4+4+5+4). Am Höhepunkt dieser Verbreiterung des Klangraums erscheint das Thema. So als wesentliches Moment gekennzeichnet, bedarf es bei seiner Wiederkehr auch keiner derart aufwendigen Vorbereitung mehr. Das Riff erscheint mit regelmäßigen Chordchanges und rhythmisch begründigt (Bsp.2) als Begleitstruktur der Gesangslinie, das instrumentale Auftreten des Themas reicht aus, um zu verdeutlichen, dass der Höhepunkt des Albums erreicht ist. Außerdem weist das Thema ein weiteres Merkmal auf, das Tarasti zwar nicht als notwendige Bedingung des ›avant-après-Effekts‹ betrachtet, aber in dessen Zusammenhang als »channel of mythical communication« bezeichnet, den archaischen Tonfall, hier gegeben durch die musikalische Affinität zum Pibroch.³⁰

Einige Thesen zur Semiotik von Popmusik

Natürlich kann aus solchen, der Spezifik verhafteten Beobachtungen kein analytischer Algorithmus abgeleitet werden. Das hier vorgestellte Beispiel verdeutlicht aber, dass musikalische Gestalten in der Popmusik eine komplizierte Zeichenfunktion erfüllen können; einige Schlussfolgerungen hierzu seien abschließend skizziert

28 Tarasti 1979, 68.

29 Vgl. hierzu auch Moore 2001, 145 f.

30 Tarasti 1979, 69 (Hervorhebung original).

1. Rock- und Popmusik stellt ein komplexes Zeichen³¹ dar; diese Komplexität zeigt sich schon auf der Ebene von Text und Musik. Es treten aber zahlreiche weitere potentielle Konstituenten hinzu, man denke nur an das Plattencover oder Musikvideos. Wie jedes komplexe Zeichen, lässt Popmusik Deutungen auf verschiedenen Ebenen zu. Zu diesen gehört natürlich auch ein rein oberflächliches Zuhören. Dass etwa auch Marillion so goutiert werden, steht außerhalb jeder Frage. *Lavender blue*, ein Remix aus dem Album, und vor allem *Kayleigh* waren 1985 Chart-Erfolge.³² Daneben ist aber durchaus ein ›deep level reading‹ dieser Musik möglich. Dies verdeutlicht, dass diese Dimension sowohl bei der Konzeption der Musik als auch bei bestimmten Rezipienten eine Rolle spielt.³³

2. Ein grundsätzliche Problem bei der Analyse von Popmusik liegt darin, die zeichenhaften Gestalten der Musik überhaupt zu ermitteln.³⁴ Konstanz und Varianz von Riffs, melodischen Wendungen und Chord changes stellen nur einen Ansatzpunkt dar. Das zuvor erwähnte *Rain on me*-Zitat macht aber deutlich, dass Zitate und Intertextrelationen den Charakter der Konstituenten durchaus mitbestimmen können, und hiermit muss der Merkmalkatalog keineswegs abgeschlossen sein.³⁵

3. Die musikalische Analyse von Popmusik treibt einen Selbstauslegungsprozess voran, der in der Popkultur selbst angelegt ist.³⁶ Diese Position des ›teilneh-

31 Zur Komplexität des musikalischen Zeichens vgl. etwa Nattiez 1990, 102–129.

32 Siehe das der Remaster-CD von *Misplaced childhood* beiliegende Material.

33 Bezeichnenderweise verwenden auch lange nach The Who und Marillion Bands solche Techniken musikalische Querverweise. Eine beinahe übertrieben wirkende Fülle an Beziehungen enthält etwa das Album *Metropolis pt. 2: Scenes from a memory* von Dream Theater (1999, Elektra 7559624482). Es handelt sich auch hier um ein Konzeptalbum mit zahlreichen musikalischen Klammern. Unter diesem finden sich auch Anspielungen auf den älteren Song *Metropolis – Part I »The miracle and the sleeper«* der Band (erschieden als Nr. 5 auf *Images and words*, 1992, ATCO 7567921482), zu dem das Album die Fortsetzung darstellen soll. Ähnlich dem The Who-Zitat bei Marillion erscheinen als dritte Ebene zahlreiche Allusionen an musikalische Vorbilder von Dream Theater, darunter natürlich auch Marillion. Einige aber bei weitem nicht alle dieser Anspielungen haben Dream Theater im Off-Kommentar ihrer DVD *Metropolis 2000: Scenes from New York* (2002, Elektra 8536402262) erläutert.

34 Aus einer anderen Perspektive, der der europäischen Kunstmusik des neunzehnten Jahrhunderts, weist Eero Tarasti auf dieses Dilemma hin. Tarasti betont, dass der musikalische Parameter per se nichts über seine semiotische Funktion aussagt, dass sich diese umgekehrt im konkreten Beispiel vielschichtig zeige (1994, insbesondere 48 f.).

35 Vgl. allgemein Kaden 1998, 2162 f.

36 Zum Verhältnis von wissenschaftlicher Theorie der Subkultur und in der Subkultur vollzogener Selbstausslegung vgl. Lindner 2000, 102–106.

menden Beobachters« kann einen Mangel an Objektivität evozieren, indiziert aber nicht deren wissenschaftliche Untauglichkeit.³⁷

Literatur

- Elliott, Kenneth / Duesenberry, Peggy / Collinson, Francis (2001), »Scotland«, in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd.22, London: Oxford University, 906–922.
- Griffiths, Dai (1999), »The high analysis of low music«, *Music analysis* 18, 389–435.
- Hornby, Nick (1999), *High Fidelity*, aus dem Englischen von Clara Drechsler und Harald Hellmann, München: Droemer Knauer.
- Jaschinski, Andreas et al. (1998), »Schottland«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter, 1123–1137.
- Kaden, Christian (1998), »Zeichen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 2149–2220.
- Lindner, Rolf (2000), *Die Stunde der Cultural Studies*, Wien: WUV.
- Middleton, Richard (1990), *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University.
- Moore, Allan F. (2001), *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*, zweite, ergänzte Auflage, Aldershot: Ashgate.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music and discourse. Toward a semiology of music*, Princeton: Princeton University.
- Tarasti, Eero (1979), *Music and Myth. A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Berlin: De Gruyter.
- Tarasti, Eero (1994), *A Theory of musical semiotics*, Bloomington: Indiana University.

37 Bezeichnenderweise sieht etwa Jean-Jacques Nattiez die Sprache der musikalischen Analyse nicht wegen einer vermeintlich objektiven Theorie der musikalischen Analyse als »métalanguage«/»metalanguage«, sondern weil Musik und der Diskurs über Musik zwei grundsätzlich unterschiedene symbolische Hervorbringungen sind (vgl. Nattiez 1990, 153).

Peter Niedermüller

© 2022 Peter Niedermüller

Johannes Gutenberg Universität Mainz [Johannes Gutenberg University of Mainz]

Niedermüller, Peter (2022), »Opernhafte Momente in Konzeptalben von The Who und Marillion. Ein Beitrag zur semiotischen Analyse von Popmusik« [Opera-like moments in concept albums by The Who and Marillion – A contribution to the semiotic analysis of pop music], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 437–450. <https://doi.org/10.31751/p.238>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Musikalischer Stil in Musikwissenschaft und kognitiver Psychologie

Die Erforschung des musikalischen Stils hat viele Facetten, darunter die komplexen kognitiven Strategien, die beim Verstehen musikalischer Informationen zum Tragen kommen, die Konstruktion experimenteller Verfahren, mit denen Musik als ästhetisches Phänomen untersucht werden kann, und die Definition des Begriffs ›Stil‹ selbst. In ihrem Beitrag *Le regole della musica* (1999) analysierten Mario Baroni, Rossana Dalmonte und Carlo Jacoboni einen Korpus von Arien des Barockkomponisten Giovanni Legrenzi und konstruierten mit Hilfe einer generativen Grammatik ein Regelsystem, das in eine Software namens *Legre* implementiert wurde, die vermeintlich Arien im Stil von Legrenzi ›komponiert‹. Ziel der vorliegenden Studie ist es, die stilistische Validität von *Legre* mit Hilfe von Methoden aus der kognitiven Psychologie zu überprüfen. Es wurden Experimente mit Musikern und Nicht-Musikern durchgeführt, um festzustellen, ob *Legre* eine gültige Grammatik von Legrenzi herzustellen in der Lage ist, d. h., ob eine generative Grammatik den Stil eines Komponisten beschreiben und wiedergeben kann. Die Ergebnisse zahlreicher Experimente zeigen einen Unterschied in der Unterscheidungsfähigkeit zwischen Musikern und Nicht-Musikern; die Leistung einer Person im Unterscheidungsprozess hängt nicht nur von der Einarbeitungsphase in die Aufgabe ab, sondern auch vom Vorwissen der Person. Das Zusammenspiel zwischen diesen Daten und theoretischen Überlegungen trägt dazu bei, die Natur des Stils zu erklären.

The investigation of musical style involves many facets, among them the complex cognitive strategies involved in the understanding of musical information, the construction of experimental procedures able to study music as an aesthetic phenomenon, and even the definition of the term “style” at all. In the work *Le regole della musica* (1999), Mario Baroni, Rossana Dalmonte, and Carlo Jacoboni analysed a corpus of arias by the baroque composer Giovanni Legrenzi, and by means of a generative grammar they constructed a system of rules that was implemented in a software named *Legre*, which supposedly “composes” arias in Legrenzi’s style. The aim of the present study is to verify the stylistic validity of *Legre*’s output by using methods adopted in cognitive psychology. Experiments with musicians and non-musicians were designed in order to assess whether *Legre* is a valid grammar of Legrenzi—that is, whether a generative grammar is able to describe and recreate the style of a composer. The results of numerous experiments reveal a difference in discrimination ability between musicians and non-musicians; a person’s performance in the process of discrimination depends not only on the training phase of the task, but also on one’s prior knowledge. The interaction between these data and theoretical reflection contributes to the explication of the nature of style.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Baroni; cognitive psychology; Dalmonte; discrimination ability; generative grammar; generative Grammatik; Jacoboni; kognitive Psychologie; Legre; Legrenzi; musical style; musicology; musikalischer Stil; Musikwissenschaft; Unterscheidungsfähigkeit

Zum Begriff ›Stil‹ und zum Problem der ›Stilanalyse‹ in der Musik

Im Laufe von Jahrzehnten hat der Stilbegriff in der Musikliteratur zahlreiche Bedeutungen angenommen. Einige Bedeutungen entspringen den literarischen Theorien, andere wurden spezifisch für die Musik formuliert. Die semantische Verschiedenartigkeit ist von den theoretischen Voraussetzungen und Zielen abhängig, die die Bezugfelder haben, welche sich mit diesem Begriff befassen.¹ Nach Molino hat

die lange und gegensätzliche Geschichte des Begriffs Stil mittlerweile einen komplexen und vielschichtigen Begriff hervorgebracht, der einerseits an interne Konventionen der verschiedenen Disziplinen, andererseits an Theoretisierungen gebunden ist, die dem allgemeinen Wortgebrauch sehr nahe stehen. Es ist auf jeden Fall schwer, eine Stilidee zu formulieren, die fähig ist, den Änderungen standzuhalten, die die sozialen Funktionen der Ausdruckstätigkeiten im Laufe der Zeit erfahren.²

Eine Sichtung des Wortes Stil in den Musikhandbüchern und -wörterbüchern lässt eine Konstellation möglicher Bedeutungen deutlich werden, die aus den kulturell dominanten Konzepten in den verschiedenen Epochen und den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten herrühren. Die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs entfalten sich in einem Ganzen unterschiedlicher Größe: Von den kleinsten Ganzen des Werkstils und des Stils als Personalstil zu progressiv ausgedehnteren Ganzen wie dem Stil einer Schule, einer Strömung, einer Epoche.

Auf dem Feld der Analyse sind diese verschiedenen Ganzen unter Anwendung von quantitativen und qualitativen Paradigmen durchgeführt worden, zum Beispiel der paradigmatischen Analyse von Ruwet, der Analyse durch Parameter von La Rue, der *Pitch-set-class* Theorie von Forte und so weiter. Allerdings haben ihre Ergebnisse gezeigt, dass eine Art ›undurchdringbarer Kern‹ bestehen bleibt.³ Wir haben eine intuitive Kenntnis dieses Stilkerns, können ihn aber nicht rationalisieren. Die Unzufriedenheit mehrerer Musikwissenschaftler mit den Grenzen einer vollständigen Stilbeschreibung durch analytische Mittel kann mit einer Behauptung von Yizhak Sadaï ausgedrückt werden: »Eine Theorie des Musikstils muss

1 Für eine Synthese der von der Definition des Stilkonzepts gestellten Probleme vgl. Molinié/Cahné 1994 und Pistone 1995.

2 Molino 1994, 213.

3 Für eine Synthese der Stilanalyse-Problematiken vgl. die Beiträge in *Analyse musicale* 17 (1989) und 32 (1993).

vollständig erdacht werden und darauf warten, entwickelt und auf die Probe gestellt zu werden.«⁴

Der Pessimismus der Musikwissenschaftler ist nicht mit allen Bedeutungen des Stilbegriffs verbunden, sondern vorwiegend mit dem Personalstil von Komponisten und mit der Erforschung des Werkstils, die den Stil als ›Individualität und Einzigkeit des Werkes‹ betrachtet.

Warum kann man die intuitive Kenntnis des Stiles nicht durch technische und analytische Mittel verdeutlichen?

Könnte die kognitive Rezeptionspsychologie mitwirken, das ›Stilrätsel‹ zu klären? Bei der Stilwahrnehmung beharrt nach Gardner eine Art »unbewusstes Wissen«⁵, ein System der Informationsaufbereitung, das von der Musik Vorstellungen schafft, die sie genau charakterisieren; mit anderen Worten: Es arbeitet ein Verfahrenwissen⁶, das es ermöglicht, den Stil einer angehörten Musik einem bestimmten Zeitabschnitt oder Autor zuzuschreiben, ohne erklären zu können weshalb. Aus diesem Grund kann die kognitive Psychologie dazu beitragen, das ›Stilrätsel‹ zu klären und das von Guido Adler bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts festgelegte und noch heute gültige Ziel zu erreichen, nämlich eine systematische Beschreibung des Stils durch im Wesentlichen wissenschaftliche Methoden.⁷ Adler wünschte die Formulierung einer Methode, die, von einer anfänglichen Beobachtung des Kunstwerkes ausgehend, Hypothesen aufstellte, die anschließend überprüft werden können.

Die psychologischen Theorien über die Stilwahrnehmung

Wie und durch welche Methoden greift die Psychologie in die Bemühungen der Musikwissenschaft ein, um die Eigenschaften des Stiles ausführlich beschreiben zu können?

Die Prozessierungsstrategien, die die Wahrnehmung des Stiles erlauben, sind schwierig zu erklären, denn man kann

1. die kognitiven Mechanismen einer abstrakten inneren Darstellung nur aus der Beobachtung von außen erschließen. Die Musikrezeption hat keinen fühlba-

4 Sadaï 1993, 39.

5 Gardner 1987, 75.

6 Vgl. Krumhansl 1989, 238.

7 Vgl. Adler 1911.

ren Ausdruck. Die Veränderungen der Gehirntätigkeit, mit denen sich die Neurologie befasst, oder die verbalen Äußerungen von meist emotiver Natur der Zuhörer liefern keine Daten über den Strukturierungsprozess des Stils, der in der ästhetischen Phase in die Tat umgesetzt wird. Die kognitive Psychologie folgt dem demokritischen Prinzip, dass heißt, sie strebt danach, die verborgenen Konstituenten des sichtbaren Phänomens aufzudecken.⁸

2. experimentelle und wissenschaftlich unbestreitbare Arbeitsmethoden entwickeln, um die Gesamtheit der musikalischen Parameter als ästhetische Realität zu verstehen. Das Bedürfnis, die Variablen zu kontrollieren, hat oft die Anwendung der Ausschnitte weniger Takte oder die Zerlegung der Musik in ihre einzelnen Parameter zur Folge gehabt. Deshalb unterscheidet sich der Untersuchungsgegenstand der Psychologie von dem der Musikwissenschaft: Die Musikwissenschaft befasst sich mit dem Kunstwerk als ästhetisches Phänomen; die Psychologie verwendet präfabrizierte Musikbeispiele oder einzelne Konstituenten der Musikstruktur. Peter Faltin behauptet:

Die Divergenz zwischen musiktheoretischen und experimentalpsychologischen Begriffen, Methoden und Fragestellungen, die sich bei interdisziplinären Untersuchungen komplexer ästhetischer Phänomene kaum überbrücken läßt, hat zur Folge, dass manches, was dem Musiktheoretiker als überflüssig, banal oder unverständlich erscheinen mag, für die Logik der Induktion unerlässlich ist und für den Psychologen von Interesse sein kann.⁹

Diese Schwierigkeiten haben die Zahl der experimentellen Untersuchungen über die Stilwahrnehmung beschränkt. Heute bietet die Musikpsychologie vier Modelle, in denen der Stilbegriff sehr oft als Synonym des Formbegriffs benützt wird:

1. Das Prototypmodell: Der Zuhörer speichert die musikalischen Informationen und bildet gleichzeitig ein geistiges abstraktes Schema, das er bei späterem Anhören anwenden wird (ein Beispiel ist die Theorie von Irene Deliège).¹⁰

2. Das semantische Modell: Der Stil ist laut Michel Imberty ein System temporaler Verhältnisse, das den Stil eines Komponisten konstant kennzeichnet. Die zeitliche Organisation ist »Zeugnis unbewusster Verhaltensweisen des Menschen (in diesem Falle des Komponisten) gegenüber der Nichtumkehrbarkeit des Todes«. ¹¹ Der Zuhörer differenziert die Stile aufgrund der Wahrnehmung der verschiedenen Strukturierungsmodalitäten der Zeit.

8 Sloboda 1988, 11.

9 Faltin 1979, viiff.

10 Vgl. Deliège 1992.

11 Imberty 1990, 23.

3. Die Analyse der Grundzüge: Dieses Modell ist den Computermodellen entlehnt. Der Zuhörer zerlegt die Musik in einzelne unteilbare Züge, die er anschließend zusammenfasst.

4. Die Generative Grammatik: Darunter versteht man eine hierarchische Organisation der Musikstruktur, die sich auf ein komplexes Netz von Regeln stützt.¹²

Die Modelle 1 und 2 benutzen Musikbeispiele des klassischen Repertoires, aber sie konzentrieren sich ausschließlich auf die Rezeption; die Psychologen unterlassen es, die Auswirkungen der Ergebnisse auf die Kunstwerke zu analysieren. Außerdem wird das Stilwesen eines Komponisten meistens nur im Vergleich mit Kunstwerken von einem oder mehreren anderen Komponisten verstanden, die oft historisch und stilistisch fern von ihm sind (zum Beispiel vergleicht Imberty Brahms und Debussy). Auch die Untersuchungsmethoden erfüllen nicht immer die wissenschaftlichen Anforderungen der Psychologie.

Das vierte Modell wird benützt, um sowohl die musikalische Wahrnehmung zu erklären, als auch um die Musik zu analysieren. Hinsichtlich des letzteren hat die Generative Grammatik eine Grenze. Nattiez behauptet: »Die generative Methode (Theorie) eignet sich besonders für die Beschreibung eines Stils, unter der Bedingung, dass der analysierte Korpus einigermaßen einfach sei und mit einer begrenzten Anzahl von Regeln erklärt werden kann.«¹³

Diese Grenze wird in der Auswahl des Repertoires deutlich, die einige Wissenschaftler gewählt haben: Lindblom und Sundberg analysieren einen Korpus von Kinderliedern; Judith und Alton Becker den Srepegan von Java; Baroni und Jacoboni wählen nur die Melodie der Bach-Choräle aus. Allerdings wird die Grenze in einer der letzten Forschungsarbeiten von Baroni, Dalmonte und Jacoboni überschritten, in der sie 31 Arien des barocken Komponisten Giovanni Legrenzi (1626–1690) analysiert haben.¹⁴

Die drei Autoren haben das System der formalen Regeln (*Le regole della musica*) entdeckt, das den Arien von Legrenzi zugrunde liegt: Sie betreffen die Struktur des poetischen Textes (und seine Einwirkung auf die musikalische Organisation), die Form, die Melodie, die Harmonie und den Generalbass und sie haben all das in das Informatik-Programm *Legre* implementiert. Der Computer hat einen Korpus von Arien produziert, die von den Experten als dem Stil des Komponisten zugehörig erkannt werden können. Das bedeutet, dass die Regeln, die während

12 Vgl. Lerdahl/Jackendoff 1983.

13 Nattiez 2000, 353.

14 Vgl. Baroni/Dalmonte Jacoboni 1999.

der analytischen Phase ermittelt worden sind, die Arien von Legrenzi ausreichend beschreiben. Die Aufgabe des Computers ist nicht die Reproduktion der Denkweisen des Komponisten. Die Informatik-Simulation hat nicht die Reproduktion der kreativen Prozesse des Komponisten zum Ziel. Der Computer hat eine heuristische Aufgabe, und zwar diejenige der Beglaubigung der analytischen Methodologie, mit der der musikalische Stil Legrenzis beschrieben wurde. Die über Legrenzi geführte Untersuchung hat einerseits die Musikwissenschaft (Stilanalyse bezüglich der verschiedenen Parameter und Formulierung von Regeln), andererseits die Informatik (Informatik-Implementierung des Regel-Korpus in das *Legre*-Programm) hinzugezogen. Auf dem jetzigen Stand bedarf die Untersuchung einer experimentellen Überprüfung von Seiten der kognitiven Psychologie, um den Grad an stilistischer Verwandtschaft zwischen den ›Werken‹ *Legres* und den Arien Legrenzis zu messen.

Experiment

Ziel des Experiments ist es, zu untersuchen, ob das Regel-Modell, das in *Le regole della musica* vorgeschlagen wird, die stilistischen Eigenheiten von Legrenzi eingefangen hat. Zur Überprüfung der Wirksamkeit des Modells, muss man bewerten, in welchem Ausmaß die Computerproduktion dem Werk Legrenzis stilistisch ähnelt. Musiker und Nicht-Musiker hören mehreren Kompositionen zu und sollen zwischen Kompositionen unterscheiden, die von Legrenzi komponiert wurden und denen, die durch einen anderen ›Geist‹ (*Legre*) entstanden. In dem Falle, wo eine korrekte Zuordnung der Arien nicht möglich sein sollte, würde die generative Rekonstruktion beweisen, dass die am Anfang durchgeführte stilistische Analyse die wesentlichen Konstituenten von Legrenzi aufgespürt hat. Wenn aber beim Anhören genau zwischen dem Werk *Legres* und den Legrenzi-Arien unterschieden werden sollte, würde dies bedeuten, dass das Regel-Modell die stilistischen Eigenheiten nicht zu erfassen vermag. Mit anderen Worten: Der Stil kann nicht mit der Methode der generativen Grammatik ausgedrückt werden. Wie Jean Pierre Bartoli behauptet: »Eine generative Rekonstruktion ist in der Tat der Beweis für eine gelungene preliminäre stilistische Analyse.«¹⁵

15 Bartoli 1995, 35.

Auswahl des Versuchsmaterials

Zum besseren Verständnis der Wirksamkeit des Regel-Modells wurden zehn Legrenzi- und zehn *Legre*-Arien ausgewählt, die denselben Text benutzen. Im Rahmen der Experimentreihe wurden weitere acht Arien Legrenzis ausgewählt, um den Versuchspersonen einen Stilprototyp des Komponisten zu liefern.

Versuchsdurchführung

Drei verschiedene Typen von Versuchspersonen wurden für Experiment A, das in Vielsitzungen durchgeführt wurde, getestet: 14 Experten der Barockmusik, 16 Musiker, die nicht auf Barockmusik spezialisiert waren und 15 Personen ohne musikalische Bildung. In der ersten Phase wurde der Test den Experten vorgelegt, weil sie vermutlich aufgrund ihrer Repertoire-Kenntnisse sofort Vor- und Nachteile der Maschine aufdecken würden. Nach den Ergebnissen dieser Testgruppe wurde der Test Musikern und Nicht-Musikern vorgelegt, um bewerten zu können, in welchem Ausmaß Bildungsgrad und -niveau auf die Fähigkeit der stilistischen Unterscheidung einwirken können. Die Versuchspersonen waren nicht darüber informiert, um welchen Komponisten es sich handelte und dass einige Kompositionen das Werk eines Computers waren, um die Test-Antworten nicht zu beeinflussen. Der Versuchsaufbau folgte im Wesentlichen der Theorie des Implicit Learning, d.h. der impliziten Fähigkeit, Regeln zu konstruieren.¹⁶ Durch einfaches Anhören der Musikstücke erwirbt ein Zuhörer implizite Kenntnisse über die Regelmäßigkeit der gehörten Stücke. Das implizite Lernen ist derselbe Mechanismus, der von Kindern verwendet wird, um die Sprache zu lernen. Die Musikkenntnisse werden im Gedächtnis bewahrt und dienen ohne eine ›rationelle Oberaufsicht‹ als Führer beim Analyseverfahren.

Der Test bestand aus zwei Teilen: Im ersten Teil hörten die Versuchspersonen 12 Arien von Legrenzi, um die Aufmerksamkeit zu schärfen und den Implicit-Learning-Prozess auszulösen. Die Versuchspersonen machten sich durch den Implicit-Learning-Prozess eine Vorstellung vom Stil Legrenzis, um die Fragen des zweiten Teils des Testes zu beantworten.

In zweiten Teil hörten die Versuchspersonen zehn Arienpaare: Wie gesagt, verwendet jedes Paar denselben Text, einmal von Legrenzi und einmal von *Legre* ausgearbeitet (vgl. dazu ein Arienpaar in Bsp. 1). Um die Antworten nicht durch

16 Vgl. Reber 1993.

die Reihenfolge des Materials beeinflussen zu lassen, wurden acht verschiedene Ordnungen der Paare vorgelegt. Die Hörer mussten erkennen, welche der beiden Arien des Arienpaares von Legrenzi komponiert worden war. Zunächst mussten sie nicht angeben, aus welchem Grunde sie die Wahl getroffen hatten; denn die Sprache begrenzt den Ausdruck der unbewussten Kenntnis. Die intuitive Kenntnis kann durch den formalen Ausdruck getrübt werden. Die Probanden können aus der ›oberflächlichen‹ Ähnlichkeit der beiden Autoren heraus tiefere Wesenszüge spüren, die schwer erklärbar sind, weil zwischen Intuition und ihrer Fassung in Worte eine Kluft besteht. Erst nach Abschluss des Testes mussten die Versuchspersonen erklären, nach welchen Kriterien sie die zwei Komponisten unterschieden hatten.

Weitere 14 Experten wurden getestet, um den Einfluss im zweiten Teil des Testes zwischen einer Vorlage der Arien per Paar und ›at random‹ zu beurteilen. Der erste Teil dieses Experimentes B war derselbe des Experimentes A.

Ergebnisse

Die Ergebnisse der Experimente A und B, die den Experten vorgelegt wurden, zeigten einen Einfluss der Vorlagemodalitäten des Materials auf die Fähigkeit der stilistischen Unterscheidung. Die Performance für das Experiment A (78,46%) ist besser als bei Experiment B (59,28%). Die als Arienpaar gehörten Arien erlauben einen einfacheren stilistischen Vergleich gegenüber den Arien, die *at random* vorgelegt wurden, da die Belastung des Arbeitsgedächtnisses wahrscheinlich geringer ist und das Arienpaar zusätzlich einen direkten Vergleich erlaubt, der es zulässt, dass die Aufmerksamkeit auf spezifischere stilistische Informationen gelenkt wird.

Die Ergebnisse des Experimentes A mit den drei Hörertypen zeigen, dass die musikalische Ausbildung die Fähigkeit zum Erkennen eines Stils beeinflusst.

Abbildung 1 zeigt die Kurven, die sich ergeben, wenn man die Ergebnisse der drei Typen von Versuchspersonen mit jedem Arienpaar in Zusammenhang bringt. Der Verlauf der drei Kurven ist meist parallel und mit prozentualen Antworten, die einen leichten Unterscheid bei der Lösung der Aufgabe zwischen unerfahrenen Musikern und Nicht-Musikern und einem eindeutigen Abstand zwischen diesen beiden Gruppen von den Barock-Musikern zeigen.

a)

A - mo - re e vir - tù mi bat - - - to - no l'al - ma, E
vo - glion la pal - ma di mia ser - vi tù, mi bat - - - to - no
l'al - ma, E vo - glion la pal - ma, E vo - glion la pal - ma di mia ser - vi -
tù, E vo - glion la pal - ma di mia ser - vi - tù.

b)

A - mo - re e vir - tù mi bat - to - no l'al - ma e
vo - glion la pal - ma di mia ser - vi - tù, e vo - glion la pal - ma
e vo - glion la pal - ma di mia ser - vi - tù.

Beispiel 1: Aria *Amore virtù*; a. Originalkomposition von Giovanni Legrenzi;
b. »Komposition« von Legre

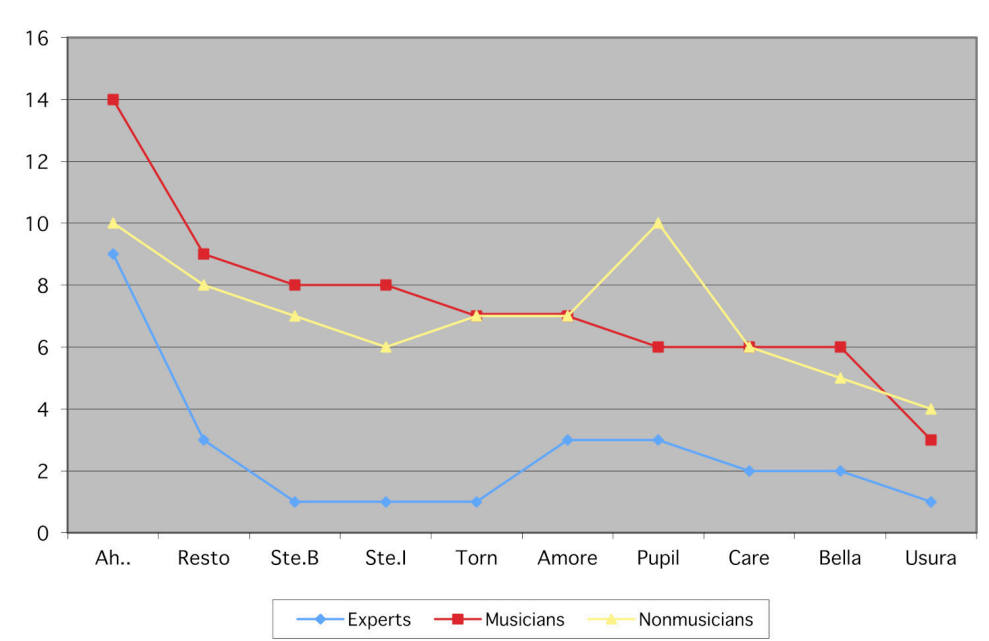


Abbildung 1: *Lege*-Experiment, Ergebnisse für die drei Hörertypen, graphische Aufbereitung

Der Unterschied zwischen Musikern mit einem unterschiedlichen Grad an Kenntnis des Barock-Repertoires und Nicht-Musikern steht im Gegensatz zu den Ergebnissen, die von der Musikpsychologie im Verhältnis zu anderen musikalischen Zügen ausgearbeitet wurden: In zahlreichen Untersuchungen über die Wahrnehmung der tonalen Beziehungen oder über die Wahrnehmung der Dissonanz ergibt sich kein Unterschied zwischen Musikern und Nicht-Musikern.

Von Bedeutung ist die Schwierigkeit der Zuordnung der Arie *Ah ch'indarno* für alle drei Gruppen. Auf der Grundlage dieser Tatsache wurde zu einer Analyse der Arie übergegangen. *Ah ch'indarno* enthält für den Stil Legrenzis ungewöhnliche Elemente: die Zerlegung des Textes in durch Pausen getrennte Blöcke, die die Flüssigkeit des melodischen Verlaufs unterbrechen; Verwendung des Tritonus in der Melodie; große melodische, durch Pausen getrennte Sprünge; erhebliche Komplexität sowohl in der Melodie als auch im Generalbass. Diese Merkmale stehen im Gegensatz zu dem Bild, das die Personen in der Lernphase erfasst hatten, so dass sie gezwungen waren, die Arie dem anderen ›Komponisten‹ zuzuschreiben. Das konstante Verhältnis zwischen den drei Gruppen, das durch einen fast parallelen Verlauf der Kurven dargestellt wird, wird durch einen unvorhergesehenen Spitzenwert der Nicht-Musiker bei der Arie *Pupille* unterbrochen. Die

Nicht-Musiker stoßen auf Schwierigkeiten beim Erkennen dieser Arie, während die anderen beiden Gruppen ohne große Sprünge in ihrem Verlauf fortfahren. Auch in diesem Falle wurde die Arie analysiert, ohne dass jedoch Begründungen wie bei der Arie *Ah ch'indarno* gefunden wurden, die die Schwierigkeit bei der stilistischen Erkennung hätten erklären können.

Die Prüfung dieser Daten zwingt zu weiteren Untersuchungen. Um herauszufinden, welche Züge zum Stil Legrenzis gehören, und um den Analyseprozess, der ›unbewusst‹ bei den Experimenten A und B in die Tat umgesetzt wurde, zu verstehen, wird man dasselbe Musikmaterial Komponisten unterbreiten. Zeiten und Modalitäten für die Testabwicklung bleiben dabei unverändert. Der einzige grundlegende Unterschied wird dabei sein, dass die Stilerkennung nicht mehr beim Anhören, sondern anhand einer Analyse der Partituren erfolgen wird. Zweck dieses Experimentes ist es, eine Beschreibung der wahrscheinlich für Legrenzi spezifischen Züge zu erhalten. Wenn man bei einem Vergleich des Experimentes mit den Partituren mit den bereits bei den Hörexperimenten gesammelten Ergebnissen Prozentsätze erhalten würde, die dem stilistischem Unterschied ähnlich sein sollten, sowie Analogien in den extrapolierten Züge, könnten die Daten die Spezifität des Stil Legrenzis festlegen und dazu führen, dass einige Regeln aufgehoben, neu formuliert oder hinzugefügt würden. Die Analyse der Komponisten würde erlauben, die Grenzen der Maschine beziehungsweise die Grenzen der Analyse bei der Stilbeschreibung zu finden. Dazu kann der jetzige Untersuchungsstand noch keine Ergebnisse liefern.

Diskussion

Diese Art von Untersuchung hat nicht zum Zweck, eine eindeutige Definition des Begriffes ›Stil‹ zu prägen, sondern mit Hilfe der Psychologie zu verstehen, weshalb der Stil etwas Einzigartiges ist, das zwar sofort erkennbar, nicht aber in Worten fassbar ist. Im Rahmen dieser ersten Reihe von Experimenten über den Stil tauchen neue Fragen auf. Nachdem die Fähigkeit zum Erkennen des ›Falschen‹ ermittelt wurde, bleiben das Verständnis der kognitiven Mechanismen bei der Wahrnehmung des Stils und das Stilrätsel fürs Erste verborgen. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Disziplinen und die neuen Verzweigungen der Forschung, die aus dieser Versuchsreihe entstanden sind, nähren jedoch die Hoffnung auf die Übernahme von Daten, die für die Aufdeckung der beiden Rätsel nützlich sind.

Die Arbeit über Legrenzi-Legre ist beispielhaft für die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen zwei Disziplinen – Musikwissenschaft und Psychologie – auf dem hürdenreichen Weg der Stilcharakterisierung: Die Musikwissenschaft erarbeitet Hypothesen über die unterschiedlichen Stilmerkmale, stellt Material bereit, das für die Musikuntersuchung wertvoll ist; die Psychologie überprüft hingegen diese Elemente experimentell und klärt die Annahmen der Analyse und die Stiltheorien der Musikwissenschaft.

Postskriptum

Der vorliegende Aufsatz ist der erste Schritt einer Forschung, deren Endergebnisse 2003 in meiner Doktorarbeit, *Verifica cognitiva di una grammatical formale: il caso Legre-Legrenzi*, Universität Trient, veröffentlicht wurden. Eine weitere Diskussion zum gleichen Thema kann in Storino/Dalmonte/Baroni 2007 nachgelesen werden.

Literatur

- Adler, Guido (1911), *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Baroni, Mario / Dalmonte, Rossana / Jacoboni, Carlo (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Torino: EDT.
- Bartoli, Jean Pierre (1995), »La musicologie, la stylistique et le concept de style«, in: *Musique & Style. Méthode & Concepts*, hg. von Daniele Pistone, Paris: L'Observatoire musical français, 29–35.
- Deliège, Irène (1992), »Paramètres psychologiques et processus de segmentation dans l'écoute de la musique«, in: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, hg. von Mario Baroni und Rossana Dalmonte, Trento: Università degli Studi, 83–90.
- Faltin, Peter (1979), *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des Musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*, Wiesbaden: Steiner.
- Gardner, Howard (1987), *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano: Feltrinelli.
- Imberty, Michel (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano: Ricordi.
- Krumhansl, Carol L. (1989), »Issues in theoretical and experimental approaches to research on listening and comprehension«, in: *Music and Cognitive Science*, hg. Stephen McAdams und Irène Deliège, London: Routledge, 237–246.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge: MIT.
- Molinié, Georges / Cahné, Pierre (1994), *Qu'est-ce que le style?*, Paris: Presses Universitaires de France.

- Molino, Jean (1994), »Pour une théorie sémiologique du style«, in: *Qu'est-ce que le style?*, hg. von Georges Molinié und Pierre Cahné, Paris: Presses Universitaires de France, 213–262.
- Nattiez, Jean Jacques (2000), »Modelli linguistici ed analisi delle strutture musicali«, *Rivista Italiana di Musicologia*, 321–377.
- Pistone, Daniele (Hg.) (1996), *Musique & Style. Méthode & Concepts*, Paris: L'Observatoire musical français.
- Reber, Arthur S. (1993), *Implicit Learning and Tacit Knowledge*, New York: Oxford University.
- Sadaï, Yizhak (1993), »D'une phénoménologie du style musicale«, *Analyse musicale* 32, 34–39.
- Sloboda, John (1988), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna: Società editrice il Mulino.
- Storino, Mariateresa / Dalmonte, Rossana / Baroni, Mario (2007), »An Empirical Investigation on the Perception of Musical Style«, *Music Perception*, 24/5, 417–432.

© 2022 Mariateresa Storino

Konservatorium Rossini Pesaro [Conservatory Rossini Pesaro]

Storino, Mariateresa (2022), »Musikalischer Stil in Musikwissenschaft und kognitiver Psychologie« [Musical style in musicology and cognitive psychology], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 451–463. <https://doi.org/10.31751/p.239>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Thomas Noll

Es/D# entscheidet der Kontext?

Impulse zu einem meta-physikalischen Verständnis musikalischer Geistestätigkeit

Die Untersuchungen dieses Beitrages gehen von dem Gedanken aus, daß sich bestimmte Eigenschaften musikalischen Erlebens erst erklären lassen, wenn man grundlegende Eigenschaften von Geistestätigkeit theoretisch erschlossen hat. Entsprechend skizziert Abschnitt 2 einen Ansatz zur Modellierung von Geistestätigkeit, welcher das Fechner'sche Gesetz zum Bindeglied zwischen der transzendenten Geistestätigkeit und ihrem immanenten Erleben erklärt. Mit der Charakterisierung einer modellhaften Geistestätigkeit als ›meta-physikalisch‹ wird dieser eine physikalische Kompetenz zugeschrieben. Konkret geht es um das Vollziehen kanonischer Transformationen, die von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Bewegung in der Theoretischen Physik sind. Das Fechner'sche Gesetz vermittelt entsprechend zwischen den Transformationen und ihren infinitesimalen Erzeugenden. Aufgrund der Nichtkommutativität der Transformationsgruppe ergeben sich Diskrepanzen zwischen der transzendenten Tätigkeit und ihrem immanenten Erleben hinsichtlich der Bilanzierung von zusammengesetzten Transformationen. Sie betreffen u.a. die Verrechnung von subjektiven Standpunktwechseln, welche sich in der tonalen Musik bei harmonischen Ausweichungen manifestieren. Musikalischer Untersuchungsgegenstand sind deshalb tonale Ambiguitäten. Abschnitt 3 rekapituliert und vergleicht Analysen von Chopins Prélude op.28/4 von mehreren Autoren und sammelt dabei Indizien für das Bestehen einer genuinen Ambiguität, welche sich auf mehreren Beschreibungsebenen manifestiert. In Bezug auf den Kontrapunkt wird die Ambiguität vor dem Hintergrund einer Unterscheidung von (diatonischen) Schritten und (chromatischen) Alterationen gedeutet. In Bezug auf die Harmoniebewegung geschieht dies vor dem Hintergrund einer Unterscheidung von Fundamentschritten und virtuellen Verrückungen des tonalen Bezugs.

The investigations in this article are based on the idea that certain characteristics of musical experience can only be explained when fundamental characteristics of mental activity have been theoretically opened up. Correspondingly, Section 2 outlines an approach to the modeling of mental activity. It explains Fechner's law as the link between transcendent mental activity and its immanent experience. With the characterization modelled mental activity as "meta-physical" a physical competence is assigned to it. It consists in the performance of canonical transformations, which are of central importance for the understanding of motion in theoretical physics. Fechner's law mediates between the transformations and their infinitesimal generators, accordingly. Due to the non-commutativity of the transformation group, there are discrepancies between the transcendent activity and its immanent experience with regard to the accounting of composite transformations. These involve the comprehension of changes of the subjective point of view. In tonal music they are manifest in local displacements of the tonic. The music-theoretical investigation therefore focusses on tonal ambiguities. Section 3 recapit-

tulates and compares analyses of Chopin's Prelude op.28/4 by several authors and thereby collects evidence of the existence of a genuine ambiguity, which appears on several levels of description. With regard to counterpoint, the ambiguity is interpreted on the background of a distinction between (diatonic) steps and (chromatic) alterations. With regard to the harmony movement, this is being done on the background of a distinction between fundamental steps and virtual shifts in the tonal reference.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chopin; Fechner's law; Fechner'sches Gesetz; Geistestätigkeit; mathematical music theory; Mathematische Musiktheorie; mental activity; Prélude; tonal ambiguity; tonale Ambiguität

1. Orientierung

›Harmonische Ausweichungen‹ bei durchgehender Grundtonart äußern sich typischerweise in der solidarischen Verknüpfung zweier Phänomene: der Alteration von Stufen der Grundtonart und der virtuellen Verrückung des tonalen Bezugs. Im Falle einer Ausweichung in die Tonart der V. Stufe wird z.B. die vierte Stufe der Grundtonart hochalteriert und die V. Stufe wird virtuelles tonales Zentrum. Die Solidarität zwischen beiden Verrückungen äußert sich u.a. im Erzeugen einer LeittonEinstellung des alterierten Tons relativ zum virtuellen Zentrum der Ausweichung. Man könnte natürlich auch jeweils ganze Tonleitern mitsamt leitereigenen Akkorden als Stifter oder Träger solcher Solidarität heranziehen. Wir bezweifeln jedoch, dass das kognitive Modell einer Tonarten-Erkennungsleistung den Phänomenen tonalen Erlebens wirklich gerecht wird. Unsere Untersuchung widmet sich deshalb zunächst der vereinfachten Fragestellung, ob Schritte und Verrückungen vielleicht grundlegende Typen geistiger Akte exemplifizieren, die sich sowohl in melodischen Nachbarschaftsbeziehungen (Leittonschritte versus chromatische Alterationen) als auch in harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen äußern (Quintschritt im Fundamentalbass versus virtuelle Quintverrückung des tonalen Zentrums). Die Grundidee unseres Ansatzes ist, dass sich bei einer dynamischen Sicht auf monotonales musikalisches Erleben jene beiden Grunddispositionen des Schreitens bzw. Verrückens als zwei aufeinander beziehbare Alternativen erweisen, die aus der Annahme einer durchgehenden tonalen ›Empfindlichkeit‹ folgen. Die theoretische Grundlage zur Formulierung dieser Hypothesen bildet die Verallgemeinerung der von Gustav Theodor Fechner 1860 aufgestellten Maßformel für das Weber'sche Gesetz im Rahmen einer transformationellen Modellierung von Dynamik. Im Zuge dieser Verallgemeinerung verschieben wir auch die ontologische Deutung

der Maßformel weg aus dem von Fechner anvisierten Untersuchungsbereich der inneren Psychophysik hin zu einer transformationellen Theorie von Geistestätigkeit, die sich über deren physiologische Korrelate keine Rechenschaft ablegt. Während Fechner die Maßformel als eine Beziehung zwischen psychophysischer Tätigkeit und Empfindung deutet, sehen wir darin eine Beziehung zwischen Geistestätigkeit und immanentem Erleben dieser Tätigkeit. Der zweite Abschnitt dieses Beitrages widmet sich der Darstellung dieser elementaren Theorie. Die musiktheoretische Investition besteht dabei zunächst nur im Begriff der Monotonalität sowie in der oben angedeuteten Analogie zwischen melodischen und harmonischen Schritten bzw. melodischen und harmonischen Verrückungen. Ein zweiter Schritt der Theoriebildung mit anspruchsvolleren musiktheoretischen Komponenten betrifft dann die Behandlung von Phänomenen der Mehrdeutigkeit. Im Sinne einer möglichst vielschichtigen Auslotung des Grundansatzes werden durch eine zweite Ebene der Untersuchung Argumente eingebracht, auch Mehrdeutigkeit im Lichte der Fechner'schen Maßformel zu interpretieren. Die Untersuchung knüpft an einen früheren mathematischen Modellierungsversuch zur musikalischen Geistestätigkeit an.¹ Jener direkte und sehr abstrakte Brückenschlag von mathematischen Modellaussagen hin zu musiktheoretischen Aussagen ließ manche Fragen offen, zu deren Klärung in psychologischer Hinsicht das dynamische Modell (Abschnitt 2) und in musiktheoretischer Hinsicht eine differenzierte Auseinandersetzung mit Phänomenen der enharmonischen und harmonischen Mehrdeutigkeit (Abschnitt 3) beitragen sollen.

In einer Fallstudie vergleichender Analyse von Frédéric Chopins Prélude op.28/4 werden verschiedene Situationen analytischer Mehrdeutigkeit als Indizien für genuin musikalische Mehrdeutigkeit diskutiert. Die Abschnitte 2 und 3 können zwar unabhängig voneinander gelesen werden, in der Gesamtargumentation kommt die am Ende von Abschnitt 2 behandelte Halluzinationsrelation erst richtig zum Tragen, wenn die enharmonische und harmonische Mehrdeutigkeit damit in Verbindung gebracht wird.

2. Meta-physikalische Geistestätigkeit

Um musikalisches Erleben im Sinne der Phänomenologie als ein Erleben der eigenen Geistestätigkeit zu analysieren, müssen wir uns der grundsätzlichen Frage

1 Noll/Nestke 2001.

stellen, wie der Geist Zugriff auf seine eigene Tätigkeit hat. Um dieser Frage überhaupt nachzugehen zu können, müssen wir ein Minimum an Annahmen darüber machen, worin Geistestätigkeit eigentlich besteht. Die Sparsamkeit dieser Annahmen ist Not und Tugend zugleich. Wir können das Stattfinden äußerer Wahrnehmung vorsichtig dadurch charakterisieren, dass wir in unserem inneren Erleben eine ›Simulation‹ äußerer Vorgänge vollbringen. Die ontologischen und epistemologischen Probleme verstecken wir hinter dem Zauberwort Simulation, welches noch nach näherer Bestimmung verlangt. Jedenfalls lässt die Annahme einer Fähigkeit zu simulativer Tätigkeit auch genügend Raum für die Einbeziehung innerer Wahrnehmungstätigkeit. Für uns kommt es aber im Moment darauf an, die Fähigkeit zur Simulation äußerer Vorgänge aus Sicht der mathematischen Physik zu betrachten. Dabei geht es überhaupt nicht um physikalische Realität im ontologischen Sinne, sondern schlicht um das Know How der Physik bei der Simulation von Bewegungen. Wir wollen also einen Zusammenhang herzustellen zwischen der Art, wie Physiker Dynamik beschreiben und der Art von Geistestätigkeit, die unser Erleben von Bewegung ausmacht.

Als visuell Wahrnehmende haben wir beispielsweise in erster Linie Zugriff auf die Positionsänderungen bewegter Objekte. Ihre Bewegungsgröße – ihr Impuls – scheint uns dagegen unzugänglich zu sein. Dies hat in der Wahrnehmungspsychologie dazu geführt, dass man Bewegungswahrnehmung vor allem als eine kognitive Rekonstitution jener Positionsänderungen untersucht. Im Verständnis der Physik besteht allerdings das Wesen von Dynamik in einer wechselseitigen Abhängigkeit von Position q , Impuls p und Energie H (Hamiltonfunktion), die man in den kanonischen Gleichungen

$$\dot{q} = \frac{\partial H(q, p)}{\partial p} \quad \dot{p} = -\frac{\partial H(q, p)}{\partial q}$$

der Hamiltonmechanik ausdrücken kann.² Neben der Beschreibung einer Bewegung durch eine Lösung der obigen Bewegungsgleichung als Trajektorie $(q(t), p(t))$ im Phasenraum betrachtet man auf einer Metaebene von sogenannten ›ka-

2 Dass wir unter den verschiedenen meta-physikalischen Ansätzen zur Dynamik den Formalismus der Hamiltonmechanik wählen und nicht den Lagrangeformalismus oder die Newton'sche Formulierung, begründen wir pragmatisch mit dem ungeheuren Erfolg dieses Ansatzes in mehreren Bereichen der Physik. Er wurde überhaupt erst in der geometrischen Optik formuliert, später in die Mechanik und die Wellenoptik übertragen und spielte eine Schlüsselrolle in der kanonischen Quantisierung.

nonischen Transformationen⁴ des Phasenraumes eine zur Hamiltonfunktion H assoziierte Familie F_t von Transformationen, die die Bewegung simuliert: den ›Hamiltonschen Fluss‹. Die Berechtigung, hier von Simulation zu sprechen, ergibt sich aus dem dabei vollzogenen mathematischen Ebenenwechsel, der die Bewegungssimulation einbettet in einen Beschreibungsrahmen, der auch die zulässigen Wechsel der Bezugssysteme erfasst. Immerhin gilt es zu berücksichtigen, dass wir ja als Wahrnehmende in der Lage sind, beim Erfassen von Objektbewegungen den Einfluss der Eigenbewegung unseres Körpers und unserer Sinnesorgane auf die Sinnesdaten zu kompensieren. Auf der physikalischen Metaebene der kanonischen Transformationen werden unter den prinzipiell möglichen Transformationen von Positions- und Impulskoordinaten gerade diejenigen betrachtet, die es erlauben, eine gegebene Dynamik wieder in eine Dynamik zu überführen, d.h. Lösungen der Hamiltongleichungen müssen auch nach Transformation noch Lösungen sein. Die Eigenschaft einer Transformation des Phasenraumes, kanonisch zu sein, ist allerdings nicht auf einzelne Hamiltonfunktionen bezogen. Letztere entscheiden nur darüber, ob eine kanonische Transformation zum Hamiltonschen Fluss gehört. Wir halten zunächst fest, dass kanonische Transformationen einen bestangepassten Formalismus für das Simulieren von Bewegungen bieten, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der dabei vorzunehmenden Wechsel bewegter Bezugssysteme. Dieser Formalismus bietet sich gerade für phänomenologische Ansätze an, die darauf aus sind die Objektconstitution als Tätigkeit eines immanent erlebenden Geistes zu verstehen.

Vor dem Hintergrund dieser operationalen Definition von Geistestätigkeit stellen wir uns nun die Frage, wie der Geist auf seine eigenen Akte des Vollziehens (bzw. Verknüpfens) kanonischer Transformationen erlebend Zugriff haben könnte. Einen mathematisch wirklich greifbaren Hinweis dazu finden wir nicht in den verschiedenen Ausprägungen der Phänomenologie, sondern in Gustav Theodor Fechners *Psychophysik*, die aus gängiger philosophischer Sicht eher zum ›falschen wissenschaftlichen Lager‹ gehört.

Wenn man heute von psychophysischen Funktionen spricht, so ist damit in erster Linie jener Untersuchungsbereich gemeint, den Fechner als ›äußere‹ Psychophysik bezeichnet hat. Äußere physikalisch messbare Reize werden in Beziehung zu Sinnesempfindungen gesetzt, die man typischerweise über Vergleichsurteile misst. Ein zentrales Beispiel für solch eine Beziehung ist Fechners Maßformel für das Weber'sche Gesetz. Sie postuliert eine logarithmische Beziehung zwischen Reiz und Empfindung und interpretiert dabei die von Ernst Heinrich Weber in mehreren Sinnesgebieten gemachte Beobachtung, dass die Größe zweier Reiz-

unterscheide als gleich empfunden wird, wenn die beiden Reizzuwächse im jeweils gleichen Verhältnis zu den Ausgangsreizen stehen. Der Gültigkeitsbereich dieser Beziehung ist bis heute umstritten. Entscheidend für unsere Argumentation ist, dass Fechner diese Beziehung eigentlich nicht für die äußere sondern für die ›innere‹ Psychophysik geltend macht.³ Seiner Auffassung nach erklärt sich nämlich die logarithmische Beziehung zwischen psychophysischer Tätigkeit und Empfindung und die Möglichkeit ihrer Beobachtbarkeit im Rahmen der äußeren Psychophysik erst aus der zusätzlichen Annahme einer Proportionalität zwischen Reiz und psychophysischer Tätigkeit. Unter Berufung auf den neutralen Begriff der Simulation entziehen wir uns hier den ontologischen Interpretationen eines psychophysischen Parallelismus und beschränken uns auf die Anerkennung von geistiger Realität auf zwei Beschreibungsebenen: als Tätigkeit und als Erleben.

Den ersten wichtigen Hinweis, den wir bei Fechner aufgreifen, ist die Annahme einer logarithmischen Beziehung zwischen Tätigkeit und Erleben. Ein zweiter Hinweis betrifft seine Behandlung des Maßprinzips der ›Empfindlichkeit‹, denn im Grunde hält Fechner damit die entscheidenden Argumente für eine Formulierung der Maßformel im Rahmen der kanonischen Theorie bereit. Aufschlussreich ist dabei seine folgende Erörterung:

Insofern aber schließlich auch alle Empfindungen an inneren Bewegungen hängen, könnte man auch den Begriff der Empfindlichkeit statt auf die Empfindung auf die ihr unterliegende psychophysische Bewegung beziehen, ...; nur dass diese Begriffsstellung nicht praktisch ist, weil die psychophysische Bewegung der Beobachtung nicht zugänglich ist.⁴

Zur Messung der Empfindlichkeit bezieht er diese denn auf die Reize und postuliert eine umgekehrte Proportionalität zwischen Reiz und Empfindlichkeit. Damit legt er die Bestimmungsstücke von kanonischen Transformationen fest, die eine dynamische Reizveränderung simulieren. Nehmen wir nämlich im Sinne der Hamiltondynamik an, dass mit der Veränderung einer Reiz-›Position‹ auch eine Veränderung des Reiz-›Impulses‹ einhergeht, so können wir die Empfindlichkeitskomponente einer simulierenden Geistestätigkeit als Transformation dieses Reizimpulses deuten. Wird nämlich die Reizpositions-Veränderung durch eine Multiplikation mit dem Faktor a simuliert, so ergänzt die Division des Reizimpulses durch a das Ganze zu einer kanonischen Transformation:

3 Vgl. Fechner 1860, Bd. 2, 428 ff. [Kap. XXXVIII].

4 Ebd., Bd. 1, 51.

$$\tilde{q} = a \cdot q, \quad \tilde{p} = \frac{1}{a} \cdot p$$

Ein einfaches Rechenbeispiel soll dies verdeutlichen: In der oberen Zeile steht eine Beispiel-Hamiltonfunktion $H(q,p)$ (kinetische Energie), die zugehörigen Bewegungsgleichungen und die ›transformierte‹ Hamiltonfunktion (d.h. sie ist ausgedrückt in den transformierten Positionen und Impulsen). Die Rechnung in der unteren Zeile zeigt, dass die (erste) Bewegungsgleichung auch in der transformierten Situation erfüllt ist:

$$H(q, p) = \frac{p^2}{2}, \quad \dot{q} = p, \quad \dot{p} = 0, \quad \tilde{H}(\tilde{q}, \tilde{p}) = \frac{a^2 \cdot \tilde{p}^2}{2}$$

$$\frac{\partial \tilde{H}(\tilde{q}, \tilde{p})}{\partial \tilde{p}} = a^2 \cdot \tilde{p} = a \cdot p = a \cdot \dot{q} = \dot{\tilde{q}}$$

Nach Fechners Maßformel ist die Merklichkeit des Änderungsfaktors k durch seinen Logarithmus $\log(k)$ gegeben. Folgerichtig definieren wir die Merklichkeit der Empfindlichkeit als $-\log(k)$ und bezeichnen die gleichzeitige Betrachtung beider Logarithmen als Merklichkeit des Transformationsaktes und damit als die kanonische Form von Fechners klassischer Maßformel.

Wenn wir nun diese bijektive Zuordnung umkehren, d.h. einem Paar $(\log(a), -\log(a))$ von Merklichkeiten deren Exponentiale (a, a^{-1}) zuordnen, so ist das der Spezialfall einer Exponentialabbildung aus der Theorie der sogenannten Lieschen Gruppen, worunter das Studium kanonischer Transformationen fällt. Wir beschränken uns dabei auf den Fall linearer kanonischer Transformation für ein einziges Paar kanonisch konjugierter Variabler (Position q und Impuls p). Diese Transformationen können als 2×2 -Matrizen mit der Determinante 1 geschrieben werden. Die kanonische Form von Fechners klassischer (umgekehrter) Maßformel hat dann folgende Matrixschreibweise:

$$\text{Exp}\left(\begin{pmatrix} \log(a) & 0 \\ 0 & -\log(a) \end{pmatrix}\right) = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{1}{n!} \left(\begin{pmatrix} \log(a) & 0 \\ 0 & -\log(a) \end{pmatrix}\right)^n = \begin{pmatrix} a & 0 \\ 0 & a^{-1} \end{pmatrix}$$

Die Theorie stellt die (umgekehrte) Maßformel auch dann zur Verfügung, wenn die kanonische Transformation Position und Impuls nicht je für sich transformiert, sondern in gegenseitiger Abhängigkeit. Die Antwort auf die Frage, wie der Geist Zugriff auf derartige transformationelle Akte hat, lautet in der Sprache der

Transformationen: in Form ihrer ›infinitesimalen Erzeugenden‹. Eine infinitesimale Erzeugende einer kanonischen Transformation ist ein Tangentialvektor der kanonischen Gruppe bei deren neutralem Element (bzw. ein dadurch eindeutig festgelegtes invariantes Vektorfeld auf der ganzen Gruppe). Um die psychologische Interpretation der Merklichkeit transformationeller Akte etwas anschaulicher zu machen, merken wir an, dass diese infinitesimalen Erzeugenden auch mit quadratischen Funktionen auf dem Phasenraum in Zusammenhang gebracht werden können, welche ihrerseits als Energien gedeutet werden können.⁵ Dabei gehört eine kanonische Transformation jeweils zum Hamiltonschen Fluss derjenigen Energiefunktion, die unter jener Deutung ihre Merklichkeit ausmacht. Bilanzierung von Merklichkeit wäre also auch deutbar als eine Addition von Energiefunktionen.

Unsere Aufmerksamkeit gilt nun zwei bestimmten Typen kanonischer Transformationen. In der oberen der beiden nachstehenden Zeilen wird die (umgekehrte) Maßformel für eine Transformation gezeigt, bei der der Ausgangsimpuls Einfluss auf die resultierende Position nimmt. In der unteren Zeile geht es analog um den Einfluss der Ausgangsposition auf die resultierenden Impulse.

$$\text{Exp}\left(\begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix}\right) = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{1}{n!} \left(\begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix}\right)^n = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & 1 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$$

$$\text{Exp}\left(\begin{pmatrix} 0 & 0 \\ c & 0 \end{pmatrix}\right) = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{1}{n!} \left(\begin{pmatrix} 0 & 0 \\ c & 0 \end{pmatrix}\right)^n = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & 1 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ c & 0 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ c & 1 \end{pmatrix}$$

Wir deuten hier schon an, dass wir diese beiden Typen mit den musikalischen Phänomenen des Schreitens bzw. Verrückens bei durchgehender Grundtonalität in Verbindung bringen. Einer allgemeineren psychologischen Interpretation des gemischten Einflusses von Positionen auf Impulse und umgekehrt stellen wir folgende Bemerkung voran: Das Misstrauen, dass unsere Übertragung von Fehners Maßformel aus dem Bereich der wissenschaftlichen Psychophysik in einen eher phänomenologisch motivierten Gegenstandsbereich hervorrufen mag, lässt sich durch eine einfache Überlegung ausräumen. Indem die in der Physik sehr erfolgreich angewandte kanonische Theorie mittels der kanonischen Transforma-

⁵ Die Lie-Algebra $\mathfrak{sl}_2(\mathbb{R})$ ist isomorph zur Poisson-Algebra der quadratischen Polynome in q und p als Funktionen auf dem Phasenraum \mathbb{R}^2 (vgl. auch Berndt 1998, 107 ff.).

tionen von Phasenräumen die Beschreibung von Dynamik unter dem Gesichtspunkt der Relativität von dabei gewählten Koordinaten beherrschbar macht, stützt sie damit wesentlich die Auffassung einer Objektivierbarkeit physikalischer Beschreibungen von Bewegung. Die verbreitete Meinung, physikalische Erkenntnis sei objektiv, beruht allerdings auf einem Kategorienfehler, indem Objektivierbarkeit als ›Möglichkeit‹ mit Objektivität als ›Wirklichkeit‹ verwechselt wird. Diese Verwechslung verstellt ihrerseits den Blick auf die äußerst naheliegende Anwendung der kanonischen Theorie auf den Bereich des Erlebens, welche die getrennten Wege der Phänomenologie und der wissenschaftlichen Psychologie zusammenführen kann.

Wir beschränken uns hier auf einen einfachen transformationellen Zugang zum Subjekt/Objekt-Problem, welcher die philosophisch schwierige Frage nach der ›Einheit‹ des apperzipierenden Subjekts völlig ausklammert. Stattdessen verorten wir die Frage nach dem Subjekt/Objekt-Verhältnis in jedem einzelnen geistigen Akt. Unsere Definition zieht dabei die meta-physikalische Konsequenz aus der Tatsache, dass sich kanonische (d.h. bestangepasste) Beschreibungen von Dynamik jeweils auf Paare von kanonisch konjugierten Variablen beziehen (wie Position und Impuls) und setzt sich wegen deren möglicher Vermischung aus zwei Begriffspaaren zusammen: Einerseits kann jeder (lineare) kanonische Transformationsakt in zwei simultan vollzogene Teilakte zerlegt werden, die wir ›Objektivierung‹ und ›Subjektivierung‹ nennen. Die Objektivierung ordnet den gegebenen Positionen und Impulsen je neue Positionen zu und die Subjektivierung entsprechend neue Impulse. Andererseits geht in jeden der beiden Teilakte ein Positions- und ein Impulseinfluss ein. Die jeweils reinen Einflüsse, d.h. den Positionsfaktor bei der Objektivierung und den Impulsfaktor (Empfindlichkeit) bei der Subjektivierung nennen wir ›objektiv‹. Die beiden gemischten Einflüsse des Impulses auf die Position und der Position auf den Impuls nennen wir ›subjektiv‹.

Die kanonische Form von Fechners klassischer Maßformel bezieht sich auf eine – im Sinne dieses Sprachgebrauchs – objektive Transformation, welche aus einem Teilakt der objektiven Objektivierung (nämlich der Simulation der Reizänderung durch den Positionsfaktor) und einem simultan vollzogenen Teilakt der objektiven Subjektivierung (der Simulation der Impulsänderung durch die Empfindlichkeit) besteht. Subjektive Aspekte treten erst in Transformationen mit gemischten Einflüssen auf. Bei den beiden Sonderfällen des Schreitens bzw. Verrückens tritt je nur eine der beiden subjektiven Komponenten auf: beim Schreiten eine subjektive Objektivierung und beim Verrücken eine subjektive Subjektivierung.

Wir kommen jetzt zur Diskussion eines für die weiterführende psychologische Interpretation folgenreichen mathematischen Sachverhaltes. Das Vollziehen mehrerer transformationeller Akte nacheinander kann in der Bilanz auch als eine einzige Transformation gedeutet werden. Wird beispielsweise ein Anfangs-Reiz q nacheinander mit zwei Änderungsfaktoren a_1 und a_2 multipliziert, so kommt das in der Bilanz einer Multiplikation mit dem Produkt dieser Faktoren $a_1 a_2$ gleich. In der Matrix-Schreibweise der kanonischen Transformationen entspricht der Nacheinanderausführung zweier Transformationen das Matrix-Produkt der beiden einzelnen Transformationen. Wir wollen dies die ›Prozessbilanz‹ nennen. Ebenso kann die Merklichkeit dieser Akte dadurch bilanziert werden, dass man ihre infinitesimalen Erzeugenden addiert. Im klassischen Fall der Maßformel ist es im Einklang mit der Funktionalgleichung des Logarithmus $\log(a_1 a_2) = \log(a_1) + \log(a_2)$ – gleichgültig, ob man die Maßformel Akt für Akt anwendet oder aber zur Vergleichung von Prozessbilanz mit der Merklichkeitsbilanz. Wenn jedoch verschiedene Typen kanonischer Transformationen nacheinander ausgeführt werden, entsteht eine Diskrepanz zwischen der Prozessbilanz und der Merklichkeitsbilanz.

Ein erstes Fazit dieses Sachverhalts und seiner psychologischen Interpretation besteht darin, dass Geistestätigkeit und ihr immanentes Erleben sich in ihren Bilanzen unterscheiden. Ganz abgesehen von den ontologischen Fragen – denen wir ja aus dem Wege gehen –, wäre damit die auf Fechner zurückgehende Annahme eines auf der Maßformel gründenden strengen psychophysischen Parallelismus ausgeschlossen. Ebenso tun sich prinzipielle Hindernisse für die psychologische Forschung bei einer streng phänomenologischen Beschränkung auf eine Innenperspektive auf, die sich dann nur auf die Seite Merklichkeit stützen kann.

Dass hingegen die mathematische Rechnung für die empirische Untersuchung von Geistestätigkeit eine wichtige Rolle spielen kann, soll durch das folgende Argument gestützt werden. Einen Sonderfall der Diskrepanz zwischen Prozessbilanz und Merklichkeitsbilanz bilden nämlich unterschiedlich merkliche Prozesse mit übereinstimmender Prozessbilanz. Unserer Hypothese nach bilden sie die dynamische Grundlage für Phänomene genuiner Mehrdeutigkeit. Solche ›Halluzinationen‹ treten z.B. bei einander abwechselnden Akten des Schreitens und Verrückens auf. Die nachfolgenden beiden Zeilen zeigen zwei je aus drei Akten bestehende Prozesse mit übereinstimmender Prozessbilanz.

$$\begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -b^{-1} & 1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 0 & b \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix}$$

$$\begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -b^{-1} & 1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -b^{-1} & 1 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 0 & b \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix}$$

Dagegen sind die Mercklichkeitsbilanzen dieser Prozesse verschieden:

$$\begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 0 & 2b \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix}$$

$$\begin{pmatrix} 0 & 0 \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & b \\ 0 & 0 \end{pmatrix} + \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} 0 & b \\ -2b^{-1} & 0 \end{pmatrix}$$

Wichtig für das Zustandekommen dieses Effekts ist die gegenseitige Abstimmung der Mercklichkeiten des Schreitens bzw. Verrückens.⁶ Bezogen auf Halbtöne würde diese Halluzinationsbeziehung die Möglichkeit des Umdeutens einer übermäßigen Sekunde (Alteration + Schritt + Alteration) in eine kleine Terz (Schritt + Alteration + Schritt) erklären. Bezogen auf harmonische Prozesse hat dann ein dreifacher Quintfall zwei in der Prozessbilanz ununterscheidbare Interpretationen, nämlich Ausweichung + Fundamentschritt + Ausweichung oder Fundamentschritt + Ausweichung + Fundamentschritt. Diese den beiden Interpretationen gemeinsame Prozessbilanz ist eine rein subjektive Transformation, da aufgrund der Nullen auf der Hauptdiagonalen die neuen Positionen nur von den alten Impulsen abhängen und umgekehrt. Die nachstehende Gleichung zeigt die Fechner'sche Maßformel für die direkte Mercklichkeit dieser Transformation, d. h. wenn man sie als einen direkt vollzogenen transformationellen Akt interpretiert:

6 In der linearen Optik beschreiben obere Dreiecksmatrizen Translationen und untere Dreiecksmatrizen Brechungen. Die Phasenraumkoordinaten Position und Impuls sind hier als Abstand und Neigung von Lichtstrahlen zur optischen Achse zu deuten. Der Faktor $-b^{-1}$ in der unteren linken Ecke einer Brechungsmatrix (für eine dünnen Linse) entspricht genau ihrer Brennweite b . Hier sind also die Mercklichkeiten $-b^{-1}$ bzw. b (der Brechung bzw. der Translation) so aufeinander abgestimmt, dass parallel zur optischen Achse eintreffende Lichtstrahlen von der Linse so gebrochen werden, dass sie nach Translation die optische Achse treffen würden. Bezeichnenderweise hat Wilhelm Wundt die Apperzeption als ein inneres Sehen charakterisiert, bei der Vorstellungen in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit gelangen.

$$\text{Exp}\left(\begin{pmatrix} 0 & \frac{b\pi}{2} \\ -\frac{\pi}{2b} & 0 \end{pmatrix}\right) = \begin{pmatrix} 0 & b \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix}$$

Musikalisch verbinden wir damit die substitutive Wirkung der ›Terzrückung‹. Sie ist weder Schritt noch Ausweichung, sondern eine balancierte Kombination von beiden, die mit einer merkwürdigen ›Suspendierung‹ objektiver Tätigkeit (inklusive der Empfindlichkeit) einhergeht.

Diese bereits in Noll/Nestke 2001 vorgenommene Interpretation der gleichen ›Tonhöhen‹-Richtung dieser Akte bedarf allerdings noch einer Legitimierung durch das Herstellen einer Verbindung zwischen Psychoakustik und Musiktheorie im Modell. Bislang bestärkt uns eine zweite mathematische Relation in der Richtigkeit der vorgenommenen Interpretation, die wir die ›Eschertreppe‹ nennen. Danach hat eine sechsfache Wiederholung der Abfolge Verrückung + Schritt als Prozessbilanz die ›identische‹ Transformation ›Id‹:⁷

$$\left(\begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -b^{-1} & 1 \end{pmatrix}\right)^6 = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$$

Aufgrund von Mehrdeutigkeit durch Halluzinationsbeziehungen lassen sich daraus viele andere Prozesse mit identischer Prozessbilanz ableiten, die sich phänomenologisch mit der Eigenschaft der Geschlossenheit verbinden lassen. Neben den bereits bekannten Transformationen des Schreitens \mathcal{Q} , des Verrückens \mathcal{P} , der (Kleinterz-)Substitution \mathcal{S} ist hierbei die Transformation \mathcal{N} der (Tritonus-) Negation⁸ von Interesse:

$$\mathcal{Q} = \begin{pmatrix} 1 & b \\ 0 & 1 \end{pmatrix}, \quad \mathcal{P} = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -b^{-1} & 1 \end{pmatrix}, \quad \mathcal{S} = \begin{pmatrix} 0 & b \\ -b^{-1} & 0 \end{pmatrix}, \quad \mathcal{N} = \begin{pmatrix} -1 & 0 \\ 0 & -1 \end{pmatrix}$$

7 In Ergänzung zur diskreten Gruppe $SL_2(\mathbb{Z})$, die dem Fall $b = 1$ entspricht (vgl. Noll/Nestke 2001), sind auch alle Konjugierten dieser Gruppe in Betracht zu ziehen.

8 Um diese Benennung zu motivieren, berufen wir uns hier auf die buchstäbliche Eigenschaft dieser Transformation, sowohl Position als auch Impuls mit dem Faktor -1 zu multiplizieren, d.h. zu ›negieren‹. Sie ist die einzige unter den hier betrachteten kanonischen Transformationen, deren Verknüpfung mit sich selbst die Identität ergibt.

Es gilt $PQP = QPQ = S$, $S^2 = N$ und $S^4 = N^2 = Id$. Als Prozessbilanz einer doppelten Kleinterzsubstitution $S^2 = N$ können wir diese Transformation mit dem Tritonus assoziieren. Von den insgesamt $2^6 = 64$ möglichen Prozessen, die man aus sechs Schritten Q bzw. Verrückungen P zusammensetzen kann, gibt es acht Prozesse, deren Prozessbilanz mit der Negation N übereinstimmt (vgl. Abb. 1, Typ A). Wie der Graph zu Typ A zeigt, kann man alle acht Prozesse durch Halluzinationsrelationen ineinander übersetzen. Die Frage der Geschlossenheit von Prozessen verdient jedoch eine eigene ausführliche Untersuchung. Im vorliegenden Beitrag konzentrieren wir uns ausschließlich auf Fragen der Mehrdeutigkeit, die wir nun aufgliedern nach ›Prozess-Mehrdeutigkeit‹ und ›Merklichkeits-Mehrdeutigkeit‹.

In Abbildung 1 klassifizieren wir die Prozesse aus je sechs Schritten bzw. Verrückungen, nach ihrer möglichen Prozess-Mehrdeutigkeit. Diese ergibt sich je aus der übereinstimmenden Prozessbilanz zweier Prozesse und ist im Detail über die Halluzinationsbeziehung zwischen Teilprozessen nachvollziehbar. Abbildung 1 zeigt drei Typen mehrdeutiger Prozesse der Länge 6.

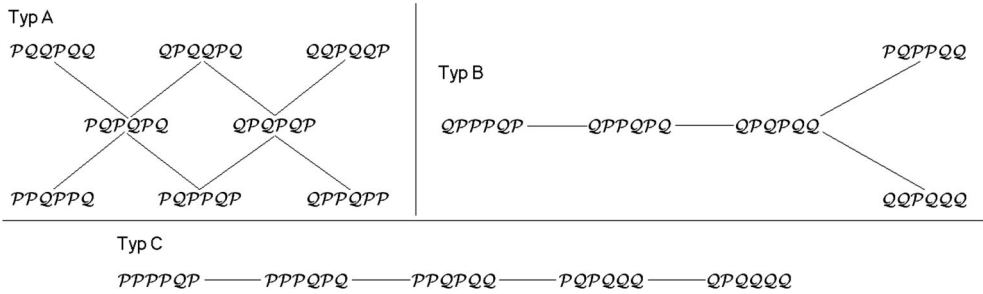


Abbildung 1: Prozesse aus genau sechs Schritten Q bzw. Verrückungen P mit Prozessbilanzen, die aufgrund der Halluzinationsrelation $PQP = QPQ$ übereinstimmen⁹

Neben dem Typ A mit der Prozessbilanz N gibt es zwei weitere Typen: In Typ B und Typ C haben jeweils fünf Prozesse dieselbe Prozessbilanz. Die Typen unterscheiden sich qualitativ in der Verzweigungsstruktur der Halluzinationsbeziehungen. Die 64 möglichen Prozesse aus sechs Schritten bzw. Verrückungen zerfallen auf eine Familie aus 8 halbgeschlossenen Prozessen vom Typ A, vier Familien vom Typ B (bestehend aus je 5 Prozessen mit einer Verzweigung), zwei Familien vom Typ C (bestehend aus je 5 Prozessen ohne Verzweigung) und 26 einzelne Prozesse ohne Mehrdeutigkeit.

9 Man beachte, dass in den mathematischen Formeln Prozesse von rechts nach links zu lesen sind.

Von ›Merklichkeits-Mehrdeutigkeit‹ sprechen wir bei Prozessen mit übereinstimmender Merklichkeitsbilanz. Dazu muss die Summe der infinitesimalen Erzeugenden der beteiligten transformationellen Akte übereinstimmen. Dies liegt u.a. dann vor, wenn zwei Prozesse aus denselben Transformationen bestehen, diese aber in unterschiedlicher Reihenfolge verknüpft werden, z.B. PQQ ~ QPQ. Eine weitere Möglichkeit zur Merklichkeits-Mehrdeutigkeit besteht im Vorhandensein zusätzlicher Akte, die später im Prozess wieder rückgängig gemacht werden, z.B. QQQQQQ ~ P⁻¹QQQQQPQ. In der Kombination von Prozess-Mehrdeutigkeit und Merklichkeits-Mehrdeutigkeit kann man alle aus Q und P und ihren inversen Akten zusammengesetzten Prozesse in genau zwölf Prozessklassen einteilen. Das folgende Beispiel zeigt die Umdeutung des Prozesses QQQQQQ in den Prozess QPPPPP:

$$QQQQQQ \sim P^{-1}QQQQQP \sim P^{-1}QQQQQPQ = P^{-1}QQQQPQP = P^{-1}QQQPQP = P^{-1}QQPQPP = P^{-1}QPQPPP = P^{-1}QPQPPP = P^{-1}PQPPPP = QPPPPP$$

Eine Einbeziehung der Tonwahrnehmung in rein musiktheoretische Untersuchungen ist nunmehr wünschenswert, da die Fechner'sche Maßformel auf mehreren Ebenen von Geistestätigkeit angesiedelt werden kann. Gleichzeitig sollte ein allgemeines wahrnehmungspsychologisches Forschungsprojekt den Gültigkeitsbereich der Fechner'schen Maßformel unter dem Gesichtspunkt neu auszuloten, dass man womöglich die in verschiedenen Sinnesgebieten beobachteten Verletzungen der klassischen Formel nun im Sinne gemischter, d.h. subjektiver Einflüsse deuten kann.¹⁰ Unsere Untersuchungen zielen zunächst auf das Ausfindigmachen von musikalischen Situationen ab, in denen eine Mehrdeutigkeit im musikalischen Kontext schwer zu leugnen ist und in denen unser transformationeller Ansatz Lösungsansätze für bislang ungelöste Probleme anbietet.

3. Ein musikalischer Schildkrötenwettlauf

Chopins Prélude op.28/4 in e-Moll aus dem Jahre 1838 hat die Aufmerksamkeit vieler Musiktheoretiker auf sich gezogen und ein Vergleich von verschiedenen analytischen Perspektiven regt zu weiterführenden Betrachtungen über deren

¹⁰ In diesem Zusammenhang könnte man auch die von Joseph Lukas falsifizierte Luneburg-Hypothese von der hyperbolischen Krümmung des ›Sehraumes‹ ersetzen durch eine entsprechende Aussage über die (aus theoretischen Gründen garantierte) hyperbolische Krümmung einer geeigneten kanonischen Gruppe, die das tätige ›Seherleben‹ modelliert (vgl. Lukas 1996).

Vereinbarkeit an. Die Rekapitulation einzelner Aussagen und deren Gegenüberstellung müssen hier selektiv erfolgen. Wir erarbeiten die Indizien für enharmonische bzw. harmonische Mehrdeutigkeit vor dem Hintergrund der Beschreibungsebenen von Intervallsatz bzw. Harmonik. Dabei wenden wir die von Martin Eybl (1995) praktizierte Methode vergleichender Analyse auf mehreren Beschreibungsebenen an. Jedes Mal geht es darum, die Möglichkeit alternativer oder konkurrierender Analysen bei jeweils gleichem Ansatz als Indizien für Mehrdeutigkeit zu diskutieren. Unser Interesse gilt insbesondere den Schwierigkeiten bei der Analyse der dreistimmigen Begleitakkorde der linken Hand (T. 1–12), welche Eybl im Zusammenhang mit Schenkers Begriff der ›Auskomponierung‹ so charakterisiert:

So deutlich Ausgangs- und Endpunkt, Tonika und Dominante, sind, so schwer ist es, die Stationen der Strecke zu lokalisieren, die der Satz im allmählichen, aber unablässigen Absteigen der Begleitakkorde durchmisst.¹¹

Vorbereitend wählen wir zunächst eine melodische Beschreibungsebene und tun so, als seien die drei Stimmen selbständige Melodien. Stephen Jablonsky¹² hat das Prinzip dieses unablässigen Absteigens anschaulich mit einem »Schildkrötenwettlauf« verglichen und verbindet damit die Assoziation der einzeln abwärtsrückenden Tonbewegungen (wie bei einem Brettspiel) mit dem Aspekt der Langsamkeit, welche diesem Prozess zueigen ist. Die ›Pianola-Darstellung‹ unter dem Akkordsatz in Abbildung 2 veranschaulicht dessen Verlauf nach Halbtonabständen.

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Prélude e-Moll op. 28/4, measures 1-20. The top staff is the right hand melody, and the bottom staff is the left hand accompaniment. Below the left hand staff is a 'Pianola' diagram, which consists of horizontal lines of varying lengths, representing the stepwise descent of the chords over time. The diagram shows a series of horizontal lines that generally decrease in length from left to right, illustrating the 'absteigenden' (descending) nature of the accompaniment.

Abbildung 2: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op. 28/4, T. 1–12 als Akkordsatz und als ›Pianola-Rolle‹

11 Eybl 1995, 53 ff.

12 Persönliche Konversation, Juni 2003.

Auf die Deutung der Systematik dieses abwechselnden Absteigens mit Hilfe einer einfachen Fakturregel kommen wir weiter unten zu sprechen. Aus melodischer Perspektive ist auch die durchgängige Präsenz des ›Seufzer‹-Motivs $c \rightarrow h$ erwähnenswert. In den ersten zwölf Takten geht es vom Sopran (T. 1–4) über in den Alt (T. 5–8) und schließlich in den Bass (T. 9–12) und trägt damit in melodischer Hinsicht zur Befestigung einer durchgängigen Grundtonart bei. Daraus ergibt sich eine sinnvolle Einschränkung für die Differenzierung der drei Melodien nach Diatonik und Chromatik. Lässt man nämlich nur die Rahmenakkorde als Beschränkung gelten, so impliziert dies zwar, dass Bass und Tenor mit ihren jeweils sieben Abwärtsbewegungen nur fünf Stufen und der Alt mit seinen sechs Abwärtsbewegungen nur vier Stufen überwinden und folglich in jeder Stimme also irgendwo zwei Tiefalterationen stattfinden müssen. Allerdings bleiben dazu viele Möglichkeiten.

Legt man sich beim Seufzer-Motiv jedoch auf $c \rightarrow h$ fest, so bleiben für die melodische Interpretation der absteigenden Altstimme nur vier Möglichkeiten, nämlich: $e \rightarrow [es \text{ oder } dis] \rightarrow d \rightarrow [des \text{ oder } cis] \rightarrow c \rightarrow h \rightarrow a$. Dieser Spielraum korrespondiert mit der chromatischen Beweglichkeit der 6. und 7. Stufe in Moll. Angesichts der unablässigen Abwärtsbewegung würde aus rein melodischer Sicht die Auffassung $e \rightarrow es \rightarrow d \rightarrow des \rightarrow c$ Vorrang genießen und damit die Melodik für sich allein keine genuine Mehrdeutigkeit beanspruchen.

Nun wenden wir uns der Beschreibungsebene des Intervallsatzes zu, d.h. der Abfolge von je auf den Bass bezogenen vertikalen Intervallen. Auf der Suche nach einem plausiblen diatonischen Gerüstsatz sind Schachter (1988 und 1994) und Eybl (1995) zu fast übereinstimmenden Lösungen gekommen. Das obere System in Abbildung 3 zeigt eine auf e-Moll bezogene 7–6-Ligaturkette, die auf einer Sequenz parallel abwärts geführter Sextakkorde beruht.¹³ Schachters Analyse¹⁴ notiert den zweiten und vierten dieser Sextakkorde jeweils mit f statt fis und bezieht sie damit auf die Diatonik von a-Moll.

13 Vgl. Eybl 1995, 58, Bsp. 13.

14 Schachter 1988, 529.

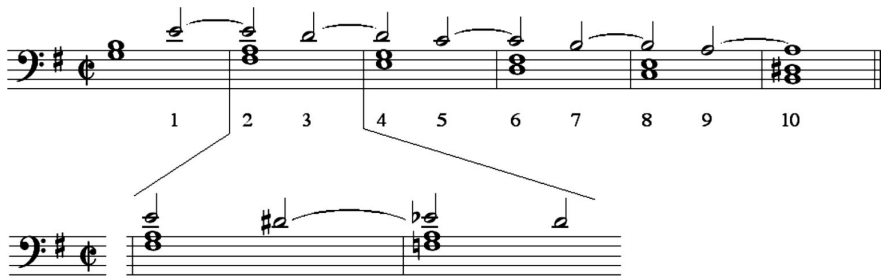


Abbildung 3: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op. 28/4, T. 1–12, oberes System: 7–6-Ligaturkette als Satzgerüst nach Eybl 1995 und Analyse der Akkorde 2–5 des Préludes in Beziehung auf das Satzgerüst

Falls man der gemeinsamen Idee diatonischer Reduktion durch ein einfaches lineares Modell bepflichtet, so ergibt sich für unsere Diskussion der Mehrdeutigkeit die Frage, ob beide Interpretationen gleichermaßen Plausibilität beanspruchen können. Beide Gerüstsätze sind nicht streng in der Akkordfolge der Abbildung 2 enthalten. Zwar vermag Schachters Reduktion die dritte 7–6-Ligatur mit den Akkorden 15 und 16 zur Deckung zu bringen. Allerdings ist hier Eybls Abweichung – unter vorläufiger Absehung von harmonischen Argumenten – insofern weniger gravierend, als sie nur den parallel zum Bass geführten Tenor betrifft. Folgenreicher ist in beiden Fällen die Abweichung bei der ersten Ligatur, denn sie betrifft die Außenstimmen und damit die Lokalisierung der 7–6-Auflösung im Stück. Nach Schachter müsste sie in Takt 3 zwischen Akkord 4 und 5 und nach Eybl in Takt 2 zwischen Akkord 2 und 3 stattfinden. Implizit macht Eybl einen vermittelnden Vorschlag, wenn er im Zusammenhang mit harmonischen Gesichtspunkten dafür plädiert, dass sowohl die Akkorde 2 und 3 als auch die Akkorde 4 und 5 eine 7–6-Ligatur bilden: »Die Klangfolge Nr. 2–3 [Nummerierung gemäß Abb. 3] entspricht im Takt 2 und 3 zwei Sextakkorden mit Septvorhalt.«¹⁵ Die Konsequenz dieser Auffassung ist jedoch ein enharmonischer¹⁶ Konflikt zwischen *dis* und *es* in Abbildung 3 (unteres System). Unter der Annahme, dass es sich trotz Achtelrepetition im Grunde um eine Überbindung und damit um ein und denselben Ton handelt, erweist sich dies als ein Indiz für genuine Mehrdeutigkeit. Ohne auf die Verwobenheit von Eybls Betrachtung mit harmonischen Gesichtspunkten einzugehen, halten wir fest, dass diese enharmonische Mehrdeutigkeit auf Intervallsatzebene geltend gemacht werden kann und

15 Eybl 1995, 58.

16 Treffender wäre es, von einem ›synchromatischen‹ Konflikt zu sprechen.

zwar als eine lokale Phasenverschiebung zwischen zwei konkurrierenden diatonischen Reduktionen um einen Takt.

Ein weiteres Argument ist in diesem Zusammenhang interessant. In seiner ausführlichen Untersuchung zu Chopins Harmonik unterscheidet Maciej Golab (1995) zwei Stadien in Chopins Ausnutzung von chromatischen Mitteln, die er ›akzidentielle‹ und ›essenzielle‹ Chromatik nennt. Obgleich Golab das e-Moll Prélude neben der Mazurka Op.68/4 in f-Moll als Kronzeuge für eine besondere Ausprägung der essenziellen Chromatik anführt – worauf wir weiter unten noch zu sprechen kommen – ist die isolierte Betrachtung des Schildkrötenwettlaufs ohne Berücksichtigung der rechten Hand auch aus Sicht einer akzidentellen Chromatik in zweierlei Hinsicht aufschlussreich, nämlich sowohl für die oben postulierte Mehrdeutigkeit der linearen Reduktion als auch für die Frage nach der Berechtigung einer harmonischen Interpretation;

Die Aspekte akzidenteller Chromatik in der Harmonik sind als räumlich-lineare Ausbreitung der chromatischen Skala zu verstehen. Dies betrifft in erster Linie die Mixturen, die entweder auf dem Sextakkord, dem Dominantseptakkord oder dem verminderten Septakkord basieren, da wir bei Chopin mit solchen morphologischen Modellen von Mixturen zu tun haben.¹⁷

Wie unsere Abbildung 3 zeigt, lässt sich die Abfolge der Begleitakkorde nach einer einfachen Fakturregel aus einer Kette chromatisch verschobener Sextakkorde (Umkehrungen verminderter Dreiklänge) gewinnen. Außer dem diatonischen Anschluss an die Dominante als Rahmenakkord gibt es nur eine einzige Abweichung von diesem Schema: Der sechste Ton *f* wird an die vierte Stelle vorgezogen.



Abbildung 4: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op.28/4, Anfang, schematische Zickzack-Faktur der Begleitakkorde basierend auf einer Mixtur von Sextakkorden¹⁸

¹⁷ Golab 1995, 100.

¹⁸ Das untere System zeigt die einzige Abweichung der linken Hand von diesem Schema.

Zieht man dieses Schema als residuale Form akzidenteller Chromatik in Betracht, so entsteht erst durch das abweichende Vorziehen des *f* die Möglichkeit zweier verketteter Septvorhalte auf derselben diatonischen Stufe. Die sich daraus ergebende Möglichkeit der Mehrdeutigkeit wäre dann auch eine Konsequenz jener Abweichung vom Schema.

Wir schließen die Betrachtung auf Intervallsatzebene damit ab, in Erweiterung von Eybls Gerüstsatz auch ein vierstimmiges lineares Modell vorzuschlagen, welches die Sopranstimme einbezieht. Wir notieren den Satz als diatonisch absteigenden Schildkrötenwettlauf (Abb. 5).

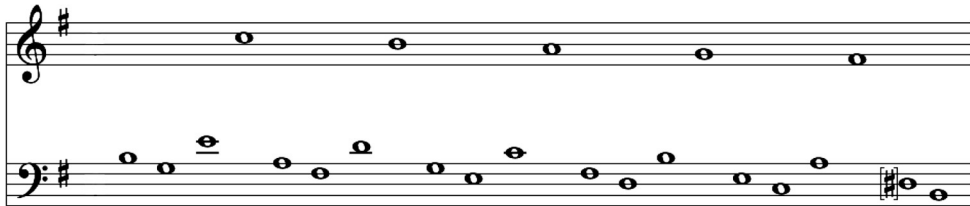


Abbildung 5: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op.28/4, Anfang, diatonisches vierstimmiges lineares Modell

Die Paradigmatik des Seufzer-Motivs erscheint hier in besonders klarer Form. Es nimmt seinen Ausgang vom *H* der Tenorstimme, von dem auch der Oktavaufschwung im Auftakt des Prélude seinen Ausgang nimmt. Dann wird es von oben nach unten durch die Stimmen Sopran, Alt und Bass geführt. Wir kommen auf dieses Modell am Ende der Diskussion harmonischer Gesichtspunkte zurück, denen wir uns nun zuwenden.

Unter den Autoren besteht keinesfalls Einigkeit über die Relevanz harmonischer Analyse für das Verständnis der betrachteten Passage. Darin spiegeln sich allerdings auch prinzipiell verschiedene Auffassungen über Harmonik und ihr Verhältnis zum Kontrapunkt.

Es ist sinnvoll, die harmonische Analyse zunächst nach breiten (oder auskomponierten) Stufen und dann nach ihrer Feinstruktur zu diskutieren. Anknüpfungspunkt für mehrere Autoren ist ein Argument Heinrich Schenkers, in welchem er Chopins Orthographie heranzieht, um die ersten zwölf Takte des Préludes im Sinne ›breiter Stufen‹ I–IV–V zu analysieren:

Zuweilen bedient sich der Autor auch der Schreibart, um über sein eigenes Stufengefühl den Leser oder Spieler zu orientieren. [Notenbeispiel] [...] Hier will Chopin offenbar die ersten vier Takte lediglich vom Standpunkt der ersten Stufe allein empfunden wissen, da er, wie man sieht, mit Absicht meidet, im zweiten Takt Dis statt Es zu schreiben; dadurch ent-

fällt auch schon optisch die Erscheinung der fünften Stufe in E-moll, und die Breite der ersten Stufe wird nicht unterbrochen. Freilich muss man dann analog auch in den weiteren fünf Takten bloß die Unterdominante als wirkend annehmen, der erst im Takt 10 die Dominante folgt. Alle Einzelercheinungen innerhalb dieser breiten Stufen, so vielfach deutbar sie – absolut an sich betrachtet – auch sein mögen, stellen daher nur durchgehende Klänge, nicht aber Stufen vor.¹⁹

Dass Theoretiker der Schenkertradition wie Richard Parks (1976) abweichend von dieser frühen Auffassung Schenkers²⁰ die ganze Passage vor allem unter Stimmführungsaspekten analysieren, ist für Eybl (1995) Anlass zu einer relativierenden Ausweitung von Schenkers Argumentation:

Zwei Einwände, die gegen Schenkers Deutung erhoben werden können, beziehen sich auf die Tatsache einer harmonischen Interpretation allgemein und auf ihre spezielle Ausführung. Begreift man die Harmonien zwischen den beiden Polen von Tonika (T.1) und Dominante (T.12) einzig als Erscheinungsform kontrapunktischer Bewegung, wird zweifelhaft, warum überhaupt noch von Stufen und auskomponierten Klängen die Rede sein soll. Die Vorstellung eines in drei harmonische Felder geteilten Verlaufes scheint dem ununterbrochenen Absteigen der Klänge, das sich dem Hörer aufdrängt, zu widersprechen.²¹

Indem Eybl das Satzgerüst von Abbildung 3 als Alternative zu Parks Stimmführungs-Analyse vorschlägt, argumentiert er zugleich zugunsten ihrer Vereinbarkeit mit harmonischer Analyse: »Die Annahme eines linearen Gerüsts in Form einer Kette von 7–6-Ligaturen tritt zu einer harmonischen Interpretation nicht in Konkurrenz.«²² Dazu führt Eybl auch die Präsenz von lokalen Zwischendominanten an.²³

Im Zusammenhang mit der Frage nach möglicher Mehrdeutigkeit von ›breiten Stufen‹ ist nun folgendes Argument Eybls von Interesse, bei dem er eine vergleichende Methode zur Anwendung bringt:

Ein zweiter Einwand gegen Schenkers Interpretation problematisiert die Eindeutigkeit ihrer Lösung. Mit Mitteln Schenkers lässt sich eine alternative Lösung anbieten, die im selben Maß beanspruchen kann, den harmonischen Verlauf zu veranschaulichen. Die Methode, wiederkehrende Fundamente zu einer Stufe zusammenzufassen, erlaubt ebenso gut die Ver-

19 Schenker 1906, S. 192 ff.

20 Schenker selbst hat später keine Analyse des Stücks publiziert. Auf einem unveröffentlichten Skizzenblatt (vgl. London/Rodman 1998) notiert er eine Akkordsequenz mit dem übermäßigen Sextakkord *f-a-dis* für den Beginn von Takt 3.

21 Eybl 1995, 59.

22 Ebd.

23 Vgl. ebd.

bindung aller drei Akkorde auf E. Die Takte 1 bis 8 würden so die erste Stufe auskomponieren, die zunächst als Tonika, dann – mit großer Terz – als Dominante auftritt, der schließlich in Takt 9 die IV. Stufe folgt.²⁴

Bezeichnenderweise bringt Schachter (1988) ein ähnliches Argument, allerdings um diese zweite Lösung als die eigentlich richtige hinzustellen: »Schenker analysed this passage in *Harmony* but he did not get it quite right: he read a structural IV chord in b. 5 instead of b. 9.«²⁵ Wir merken hierzu an, dass Schachter prinzipiell als starker Verfechter eindeutiger analytischer Lösungen gelten kann.²⁶ Eybl sieht indes in der Möglichkeit zweier Analysen einen besonderen Schlüssel zum Verständnis der Passage:

Demonstriert die Existenz alternativer Lesarten eine Schwäche des analytischen Ansatzes? Scheitert der Versuch, Schwerpunkte des harmonischen Verlaufs festzustellen, weil keine eindeutige Lösung zu finden ist? Wenn Chopin die tonalen Gewichte am Anfang des Prélude op. 28/4 eindeutig verteilt hätte, wäre dies der Fall. Aber Chopins Bemühen, die Akkordabfolge zu verunklaren, ist in den ersten 8 Takten des Werks deutlich abzulesen. [...] Gerade die Schwierigkeiten in der Anwendung von Schenkers Stufenbegriff machen Chopins Strategie, die Ausbildung tonaler Schwerpunkte zu torpedieren, greifbar. Das Konzept der Auskomponierung und Sechters Fundamentschritte sind derart beide dem Gegenstand ihrer Untersuchung angemessen. Die Reihe der Fundamente demonstriert die klare Logik der Akkordverbindungen; und Schenkers Ansatz enthüllt eine labile Hierarchie der Klänge, deren Verhältnis zueinander nicht eindeutig festzulegen ist.²⁷

Es gibt keinen zwingenden Zusammenhang zwischen Auskomponierung einer Stufe und dem uns hier stärker interessierenden Phänomen tonaler Ausweichung. In den konkret zur Debatte stehenden Kandidaten der IV. Stufe in Takt 5 bzw. 9 ist solch ein Zusammenhang jedoch gegeben. Wir führen dazu zunächst Schachters (1995) Argumentation an, die sich auf eine Auskomposition der I. Stufe in den Takten 1–8 und eine strukturelle IV in Takt 9 bezieht:

Just before the arrival on iv, the right hand reaches G#. This note combines with the left-hand chord to form a diminished seventh (in 4/3 position) applied to iv. It also marks the end of the initial tonic prolongation. That is, the passing 6/3s of the left hand and the B-A-G# motion of the right are deployed within a harmonic framework of i moving to iv, the i inflected to tonicise the iv.²⁸

24 Ebd.

25 Schachter 1988, 529.

26 Vgl. hierzu Schachter 1990.

27 Eybl 1995, 60.

28 Schachter 1994, 173.

Der Dominant-Septakkord über E am Anfang von Takt 4 kann seinerseits herangezogen werden, um zugunsten einer tonikalisierten IV. Stufe in Takt 5 zu argumentieren. Damit betreten wir das Terrain der harmonischen Feinstruktur. Schachters zurückhaltende Diskussion einer harmonischen Analyse der Passage enthält interessante Anhaltspunkte:

To my mind (and ear), this contrapuntal approach to bars 1–8 reveals more about the music than a harmonically oriented analysis would. This is not to deny that ear receives some signals which it might interpret as harmonic implications. If one understood the Eb of bars 2–3 as D#, one could read the chords as a 4/3 inflected to a ›French‹ augmented sixth on F ultimately resolving to a V⁷ of A minor in bar 4 [...] The augmented sixth would ultimately resolve to a V⁷ of A minor (iv), which would eventually resolve to the iv⁶ in bar 9. There is a problem, however, with the ›ultimately‹ and ›eventually‹ that are an inextricable element to this interpretation.²⁹

Schachter billigt den einzelnen Akkorden zwar harmonische Implikationen zu sowie daran geknüpfte konnotative Bedeutungen, zieht aber das Bestehen eines kohärenten harmonischen Pfades in Zweifel. Dabei verweist er insbesondere auf die Akkorde 5 und 10 (Nummerierung gemäß Abb. 2):

If the downbeat of bar 3 contains an augmented sixth, what is one to make of the D-minor 6/3 that follows it? Does it not negate the impression of a resolution into a dominant seventh? And if that seventh on E is really a V of A minor, what is the meaning of the left hand's immediate move to G and the C major sound in the bottom part at the next downbeat?³⁰

Wir betrachten die Antworten anderer Autoren auf diese beiden Fragen. Eybls an Simon Sechters Methode ausgerichtete Analyse dieser Akkordfolge sieht nicht in jedem neuen Zusammenklang einen neuen Akkord, sondern behandelt Zwischenformen jeweils als Vorhalte:

Unabhängig von der metrischen Position werden daher die Fundamente jeweils an dem Punkte angegeben, an dem der erste Ton eines neuen Akkordes angespielt wird. Was im 3. Viertel von Takt 3 als Tiefalterierung der Akkordterz aufgefasst werden kann, bildet den ersten Schritt eines Harmoniewechsels. Wie gleich anschließend in Takt 4 (*gis-g*) und am Übergang von Takt 6 auf 7 wird der Leitton der Dominante chromatisch nach unten, in die Sept des Auflösungsklanges geführt.³¹

29 Ebd., 174.

30 Ebd.

31 Eybl 1995, 55.

Damit würde sich das fragliche *G* als Sept eines *A*-Moll Dreiklangs erweisen, welcher ein Dominantseptakkord über *E* vorangeht, dessen Sept *D* bei dem fraglichen *D*-Moll Sextakkord als Vorhaltston erreicht wird. Dieser Sextakkord hätte dann keine eigenständige harmonische Bedeutung.

In Fred Lerdahls (2001) harmonischer Pfadanalyse (vgl. Abb.6) erhält dieser Akkord bei Berücksichtigung des Melodietons *H* die Bedeutung einer II. Stufe in der Region von *a*-Moll, wobei der Akkord am Beginn von Takt 5 dennoch wieder als IV. Stufe in der Region von *e*-Moll gedeutet wird. Diese Pfadanalyse bezieht sich auf die Folge der Akkorde 1, 3, 5, 7, 10, 12, 13, 15, 18, 20 aus Abbildung 2, die im Sinne von Dreiklangsstufen in verschiedenen Regionen gedeutet werden. Lerdahls Regionen-Begriff ist von Gottfried Weber (1817–1821) und Arnold Schönberg (1954) inspiriert, erhält aber eine zusätzliche mathematische Formalisierung im Sinne eines Prinzips des ›kürzesten Weges‹.³²

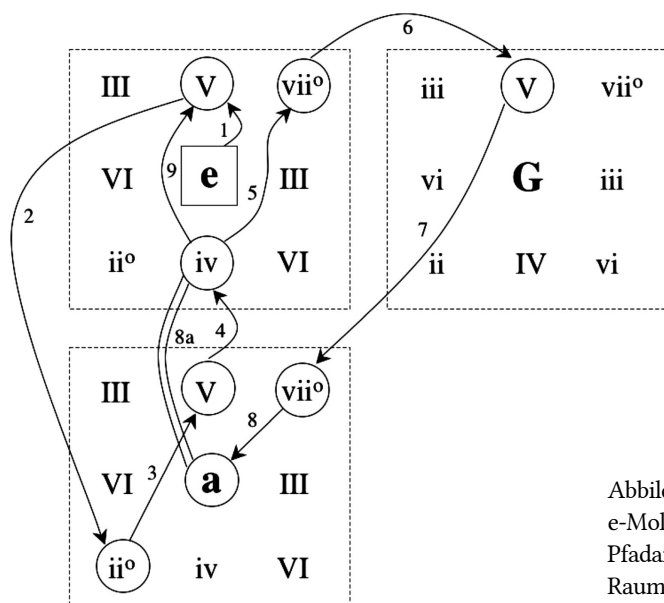


Abbildung 6: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op.28/4, Anfang, harmonische Pfadanalyse im Chordal/Regionalen Raum nach Fred Lerdahl

32 In der in Kapitel 2 von Lerdahl (2001) entwickelten Theorie unterliegen harmonische Pfadanalysen einem Prinzip des kürzesten Weges auf der Basis intra- und interregionaler harmonischer Distanzen. Lerdahl verbindet damit den Anspruch, Ansätze der kognitiven Psychologie musiktheoretisch zu rekonstruieren.

Hinsichtlich der ersten acht Takte (Fortschreitungen 1 bis 7) spricht Lerdahl davon, dass die Musik die Regionen iv, i und III passiere, ohne deren Zentren zu erreichen.³³ Der Stufe iv in Takt 9 wird eine Umdeutung von $iv|iv$ nach $iv|i$ unterlegt (Bezeichnung 8a). Der Umstand, dass Lerdahls Ansatz eine Formalisierung zugrunde liegt, die auch solche Umdeutungen als eine harmonische Distanz in die Berechnung einbezieht, lädt dazu ein, die konkrete Analyse nicht einfach zur Kenntnis zu nehmen, sondern mit jenem Prinzip des kürzesten Weges zu konfrontieren. Die neun harmonischen Fortschreitungen finden in einem hybriden harmonischen Raum statt, der insgesamt 24 Regionen mit je sieben Dreiklangsstufen in sich vereinigt. In diesem Raum hat jeder Dur-Dreiklang sieben, jeder Moll-Dreiklang fünf und jeder verminderte Dreiklang drei mögliche Stufen-Interpretationen. Im Falle der von Lerdahl vorgenommenen Zuordnung von Stufen (die auch die Melodie der rechten Hand mit einbezieht) werden die Akkorde 1, 10, 18 als Moll-, 3, 7, 13, 20 als Dur- und 5, 12, 15 als verminderte Dreiklänge gedeutet. Eine Rechnung ergibt, dass von den über acht Millionen kombinatorisch möglichen Pfaden genau acht Pfade am kürzesten sind, die dann vom Formalismus nicht weiter unterschieden werden. Lerdahls angegebene Analyse stimmt mit zweien dieser Pfade überein, sobald man die Umdeutung 8a wieder entfernt. Mit anderen Worten: Der Pfad müsste nach Lerdahls Theorie entweder über $iv|iv$ oder über $iv|i$ gehen.³⁴ Abbildung 7 zeigt jene acht kürzesten Pfade und ihre schrittweisen Bilanzen. Wie man dort sieht, gibt es zwei weitere jeweils gleichberechtigte Verzweigungen des Pfades. Wie bei Fortschreitung 8 besteht auch bei Fortschreitung 4 die Wahl zwischen $iv|iv$ oder $iv|i$.

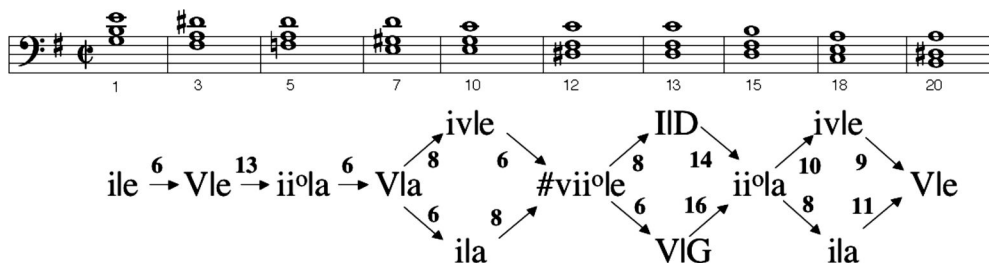


Abbildung 7: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op.28/4, Anfang, acht nach dem Prinzip des kürzesten Weges im Rahmen von Lerdahls Theorie gleichberechtigte harmonische Pfadanalysen³⁵

33 Vgl. Lerdahl 2001, 108 (abgesehen natürlich von der ersten Stufe in e-Moll zu Beginn des Stücks).

34 Dieser Grad an Theoriekonformität wird nicht in allen Analysen in Lerdahls Buch erreicht (vgl. hierzu Noll/Garbers 2004).

35 Lediglich gegen die Verzweigung IID bei Fortschreitung 6 kann ein Einwand geltend gemacht werden.

Gegen die eher kontraintuitive Alternative zwischen V|III und I|VII bei der Fortschreitung 6 kann man ein Argument anführen, dass sich im Rahmen von Lerdahls Ansatz einer regionalen Prolongationsanalyse formulieren lässt. Letztere bildet den eigentlichen Anlass für die Besprechung des Préludes im Gesamtzusammenhang von Lerdahls Buch. Bei dieser Analyse wird der Pfad der jeweils aufgesuchten Regionen als eigene analytische Schicht betrachtet – und zwar als regionale Prolongation der Grundregion $i = e$, eine Melodie von Regionen, wenn man so will. Wendet man das Prinzip des kürzesten Weges auf die Pfade $i \rightarrow iv \rightarrow i \rightarrow III \rightarrow iv \rightarrow i$ bzw. $i \rightarrow iv \rightarrow i \rightarrow VII \rightarrow iv \rightarrow i$ an, so fällt die Entscheidung in Übereinstimmung mit Lerdahls Analyse³⁶ zugunsten der Region III aus. In Anbetracht von Lerdahls Pointe, dass es nämlich für das Aufsuchen einer Region nicht zwingend ist, dass auch ihr Zentrum aufgesucht wird, lassen sich allerdings für die weitere Disambiguierung der verbleibenden vier kürzesten Pfade in Abbildung 7 keine Argumente finden.

Als Fazit dieser Untersuchung halten wir fest, dass die Methode der vergleichenden Analyse im Rahmen von Lerdahls formalem Ansatz genau vier gleichberechtigte Analysen liefert. Das konkrete Resultat betrifft die Wahlfreiheit zwischen $i|iv$ oder $iv|i$ sowohl am Beginn von Takt 5 als auch am Beginn von Takt 9 und korrespondiert mit der von Eybl diskutierten Mehrdeutigkeit bei der Schenker'schen Analyse nach ›breiten Stufen‹. Lerdahls Ansatz steht auch in einem impliziten Zusammenhang mit dem Phänomen der Ausweichung, weil bei durchgehender Grundtonalität die prolongierten regionalen Zentren als virtuelle Zentren zu deuten sind.

Nun wenden wir uns der von Maciej Golab vorgeschlagenen Analyse dieser Akkordfolge zu. Gegen Lerdahls Analyse würde man mit Golab einwenden, dass eine Verkürzung der Vierklänge auf diatonische Dreiklänge wichtige Aspekte ausblendet:

Die Harmonik des Präludiums e-moll ist schon eine Vierklänge-Harmonik, und nur die Eckklänge des ganzen Verlaufs (die Tonika-Schicht) haben Dreiklangsform. Im morphologischen Aspekt vollzieht sich im Schaffen Chopins eine wesentliche Änderung. Dreiklänge sind nicht mehr das Fundament des Verlaufs, der von Vierklängen mit Dominantfunktion (als akzidentelle Akkode) zementiert wird. Dreiklänge werden aus dem Bereich des chromatischen Hauptprozesse an den Rand als tonale ›Scharniere‹ verdrängt: als Ausgangspunkt und Ziel des Verlaufs.³⁷

36 Vgl. Lerdahl 2001, 109, Abb. 3.21b.

37 Golab 1995, 151.

In seiner fünf Schichten umfassenden Analyse bemüht sich Golab um eine Vermittlung zwischen den Ansätzen Hermann Erpfs (1927) und Heinrich Schenkers, wobei die Anknüpfung an Schenkers Argumentation aus der *Harmonielehre* zugleich Anlass ist, auch Gedanken des späten Schenker einfließen zu lassen.

Von den fünf Schichten verkörpert die ›tiefste‹ Schicht Nr.V die durchgehende Grundtonika $^{\circ}T$ e-Moll. Die als ›Brechung‹ oder ›Kadenzschicht‹ bezeichnete Schicht Nr.IV stimmt mit Schenkers breiten Stufen I–IV–V–I überein (d.h. die vierte Stufe beginnt mit Takt 5). Die Vordergrund-Schicht Nr.I präsentiert eine genaue Analyse aller Zusammenklänge mittels Hermann Erpfs Klangbezifferung. Charakteristisch für Erpfs Bezifferung ist die im Begriff der ›Doppeldominante‹ ausgedrückte Auffassung, dass Ober- und Unterdominante einander durchmischen können. Zwischen Schenkers ›breite Stufen‹ IV und V und die streng deskriptive Erfassung der einzelnen Zusammenklänge größtenteils als Mischungen von Tönen der Unter- und Oberdominante schiebt Golab eine vermittelnde Schicht Nr.II der ›chromogenen Funktionen‹, die nach der Ausgangstonika $^{\circ}T$ eine ›Oszillation‹ zwischen Oberdominante D^+ und Unterdominante D_0 beschreibt, deren Anfänge in den Takten 2, 4, 6 (3. Viertel), 7 und 10 lokalisiert sind: $^{\circ}T - D^+ - D_0 - D^+ - D_0 - D^+$.

Im zweimaligen Auftreten der Unterdominante D_0 – unterbrochen durch die kurze Präsenz der Oberdominante in der zweiten Takthälfte von Takt 6 sehen wir eine strukturelle Reminiszenz an die oben diskutierten Mehrdeutigkeiten. Allerdings wird die Frage nach der Mehrdeutigkeit hier in die Morphologie der tonalen Funktionen verlagert, der wir im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht nachgehen können.

Einen für die harmonische Analyse der Passage aufschlussreichen und von allen bislang diskutierten Aspekten abweichenden Gedanken verkörpert die Schicht Nr.III in Golabs Analyse. In Takt 2 (3. Viertel), Takt 4, Takt 5, Takt 7, Takt 8 (3. Viertel) verortet der Autor eine Quintfallsequenz von Dominantseptakkorden: $H^7 - E^7 - A^7 - D^7 - G^7$. Die begleitende Beschreibung dieser Schicht lässt eine ambivalente Einstellung des Autors zur möglichen harmonischen Rolle dieser Sequenz erkennen. Zunächst heißt es:

Stark destabilisierend wirkt die Schicht der Akkordkette von Dominanten. Die tonal destabilisierenden Eigenschaften der Akkordkette fußen bekanntlich auf dem Gesetz, dass eine Häufung harmonischer Mittel derselben Art zur Zerbrechung der zentralen Beziehung führt.³⁸

38 Ebd., 148.

Einen Vorschlag Joseph Michael Chominskis, die Akkordkette zum schematischen Ausgangspunkt einer verfeinerten Analyse zumachen, relativiert Golab wie folgt:

Die weitere Analyse [d.h. Schichten II und I] zeigt, dass die von Chominski aufgestellte Akkordkette als so bestimmtes Zusammenspiel tonaler Qualitäten nur außerhalb des realen, oberflächlichen harmonischen Kontextes des Werkes funktioniert, denn im Kontext haben die Elemente dieser Kette zuweilen andere harmonische Bedeutung.³⁹

Wir schließen diesen Abschnitt damit ab, indem wir der ambivalenten Rolle dieser Quintfallsequenz auf den Grund gehen. Unserer Meinung nach lassen sich Schachters Zweifel an der Aussagekraft einer harmonischen Analyse dieser Passage nur ausräumen, wenn eine zwingende Verbindung zwischen Chromatik und Diatonik auf harmonischer Ebene aufgezeigt werden kann. Eybl argumentiert zwar in diese Richtung, aber sein Plädoyer kann nicht als zwingend bezeichnet werden. Lerdahls Prinzip des kürzesten Weges garantiert per Definition immer eine (bzw. mehrere) harmonische Analyse(n). Aber gerade deshalb besteht für deren musiktheoretische Anerkennung jeweils zusätzlicher Diskussionsbedarf. Auf Golabs ambivalente Einstellung haben wir soeben hingewiesen.

Zunächst gilt es, den von Golab beschriebenen Effekt tonaler Destabilisierung genauer zu bestimmen. Wir rekapitulieren dazu eine allgemeinere Aussage Golabs, die er im Zusammenhang mit akzidenteller Chromatik bei Mixturen diskutiert, und die auch auf das dreistimmige Schema in Abbildung 4 bezogen werden kann:

Hier wirkt ein Gesetz, demzufolge eine Häufung harmonischer Mittel gleicher Art zur Unterbrechung der Funktionsbeziehungen und damit zur lokalen Aufhebung der Tonalität führt. [...] Der Begriff der aufgehobenen (suspendierten) Tonalität bedeutet jedoch, dass eine lokale Unterbrechung der Funktionsbeziehungen an ›tonalen Scharnieren‹ des Kontexts hängt, der die harmonisch homogenen Phänomene umgibt, die eine Art Interpolation bilden. Im Moment, wo die Replikationsmechanik in Form von Mixturen oder Sequenzen einsetzt, wird die Tonalität unterbrochen und stellt sich am Ende der Replikation neu her, denn die Eckteile der harmonisch homogenen Phänomene sind ein organisches Glied, das jene Phänomene in den tonalen Kontext integriert.⁴⁰

Als entscheidendes Element dieser Definition greifen wir den Begriff der ›Interpolation‹ heraus. Es geht offensichtlich nicht um eine Unterbrechung des harmonischen Prozesses durch irgendeinen völlig fremden Prozess, um womöglich ers-

39 Ebd., 149.

40 Ebd., 113.

teren schließlich aus dem Gedächtnis wieder aufzuwecken. Mit dem Verweis auf eine Interpolation ist vielmehr eine Bilanzierung des Prozesses ›innerhalb der Harmonik‹ gemeint, obwohl der Tonalitätsbezug suspendiert ist. Im Falle des Prélude scheint es schwierig, dem Phänomen tonaler Suspension eine konkrete zeitliche Ausdehnung zuzuordnen. Unserer Hypothese nach handelt es sich beim Effekt tonaler Suspension um ein transformationelles Phänomen, das sich gemeinsam mit der Frage nach dem Zusammenhang von Chromatik und Diatonik im Kontext der in Abschnitt 2 entworfenen kanonischen Theorie beschreiben lässt.

Unseren Argumenten zugunsten dieser Hypothese schicken wir eine relativierende Bemerkung voran, die sich mit Golabs Betonung jenes qualitativen Unterschiedes zwischen akzidenteller und essentieller Chromatik bei Chopin beschäftigt. Neben dem Hinweis auf die essentielle Rolle von Vierstimmigkeit bei essentieller Chromatik gibt es nämlich als zweiten wichtigen Aspekt einen Wechsel der Beschreibungsebene vom Intervallsatz zur Harmonik. Die Quintfallsequenz ist keine mechanische Parallelverschiebung einer Dominantseptakkord-Mixtur im Intervallsatz sondern funktioniert auf harmonischer Ebene über den Fundamentalbass. Eine Untersuchung qualitativer Unterschiede sollte daher mit einem systematischen Studium der wechselseitigen Bedingtheit von Intervallsatz und Harmonik einhergehen. Bevor wir uns der strikten Quintfallsequenz widmen, erinnern wir an den vierstimmigen linearen Satz für den Beginn des Prélude (Abb. 5) und weisen darauf hin, dass dieser in vertikaler Sicht eine Folge leitereigener Septakkorde darstellt. Durch Tieferlegung des Soprans und dessen Integration in die Bassstimme entsteht ein dreistimmiger Satz mit diatonischem Quintfall im Bass.

The image shows a musical score for the beginning of Frédéric Chopin's Prélude e-Moll op. 28/4. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note F4. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords, each marked with a circled '8' indicating an octet. The chords are: G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4, and G4-B4-D4-E4. The chords are connected by a diatonic quintfall sequence in the bass line.

Abbildung 8: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op. 28/4, Anfang, Übertragung des linearen Gerüstsatzes (vgl. Abb. 3 und 5) in eine grundständige diatonische Quintfallsequenz durch Verlagerung des Soprans in den Bass

Damit haben wir auf Intervallsatzebene zunächst eine Brücke zwischen linearer Struktur und diatonisch fundierter Harmonik gefunden, die der Vierstimmigkeit des Satzes in abstrahierender Form Rechnung trägt. Was nun fehlt, ist erstens eine Brücke zwischen der strikten Quintfallsequenz in der Schicht Nr.III von Golabs Analyse und der diatonischen Quintfallsequenz und zweitens eine Diskussion des Phänomens der tonalen Suspension. Jene strikte Quintfall-Schicht kann in verfeinerter Form angegeben werden, so dass sie einen großen Teil der Zusammenklänge der Passage erfasst. Erstens kann jeder Akkord der Dominanten-Kette jeweils um eine vorausgehende lokale zweite Stufe ergänzt werden (Abb. 9, oberes System) und zweitens lässt sich ab Takt 5 (3. Viertel) eine zweite solche Sequenz ausmachen, welche die erste im Kleinterz-Abstand imitiert (Abb. 9, unteres System).

Abbildung 9: Frédéric Chopin, Prélude e-Moll op. 28/4, T. 2-9, Analyse als Sequenz von ii^7-V^7 -Verbindungen

In Abbildung 9 zeigen wir diese ii^7-V^7 -Verbindungen in mehreren Ebenen je auf ein lokales tonales Zentrum bezogen: e, a, D, G, C. Man kann nun diese ii^7-V^7 -Progressionen als Akte der Ausweichung ansehen, bei denen das lokale Zentrum auf ›Quintabstand‹ vor sich her geschoben wird, d.h. wir deuten jede zweite Stufe als lokale Wechseldominante $V(V)$, welche in eine lokale Dominante V übergeht. Die jeweils implizierten Fundamentschritte V^7-I bleiben mit Ausnahme der letzten Progression aus und wir können die Analyse in Abbildung 9 oben als eine Sequenz von Ausweichungen mit einem Fundamentschritt am Ende analysieren: QPPPPP (der Prozess QPPPPP ist von rechts nach links zu lesen). Nun bringen wir die kanonische Theorie aus Abschnitt 2 ins Spiel. Zunächst analysieren einen strikten diatonischen Quintfall von F# bis C als einen Prozess QQQQQQ von Fundamentschritten.

Das Erfordernis, diesen Prozess aufgrund der Zweideutigkeit der Gerüstsätze (Eybl versus Schachter) auch auf a bezogen zu verstehen, kann mathematisch mit der Konjugation QQQQQQ ~ P^{-1} QQQQQQP erfasst werden. Nimmt man außerdem

das von Schachter monierte auffällige Ausbleiben einer Auflösung auf dem 3. Viertel von Takt 3 zum Anlass einer Vertauschung der Akte $QP \sim PQ$, so stößt dies eine Kette von fünf Halluzinationen an, die auf den Prozess $QPPPPP$ führt.⁴¹ Auf den Zwischenstationen dieser Kette besteht jeweils die Möglichkeit den Teilprozess $QPQ = PQP$ selbst zu bilanzieren und als Kleinterz-Substitution S mit suspendierendem Effekt auf die Tonalität zu deuten. Entscheidend bei diesem Argument ist, dass die aktweise Verfolgung aller aus Q und P (bzw. ihren Inversen Q^{-1} und P^{-1}) zusammengesetzten Prozesse stets die Forderung nach harmonischer Interpolierbarkeit erfüllt. Erst das Ziehen von Zwischenbilanzen für Prozesse aus drei Akten QPQ oder PQP hat einen die Tonalität suspendierenden Effekt. Da nun die beiden Ebenen von Abbildung 9 im Kleinterzabstand zueinander stehen, kann der Ebenwechsel mit einem solchen Suspensionseffekt erklärt werden.

Diese Überlegung erlaubt also eine Vermittlung zwischen den harmonischen Analysen der Abbildungen 8 und 9. Diese Feststellung ist unabhängig von dem musiktheoretischen Argument, dass eine solche Vermittlung – welcher Art auch immer – geleistet werden müsste, um überhaupt von einer kohärenten Lesart der Passage auf einer harmonischen Beschreibungsebene sprechen zu können. Zusammenfassend halten wir deshalb fest: Im Zusammenhang mit der harmonischen Analyse des Prélude stößt man auf theoretische Probleme, zu deren Lösung wir ›Möglichkeiten‹ im Rahmen einer künftigen Anwendung des in Abschnitt 2 vorgestellten Ansatzes angedeutet haben.

4. Ausweichungen und Zweifelsbetrachtungen

Der vorliegende Abschnitt dient der allgemeinen Standortbestimmung des vorgestellten Ansatzes im transdisziplinären Untersuchungsbereich zwischen Musiktheorie, Psychologie und Mathematik und verfolgt insbesondere das Ziel, die spezifische Eingrenzung des Gegenstandes plausibel zu machen. Eine erste Gruppe von Überlegungen ist dem Problem der Enharmonik in seiner Beziehung zur Geistestätigkeit gewidmet. Eine zweite Gruppe setzt sich mit den Bedingungen einer Neuformulierung der Fechner'schen Maßformel auseinander.

Beim Versuch einer adäquaten Einordnung von Phänomenen, die mit den Termini der enharmonischen Umdeutung, Verwechslung, Identifikation oder auch Antinomie bezeichnet werden, sieht man sich – gerade was die Wahl einer relevan-

41 Vgl. die Rechnung am Ende von Abschnitt 2.

ten Beschreibungsebene angeht – gewissen Anfangsschwierigkeiten ausgesetzt. Viele Musiktheoretiker und -praktiker neigen dazu, diese Phänomene in einem Kontext zu situieren, der gleich mehrere Beschreibungsebenen einbezieht: Probleme der Intonation bzw. der Instrumentalstimmung, Psychoakustik der Tonwahrnehmung, Praxis der Musiknotation etc. Der Verdacht ist daher keineswegs abwegig, dass sich die ganze Diskussion der enharmonischen Differenzen um ein Scheinproblem drehen könnte, welches sich lediglich in den ontologischen Grauzonen des Übergangs von Psychoakustik der Tonwahrnehmung zu einem auf der Musiknotation basierenden begrifflich vermittelten Wissen einstellt. Im Sinne einer Scharfstellung des Blicks auf das Problemfeld der Enharmonik wollen wir diesen Gedanken in einem Gedankenexperiment etwas zuspitzen: Angenommen eine Person erwerbe ausschließlich hörend Bekanntschaft mit tonaler Musik, die stets nur auf einem gleichschwebend gestimmten Klavier gespielt wird.⁴² Weiter nehmen wir an, unsere gedachte Person erhalte keine Kenntnis von musikalischer Notation und Musiktheorie und es sei ihr einerlei, wie man Klavier spielt und insbesondere, warum einige Tasten weiß und andere schwarz sind. Dann sind für die Unterscheidung von Stufen und Alterationen jegliche äußere Hilfestellungen ausgeschlossen und der Scheinproblem-Verdacht läuft letztlich auf die Frage hinaus, ob es im musikalischen Erleben dieser Person überhaupt Phänomene geben sollte, die mit den von der Musiktheorie untersuchten enharmonischen Konflikten in sinnvollen Zusammenhang gebracht werden könnten.

Dieses Gedankenexperiment mag konstruiert erscheinen, doch ist es hinsichtlich seiner zuspitzenden Ausrichtung der Fragestellung keineswegs absurd und hilft zu mehr Klarheit in der pragmatischen Auseinandersetzung um die Wahl einer geeigneten Richtung der Untersuchung. Einerseits relativiert es die direkte Zuständigkeit der psychoakustischen Untersuchungsebene für die Phänomene der Enharmonik und andererseits lädt es zu musiktheoretischen Zweifelsbetrachtungen ein.

42 In dieser Hinsicht kommt die Wahl des *Prélude* in e-Moll Op. 28/4 von Frédéric Chopin unserem Gedankenexperiment entgegen. In erster Näherung kann man dazu anführen, dass es sich ja um Klaviermusik handelt, zu deren Entstehungszeit sich die gleichschwebende Stimmung bereits durchgesetzt hatte. Man kann dieses Argument in zweiter Näherung noch verfeinern: Marc Lindley hat in seinem ebenfalls auf dem 2. Jahreskongress der *GMTH* in München Vortrag die These vertreten und durch Hörbeispiele gestützt, dass Chopin – im Gegensatz etwa zu Skrjabin – trotz Durchsetzung der gleichschwebenden Temperatur noch die auf der älteren wohltemperierten Stimmung beruhenden Tonartencharakteristiken berücksichtige. Gerade das e-Moll-Prélude bilde in dieser Hinsicht wiederum eine Ausnahme unter den 24 *Preludes*: Wenn man es bei wohltemperierter Stimmung transponiere, bleibe seine besondere Wirkung stabil.

Da unser gedachter Hörer keinerlei explizites Wissen von Diatonik hat, könnte der Scheinproblem-Verdacht strenggenommen auch das Infragestellen *aller* darauf aufbauenden musiktheoretischen Begriffe nach sich ziehen. Solch radikaler Skepsis kann man aus kognitiver Sicht mit dem Argument begegnen, dass unser Hörer jedenfalls irgendeine Form von implizitem Wissen erwirbt, auf dessen Verfügbarkeit seine routinierte musikalische Kognition erst beruht. Verschiedene Untersuchungen haben sich deshalb um eine Konfrontation musiktheoretischer Aussagen mit kognitiven Ansätzen bemüht. Wie auch immer man zu diesen Versuchen stehen mag, das Phänomen der Mehrdeutigkeit erscheint aus kognitiver Sicht jedenfalls unterbelichtet, denn es äußert sich allenfalls als eine Situation der ›Verlegenheit‹, zwischen mehreren alternativen Auffassungen einer Struktur wählen zu müssen. Diese Verlegenheit selbst wird aber nicht ›innerhalb‹ der kognitiven Ansätze thematisiert.

Aber auch unsere im Abschnitt 3 verfolgte Strategie, uns der Plausibilität von Mehrdeutigkeit mittels der Konfrontation mehrerer Analysen zu vergewissern, steht auf unsicheren Füßen. Ob es dabei lediglich um Verlegenheiten der Analyse bzw. der Theorie geht oder um Indizien für genuin musikalische Mehrdeutigkeit lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Hierin besteht eine grundsätzliche Problematik der Musiktheorie bei ihrer Gegenstandsbestimmung und damit auch eine verwundbare Stelle unserer Argumentation. Wir stehen dabei auf dem pragmatischen Standpunkt, dass es das Verfolgen dieser Strategie ein unverzichtbarer Bestandteil systematischer Musiktheorie sein muss, die nicht pauschal sondern anhand der konkreten Resultate bilanziert werden muss.

Gesetzt aber, wir wollten genuin musikalische Mehrdeutigkeit anerkennen und uns nicht damit zufrieden geben, diese nur als Verlegenheit beim Vollbringen kognitiver Entscheidungen zu deuten, was wären dann die Konsequenzen? Es liegt nahe, dass sich die Untersuchung dann mit den Prozessen musikalischer Geistestätigkeit auseinandersetzen sollte, und nicht nur mit ihren Gehalten. In der vorliegenden Untersuchung verzichten wir sogar gänzlich auf den Rückgriff auf musikalische Routine und müssen auch den schwierigen Fragen nach der Konventionalität tonaler Musik vorerst aus dem Weg gehen.⁴³ Im Falle der Modulation bedeutet dies folgendes: Wenn man Tonarten vornehmlich extensional auffasst, d.h. als aus bestimmten konventionellen Akkordvokabulars bestehend, zeigt sich eine Modulation am Wechsel des Vokabulars. Aus solch einer extensionalen Sicht, die auch für kog-

43 Damit soll die wichtige Rolle von Konvention und Routine keinesfalls geleugnet werden. Siehe hierzu auch die Schlussbemerkungen.

nitive Ansätze typisch ist, besteht dann der Kern des Modulationsphänomens im Auftreten gemeinsamer Akkordvokabeln und Modulation läuft auf eine Tonarten-erkennungsleistung hinaus. Der von uns vorgeschlagene Begriff der virtuellen Modulation greift indes nur wenige intensionale Aspekte auf, deren konventioneller Bezug nur die Intervalle der Quinte und des Halbtons betrifft, was es uns vorerst erlaubt, einem kognitiven Ansatz auszuweichen.

Eine Alternative zum Bild der Verlegenheit bietet der phänomenologische verankerte Begriff der ›Synthese‹. Wir erwähnen einen Ansatz von Roland Ploeger (1990), der für eine phänomenologische Sicht auf die Enharmonik plädiert und Schritte zu einer Systematisierung unternommen hat. Auch hat er einige Ideen und Argumente bei Gottfried Weber, Hugo Riemann, Ernst Kurth, Hermann Pfrogner und anderen Autoren zusammengestellt, die man zur Motivation eines solchen Ansatzes heranziehen kann. In unserem sehr einfachen Modell können wir noch nicht allen Feinheiten seiner Systematik nachspüren. Seiner Unterscheidung zwischen ›reduktiver Apposition‹ und ›perfundierender Apposition‹ entsprechen jedoch aufschlussreiche Eigenschaften des mathematischen Modells, nämlich die Geschlossenheit der Eschertreppe einerseits und die Halluzinationsbeziehung andererseits. Für unsere Beschäftigung mit dem Prélude ist vor allem der Begriff der ›perfundierenden Apposition‹ von Interesse:

Hierunter ist eine Synthesis zu verstehen, die durch praevalente Chromatie hervorgerufen wird. Bei der musikalischen Perspektivierung ist die ursprünglich diatonische Satzstruktur derart von Chromatik durchdrungen bzw. ›gesättigt‹, dass Enharmonie gleichsam als eine neue harmonische Dimension entsteht. Das Chroma wird weitgehendst ›ausgestuft‹, d.h. die sonanzlichen Bozogenheiten ›durchfließen‹ einander. Eine eindeutige notationslogische Orthographie ist nicht mehr möglich. Es heißt nicht mehr ›Entweder (gis) – Oder (as)‹ sondern ›Sowohl als auch (gis/as)‹. Auch in der hörenden Retention bleiben die Tonbedeutungen unverbindlich.⁴⁴

Ploeger beschreibt die appositionelle Synthesis als die Herstellung einer Koinzidenz mehrerer Tonbedeutungen in einem Tonort und sieht darin eine Grundbedingung für das Zustandekommen enharmonischer Phänomene. Seinem Verweis auf den Begriff der ›Verschmelzung‹ können wir in Ermangelung theoretischer Fundierung gegenwärtig nicht nachgehen. Prinzipiell sehen wir aber im Anknüpfen an die phänomenologischen Ideen Stumpfs und Kurths einen vielversprechenden Weg. Im Vordergrund unserer Untersuchung steht zunächst eine dynamische Erklärung für die Möglichkeit von appositioneller Synthesis, wozu wir

44 Ploeger 2002, 33.

neben der Synthesis mehrerer enharmonischer auch die Synthesis mehrerer harmonischer Bedeutungen zählen. Letztere haben ihre notationale Entsprechung in der Orthographie harmonischer Analysen.

Wir bleiben bei den phänomenologischen Ansätzen, wenden uns aber nun der psychologischen Interpretation der Fechner'schen Maßformel zu. Wie schon angedeutet wurde, ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Prozessbilanz und Mercklichkeitsbilanz ein Problem für einen ausschließlich am immanenten Erleben orientierten Zugang.

Die Annahme, dass der Vollzug von Geistestätigkeit und ihr immanentes Erleben nicht ein und dasselbe sind, sondern dass vielmehr die Geistestätigkeit dem Erleben gegenüber transzendent ist, bildet auch den Ausgangspunkt für Husserls Phänomenologie. Der Gedanke an eine mathematische Vermittlung zwischen beiden Ebenen lag Husserl jedoch fern. Wir erinnern dazu an ein Gedankenexperiment, dessen Szenario dem obigen nahezu entgegengesetzt ist. Es diente Edmund Husserl (1950 [1907]) zu skeptischer Argumentation epistemologischer Art:

[...] fügen wir zur Illustration des fundamentalen Gedankens, dass das Problem des Wie (wie transzendente Erkenntnis möglich sei und selbst allgemeiner: wie Erkenntnis überhaupt möglich sei) niemals auf dem Grunde von vorgegebenem Wissen über Transzendentes, von vorgegebenen Sätzen darüber, entnommen woher immer und sei es aus exakten Wissenschaften, gelöst werden kann, folgendes bei: ein Taubgeborener weiß, dass es Töne gibt, dass Töne Harmonien begründen und dass in diesen eine herrliche Kunst gründe; aber verstehen, *wie* Töne das anstellen, wie Tonkunstwerke möglich sind, kann er nicht. Dergleichen kann er sich eben nicht *vorstellen*, d. h. er kann nicht schauen und im Schauen das Wie fassen. Sein Wissen um die Existenz hilft ihm nichts, und es wäre absurd, wenn er darauf ausgehen wollte, auf Grund seines Wissens das Wie der Tonkunst zu deduzieren, sich ihre Möglichkeiten durch Schlüsse aus seinen Kenntnissen klar zu machen.⁴⁵

Beide Gedankenexperimente stellen unserer Strategie, musiktheoretisches Wissen als Quelle für psychologische Untersuchungen in Betracht zu ziehen, ernstzunehmende Hindernisse entgegen, denn bei beiden Experimenten müssen wir in Zweifel ziehen, ob musiktheoretische Begriffe wie ›Stufe‹ oder ›Alteration‹ dabei helfen können, Wissen über musikalisches Erleben zu erhalten. Wenn wir anerkennen oder zumindest in Betracht ziehen, dass im Falle von Chopins Prélude Phänomene der Mehrdeutigkeit einen relevanten Teilaspekt jener ›herrlichen Kunst‹ ausmachen, müssen wir andererseits – bei Annahme einer Diskrepanz zwi-

45 Husserl 1950, 38.

schen Geistestätigkeit und immanentem Erleben – in Zweifel ziehen, ob ein musiktheoretisch unwissender Hörer verstehen kann, ›wie die Töne das anstellen‹.

Im Falle der berühmten Cartesianischen Zweifelsbetrachtung wird das Erleben der eigenen Geistestätigkeit zum Ausgangspunkt der Erkenntnistheorie. Dieser Ausgangspunkt besteht in der Evidenz, *dass* der Meditierende erlebenden Zugriff auf seine eigene Geistestätigkeit hat. Unsere musiktheoretischen und psychologischen Zweifelsbetrachtungen sind pragmatischer Natur und wir sind insofern nicht auf das Herstellen von Evidenz angewiesen, sondern ›nur‹ auf den Nachweis der Plausibilität unseres theoretischen Ansatzes. Wenn wir musikalisches Erleben als aktive Geistestätigkeit ansehen, so können wir nicht einfach dabei stehen bleiben, *dass* wir erlebend darauf Zugriff haben, sondern wir müssen das *Wie* dieses Zugriffs aufklären.

Abschließend wollen wir andeutungsweise eine Einordnung unseres an die verallgemeinerte Fechner'sche Maßformel geknüpften transformationellen Zugang zum Subjekt/Objekt-Verhältnis in die allgemeine philosophisch/psychologische Problematik versuchen. Die Maßformel für das Weber'sche Gesetz ist von Fechner im Rahmen der Psychophysik aufgestellt worden und hat der Debatte um die Rolle von Objektivität und Subjektivität in der psychologischen Forschung entscheidenden Antrieb gegeben. Dabei beziehen wir uns auf eine Studie von Margret Kaiser-El-Safti (2001), die die schwierige Gegenstands- und Gegenständlichkeitsdebatte der sich herausbildenden wissenschaftlichen Psychologie vor dem Hintergrund der Kantrezeption des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nachzeichnet. Wie Kaiser-El-Saftis Analyse zeigt, spielt bei der Frage nach dem Gegenstand der Psychologie insbesondere die Diskussion um die Begriffspaare Subjekt(ivität)-Objekt(ivität) eine verhängnisvoll polarisierende Rolle:

Das bemerkenswerte Ausschlagen des Pendels – mal nach der Seite der Objektivität (des Objektivismus), mal nach der Seite der Subjektivität (des Subjektivismus) – deutet darauf hin, dass Denken und Forschen in diesen beiden Polen mit Dilemmata behaftet sind, die brauchbare Ergebnisse von der einen wie der anderen Seite relativieren, die angestrebte Verbindung oder Verschmelzung der beiden Pole als illusorisch erscheinen lassen. Aber vermutlich wird man die diesbezüglichen Bemühungen nicht abbrechen, bis entweder die Vergeblichkeit im Ansatz sich wieder und wieder erhärtet hat, oder die Logik der Vergeblichkeit a priori nachgewiesen wird.⁴⁶

In der pragmatischen Wendung einiger Phänomenologen weg von der Subjekt-Objekt-Relation hin zur Teil-Ganzes-Relation sieht Kaiser-El-Safti ein hohes pro-

46 Kaiser-El-Safti 2001, 26.

duktives Potential, an das anzuknüpfen sie der heutigen Psychologie empfiehlt. Ihre ausführliche Beschäftigung mit dem Subjekt-Objekt-Problem zielt vor allem darauf ab, dessen unproduktive Rolle nachzuzeichnen. Angesichts der pragmatischen Konsequenzen ihrer »Vermutung, es könnte sich im Ansatz um eine falsche Fragestellung handeln, die auch der zukünftigen theoretischen Entwicklung der Psychologie im Wege stehen würde«⁴⁷, lohnt es sich, diese Vermutung vorerst dahingehend zu modifizieren, dass die Dilemmata des Denkens in den beiden Polen Subjekt-Objekt womöglich auf einem Missverständnis der Problemstellung beruhen könnte – mit der Aussicht, das Begriffspaar doch in eine produktive Fragestellung zu überführen.

Auf Fechners Psychophysik verweist Kaiser-El-Safti im Zusammenhang mit der Diskussion eines »physikalischen Selbstmissverständnisses« der Psychologie. In der Auseinandersetzung mit einer Kritik Kochs, welcher im Werdegang und in der Geschichte der wissenschaftlichen Psychologie nichts anderes sehen konnte als wechselnde Ansichten darüber, was in den Naturwissenschaften und vor allem in der Physik nachzuahmen sei, schreibt sie:

Wenn Koch die Grundintentionen des Behaviorismus unmittelbar aus dem Millschen Postulat ableitete, dann verkürzte er den ideengeschichtlichen Hintergrund des Behaviorismus. Das physikalische Selbstmissverständnis der Psychologie entstand unter der Ägide G. Th. Fechners in Deutschland und dominierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Leitmotiv des Psychophysischen Parallelismus die Forschung. Zweifellos strahlte diese Grundhaltung in die USA aus, war aber nicht identisch mit dem militanten Feldzug der Behavioristen gegen den Bewusstseinsbegriff und die mentalistisch introspektive europäische Tradition. (Bewusstseinsbegriff und Introspektion spielten bei Fechner durchaus noch eine Rolle).⁴⁸

Aufgrund des Zusammenhangs zwischen Fechners Maßformel und des starken Einflusses ihrer ontologischen und epistemologischen Interpretation auf das Innen- wie Außenverständnis der wissenschaftlichen Psychologie, muss die Interpretation ihrer kanonischen Verallgemeinerung deshalb mit größter Vorsicht und unter Vermeidung vorschneller philosophischer Extrapolationen vorgenommen werden. Wir beziehen unseren Zugang nur auf einzelne geistige Akte und deren Verknüpfung. Die schwierige Frage nach der Einheit des selbstbewusst apperzipierenden Geistes ist damit nicht angetastet.

Aus diesem und anderen Gründen kann mit dem Element des Subjektiven in unserem Ansatz nicht das Individuelle oder Private gemeint sein. Ob die Aner-

47 Ebd., 34.

48 Ebd., 21.

kennung subjektiver Begriffe gerechtfertigt ist, wird beispielsweise in der sogenannten Qualia-Debatte diskutiert, in der ganz ähnliche Gedankenexperimente nach Art des Husserl'schen⁴⁹ nach der Einordnung des ›Wissen wie es ist, ein bestimmtes Erlebnis zu haben‹ fragen. Wenn Lawrence Nemirow (1990) dieses Wissen mit der Fähigkeit, sich etwas Vorzustellen in Verbindung bringt, so ist es von der Betrachtung von Vorstellungsfähigkeit nur noch ein kleiner Schritt zur Betrachtung des Vollzugs von Vorstellungstätigkeit selbst. Unsere Auffassung von Geistestätigkeit als Simulation von Dynamik kommt dem auf sehr elementarer Ebene entgegen.

Ob der sehr einfache und konkrete Vorschlag der kanonischen Formulierung und Verallgemeinerung der Fechner'schen Maßformel und die darauf gründende einfache operationale Definition des Objekt/Subjekt-Verhältnisses tatsächlich tragfähige Impulse für die Lösung allgemeiner Probleme der Philosophie/Psychologie geben kann, sei dahingestellt. Jedenfalls gibt es keinen Grund zu der Annahme, dass musikalisches Erleben ohne eine Lösung mancher grundlegender Probleme wissenschaftlich verstanden werden kann. Deshalb erachten wir es als plausibel, wenn die Ideen zur Untersuchung von konkreten Phänomenen – wie denen der enharmonischen und harmonischen Mehrdeutigkeit – dennoch in diesem allgemeinen Kontext verortet und Ideen zu ihrer Lösung von dort bezogen werden.

5. Schluss

In dem kurzen Nachwort zu Fechners Schrift *In Sachen der Psychophysik* von 1877 heißt es:

Der babylonische Thurm wurde nicht vollendet, weil die Werkleute sich nicht verständigen konnten, wie sie ihn bauen sollen; mein psychophysisches Bauwerk dürfte bestehen bleiben, weil die Werkleute sich nicht werden verständigen können, wie sie es einreissen sollen.⁵⁰

In dieser Schrift bezog Fechner zu einer Reihe von Kritiken Stellung, die andere Forscher in Hinblick auf die von ihm seit 1860 publizierten psychophysischen Gesetze und Formeln vorgebracht hatten. Sein Bild lädt zu folgender allegorischen Erweiterung ein: Angenommen, Fechners Massformel lege tatsächlich unzerstörbare Fundamente für ein brauchbares Theoriegebäude der Psychologie,

49 Man denke an die des Farbsehens beraubte Wahrnehmungsexpertin Mary in Jackson 1982.

50 Fechner 1877, 245.

dann würde jedenfalls das Inangriffnehmen der von uns vorgeschlagenen kanonischen Erweiterung die behutsame Verlegung einiger ›hängender Gärten‹ erforderlich machen, die die Psychologie seither auf Fechners unfertigem Turm angelegt hat. Im Gegensatz zur Neubau-Gesinnung des früheren Beitrages (Noll/Nestke 2001) beruht unser jetziges Vorgehen ausschließlich auf einer Umgruppierung von Ideen, welche – zuweilen fest verkeilt – in die Lehrgebäude isolierter oder verstrittener wissenschaftlicher Lager eingebaut sind. Beim Herauslösen dieser ideellen Bausteine lässt sich ein Verstoß gegen die philologische Tugend, Ideen in ihrem jeweiligen Darstellungskontext herauszuarbeiten, kaum vermeiden. Letztlich läuft es auf die Hypothese hinaus, dass einige schon vorhandene Ideen viel besser zueinander passen, als man aufgrund von anderen störenden Ideen annimmt. Störend für das anvisierte Projekt ist beispielsweise die Symbiose der gut begründeten Überzeugung, dass Geistestätigkeit auf zuvor erworbener Routine beruht, mit der schlecht begründeten Schlussfolgerung, dass die Untersuchung von Geistestätigkeit deshalb stets mit der Erfassung dieser Routine beginnen muss. Solch einem Paradigma der ›Betriebsblindheit‹ des Geistes stellen wir mit der kanonischen Theorie das radikal vereinfachte Modell eines ›geistigen Vakuums‹ gegenüber, das auch in der musiktheoretischen Anwendung nur einzelne Aspekte musikalischen Erlebens erfassen kann. Dass man im Rahmen dieser Vereinfachung nicht weit kommt, ist abzusehen. Langfristig wird es sich deshalb lohnen, auch die Fundamente der Herbart'schen Psychologie neu zu betrachten hinsichtlich ihrer Tragfähigkeit für eine ›Gravitationstheorie‹ der Geistestätigkeit. Andererseits dürfte es auch langfristig eine müßige Frage bleiben, wie ein individueller Hörer das e-Moll Prélude von Chopin persönlich erlebt. Kein noch so überzeugendes Modell von Geistestätigkeit ändert etwas an der Unermesslichkeit jedes individuellen menschlichen Geistes.

6. Postskriptum

Bei diesem Beitrag handelt es sich um den Versuch einer sehr weitgespannten Abduktion, deren Anfangspunkt die mathematische Tatsache ist, daß die Abelianisierung der *Speziellen Linearen Gruppe* $SL(2, Z)$ die zyklische Gruppe Gruppe $Z/12Z$ der Ordnung 12 ist. Letztere ist in der Musiktheorie fest etabliert, denn sie beschreibt die Intervallgruppe des chromatischen 12-Tonsystems. Erstere ist das Herzstück der *Algebraischen Zahlentheorie* mit vielen Verbindungen in andere Bereiche der Mathematik und ihre Anwendungen. Daraus erwächst die Spekulation, daß sie als unendliche nichtkommutative Verfeinerung des chromatischen

Intervallsystems musiktheoretische Bedeutung haben könnte. Ihr kontinuierliches Pendant $SL(2, R)$ bildet die Gruppe der linearen kanonischen Transformationen auf einem zweidimensionalen Phasenraum (d. h. für einen eindimensionalen Konfigurationsraum) in der Hamilton-Mechanik. Daraus ergibt sich als Konkretisierung dieser Spekulation, daß eine allgemeine Dynamik-Kompetenz des menschlichen Geistes auch die Grundlage für das Musikerleben sein könnte.

Die Spekulation hängt insofern etwas in der Luft, als hier gar kein Phasenraum betrachtet wird, sondern die Akte der Intervallapperzeption direkt in der Gruppe $SL(2, Z)$ interpretiert werden. Unterdessen taucht $SL(2, Z)$ in der Musiktheorie tatsächlich als Transformationsgruppe des Intervallsystem der traditionellen Notation auf. Diese Erkenntnis Eric Regeners⁵¹ findet Eingang in die meisten meiner späteren Untersuchungen. Allerdings ist es mir in diesem Kontext bislang nicht gelungen, die im vorliegenden Beitrag behandelte Halluzinationsrelation bzw. die Abelianisierung der Gruppe musikalisch zu interpretieren.

Hinsichtlich der psychologischen Komponente ist der Beitrag ausschließlich in Ideen aus dem 19. Jahrhundert verankert. Die Möglichkeit einer Brücke zu den Ansätzen der heutigen kognitiven Psychologie, Musikkognition auf statistisches Lernen zurückzuführen, wird im Schlußwort nur sehr indirekt und zurückhaltend eingeräumt. Fehlt hier eine zündende Idee? Mit den jüngsten Arbeiten von Peter beim Graben, Reinhard Blutner und Maria Mannone zur Anwendung quantentheoretischer Methoden in der Musikkognition hat sich eine vielversprechende neue Situation eingestellt.⁵² Die statistischen Krumhansl-Kessler-Tonhöhenprofile werden als Wahrscheinlichkeits-Dichtefunktionen von unterliegenden Quanten-Wellenfunktionen interpretiert, die wiederum mit einem Hamiltonoperator verbunden sind – dem quantenmechanischen Gegenstück der im Beitrag thematisierten Hamiltonfunktion aus der klassischen Mechanik. Ob sich Ideen aus dem vorliegenden Beitrag in einen quanten-kognitiven Ansatz übertragen lassen, bleibt also abzuwarten.

Immerhin spiegelt sich die Auffassung des Fechner'schen Gesetzes als Verbindung zwischen der transzendenten Geistestätigkeit und ihrem immanenten Erleben in der Art und Weise, wie die Physiker experimentellen Zugriff auf das Geschehen in der Quantenwelt haben. Die hermiteschen Operatoren, welche die Mess-Vorgänge beschreiben, sind die infinitesimalen Erzeugenden der unitären Operatoren, welche im Heisenbergbild die Dynamik kontrollieren.

51 Vgl. Regener 1973.

52 Vgl. Graben/Blutner 2019 und 2020 sowie Graben/Mannone 2020.

Literatur

- Berndt, Rolf (1998), *Einführung in die Symplektische Geometrie*, Braunschweig: Vieweg.
- Erpf, Hermann (1927), *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.
- Fechner, Gustav Theodor (1860), *Elemente der Psychophysik*, 2Bde., Amsterdam: Bonset.
- Fechner, Gustav Theodor (1877), *In Sachen der Psychophysik*, Amsterdam: Bonset.
- Golab, Maciej (1995), *Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität*, Köln: Bela.
- Graben, Peter beim / Blutner, Reinhard (2019), »Quantum Approaches to Music Cognition«, *Journal of Mathematical Psychology* 91, 38–50.
- Graben, Peter beim / Blutner, Reinhard (2020), »Gauge Models of Musical Forces«, *Journal of Mathematics and Music*, DOI: 10.1080/17459737.2020.1716404.
- Graben, Peter beim / Mannone, Maria (2020), »Musical pitch quantization as an eigenvalue problem«, *Journal of Mathematics and Music*, DOI: 10.1080/17459737.2020.1763488
- Husserl, Edmund (1950), *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen [1907]* (= Edmund Husserl: Gesammelte Werke [Husserliana] 2), hg. von Walter Biemel, Haag: Nijhoff.
- Jackson, Frank (1982), »Epiphenomenal Qualia«, *Philosophical Quarterly* 32, 127–36.
- Kaiser-El-Safti, Margret (2001), *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nemirow (1990), Laurence »Physicalism and the Cognitive Role of Acquaintance«, in: *Mind and Cognition*, hg. von William G. Lycan, Cambridge/Mass.: Blackwell, 490–99.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, New York: Oxford University.
- London, Justin / Rodman, Ronald (1998), »Musical Genre and Schenkerian Analysis«, *Journal of Music Theory* 42/1, 101–124.
- Lukas, Joseph (1996), *Psychophysik der Raumwahrnehmung*, Weinheim: Beltz.
- Noll, Thomas / Nestke, Andreas (2001), »Die Apperzeption von Tönen«, *ZGMTH* 1/1, 107–135. <https://doi.org/10.31751/486>
- Noll, Thomas / Garbers, Jörg (2004), »Harmonic Path Analysis«, in: *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von, Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluis-Puebla: Osnabrück: epOs-music, 29–32.
- Ploeger, Roland (2002), »Untersuchungen zur Genese der enharmonischen Phänomene – ein Beitrag zur systematischen Musiktheorie« in: Roland Ploeger, *Studien zur systematischen Musiktheorie* (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung 3), 13–68.
- Regener, Eric (1973), *Pitch Notation and Equal Temperament*. University of California.
- Schachter, Carl (1988), »Schenker's Counterpoint«, *The Musical Times* 129, 524–529.
- Schachter, Carl (1990), »Either/Or«, in: *Schenker Studies*, hg. von Hedi Siegel, New York: Cambridge University, 165–180.

Impulse zu einem meta-physikalischen Verständnis musikalischer Geistestätigkeit

- Schachter, Carl (1994), »The Prelude in E minor Op. 28 No. 4: Autograph Sources and Interpretation«, in: *Chopin Studies* 2, hg. von John Rink und Jim Samson, New York: Cambridge University.
- Schachter, Carl (1995), »The Triad as Place and Action«, *Music Theory Spectrum*, 17/2, 149–169.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre*. Wien: Universaledition.
- Schönberg, Arnold (1954), *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber.
- Weber, Gottfried (1817–1821), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst*, 3 Bde., Mainz: Schott.

© 2022 Thomas Noll

Escola Superior de Musica de Catalunya [Catalonia College of Music]

Noll, Thomas (2022), »Es/D# entscheidet der Kontext? Impulse zu einem meta-physikalischen Verständnis musikalischer Geistestätigkeit« [Es/D# does the context decide? – Impulses for a meta-physical understanding of musical mental activity], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 465–505. <https://doi.org/10.31751/p.240>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022