

GMTH Proceedings 2004

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

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer

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

4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Köln 2004
<https://doi.org/10.31751/p.v.8>

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 978-3-9822858-6-3

© 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

Vorwort	5
<i>Thomas Daniel</i>	
Modalität und Tonalität in Heinrich Schütz' <i>Becker-Psalter</i>	9
<i>Florian Edler</i>	
Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli	27
<i>Stefan Eckert</i>	
Der ›Affekt‹ als Ausdruck und Struktur bei Johann Kuhnau dargestellt am Beispiel seiner <i>Musicalischen Vorstellung einiger Biblischer Historien</i> (1700)	51
<i>Oliver Schwab-Felisch</i>	
Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart	61
<i>Florian Vogt</i>	
Die Urlinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse Schuberts Lied <i>Sprache der Liebe</i>	75
<i>David Mesquita</i>	
Form im Fluss Das leitende Prinzip in Sibelius' Siebter Symphonie	87
<i>Martin Herchenröder</i>	
Continuum – Discontinuum Form formation in Mahler, Ives and Ligeti	99
<i>Martin Grabow</i>	
In Zeitlupe und durchs Vergrößerungsglas Pierre Boulez' <i>notations</i> im Instrumentationsunterricht	111

Inhalt

Mario-Felix Vogt

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«
Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier 127

Kay Westermann

Emanzipation der Klangfarbe
Hörstudien zu Richard Wagners und Claude Debussys Orchesterklang 139

Diemut Anna Köhler-Massinger

Fachspezifische Gehörbildung und Didaktik der Gehörbildung
Gedanken zur Notwendigkeit effizienter Hörerziehung während
des Musikstudiums 153

Lutz Felbick

Improvisation im Kontext oraler europäischer und
außereuropäischer Kulturen 171

Vorwort

Lange Zeit galt das Erscheinen der Proceedings des Kölner Jahreskongresses 2004 als ungewiss, denn ihre Betreuung war über viele Jahre vollständig verwaist. Die Situation änderte sich, als der Herausgeber sich anbot, diese Aufgabe zusätzlich zu den Proceedings des Münchner Jahreskongresses 2002 zu übernehmen – obgleich er in Köln, anders als in München, nicht Teil der Kongressleitung war.

Vor allem zwei Punkte motivieren und rechtfertigen es, einen Band wie diesen auch noch mit einem gehörigen Maß an Verzögerung zu veröffentlichen.

1. 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. Ohne Übertreibung kann behauptet werden, dass in jenen Anfangsjahren, in welche der Kölner 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 *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.

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.

Binnendifferenzierung und Öffnung waren die hervorstechenden Charakteristika jener Zeit. Sie verdichten sich im Motto des Kölner Kongresses zu der einfachen Eröffnungsfrage: »Was fehlt?« – Desiderate und Defizite musiktheoretischer Lehre und Forschung«.

2. Die *GMTH Proceedings 2004* sind jedoch 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 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 Köln 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 den Beitrag des Herausgebers). Nicht verschwiegen sei schließlich, dass einzelne Vortragende ihre Beiträge trotz mehrfacher Nachfrage durch den Herausgeber niemals zur Verfügung gestellt haben.

*

**

Der Kölner Kongress umfasste die Sektionen ›Zeitwahrnehmung‹, ›17. Jahrhundert‹, ›Franz Schubert‹, ›Gustav Mahler‹, ›20. Jahrhundert‹, ›Instrumentation‹, ›Gehörbildung und Hörerziehung‹ sowie ›Freie Beiträge‹. Aufgrund der eher geringen Anzahl von 12 Artikeln erscheint es dem Herausgeber sinnvoll, bei der Gliederung des Bandes auf eine explizite Zuordnung der Texte zu verzichten. Entsprechendes gilt für die Konvention, diese gesondert oder zusammenhängend an dieser Stelle vorzustellen. Abstracts und Schlagwörter geben ausreichende Hinweise. Ferner wurde aus pragmatischen Gründen auf die Angleichung des Layouts der Notenbeispiele innerhalb des Bandes verzichtet.

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 sowie Wieland Hoban 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), »Vorwort des Herausgebers« [Foreword of the editor], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 5–7. <https://doi.org/10.31751/p.241>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Modalität und Tonalität in Heinrich Schütz' *Becker-Psalter*

Wie die Dur-Moll-Tonalität in die Modalität der ›Kirchentöne‹ vordrang, gehört zu den Kernfragen des 17. Jahrhunderts. Ein aufschlussreiches Beispiel dafür gibt Heinrich Schütz in seinem 1628 erschienen, 1661 überarbeiteten und komplettierten *Becker-Psalter* mit insgesamt 158 Sätzen, die meisten mit eigener Melodie.

Nicht erst in der Dur-Moll-Tonalität, sondern bereits bei den Kirchentönen existieren jeweils 24 ›Dur‹- und ›Moll‹-Tonarten, jedoch in grundverschiedener Ausprägung, wobei die kirchentonale Ordnung die generelle Verwendung von *b-durum* (Tonstufe h) bzw. *b-molle* (b) betrifft, nicht wie im Spätbarock und später die Anzahl der b- oder Kreuz-Vorzeichen. Schütz' Musik gründet sich noch gänzlich auf die 24 Modi, die in seinem Becker-Psalter nahezu vollständig vertreten sind mit deutlichem Übergewicht der dorischen und jonischen Modi. Während Schütz den äußeren Rahmen der *durum*- und *molle*-Vorzeichnung beibehält, erweitert er diesen jedoch teils mit Hilfe eingefügter Akzidentien bis *as*, so dass dadurch faktisch weitere Transpositionen wie c-Dorisch und B-Jonisch entstehen.

Wesentliche Bedeutung zur tonalen Einordnung kommt den angestrebten Kadenzstufen zu, seit Zarlino den traditionellen ›Hauptstufen‹ I, V und III als erst-, zweit- und drittrangige *regulares*. Zahlreiche Sätze auch bei Schütz halten sich an diese Rangordnung. Ergänzend können als weitere Kadenzstufen die IV. und VI., ausnahmsweise auch die II. oder VII. Stufe als *irregulares* oder gar *peregrinae* (fremde) hinzukommen, wobei die hexachordale Ordnung (Hexachorde auf *c* und *f*) prinzipiell nicht überschritten wird. Eine Statistik der im Becker-Psalter angestrebten Kadenzstufen zeigt, dass sich Schütz zwar an diesen Stufen orientiert, sie aber auch um individuelle Varianten ergänzt.

Wer die Sätze näher untersucht, stößt unweigerlich auf wesentliche Differenzen ›duraler‹ und ›mollarer‹ Modi, also solchen mit großer bzw. kleiner Terz über dem Modus-Grundton. Zum einen tritt in ›mollaren‹ Sätzen, vornehmlich im Dorischen und Äolischen, die III. Stufe als Kadenzziel deutlich hervor, während in den ›duralen‹ Sätzen, allen voran im Jonischen, die VI. Stufe weitaus überwiegt. Man kann, modern gesprochen, jeweils eine Präferenz der ›Paralleltonart‹ konstatieren, im späteren ›Dur‹ die VI., in ›Moll‹ die III. Stufe.

Zum andern spielt im Jonischen die V. Stufe eine der I. nahezu gleichberechtigte Rolle, so dass ›durale‹ Klänge vorherrschen. In ›mollaren‹ Modi rangiert die III. Stufe (›Paralleltonart‹) weit oben. Im Jonischen existiert eine auf Dur-Stufen zentrierte Abstufung des hexachordalen Gefüges, im Dorischen und Äolischen eher eine Durchmischung der Moll- und Dur-Stufen. Überspitzt formuliert: Jonische Sätze wirken nicht selten wie reines ›Dur‹, dorische oder äolische keineswegs wie reines ›Moll‹ – sie verfügen über den größeren Reichtum an ›Klangfarben‹.

Dass es auch in Schütz' Becker-Psalter weit mehr dorische als äolische Sätze gibt, dafür dürfte vor allem die Kadenzierung zur V. Stufe verantwortlich sein, die im Dorischen problemlos über E-Dur nach a-Moll erfolgen kann, was zur äolischen V. Stufe der fehlenden H-Dur-Stufe wegen zu unterbleiben hat. Noch bei Schütz wird dieser Schritt kaum gewagt. Sein Werk befindet sich in einem Übergang, den erst das 18. Jh. hin zur geregelten Dur-Moll-Tonalität endgültig vollzieht und dabei auch die Schranken zu höherer Vorzeichnung durchbricht.

One of the key issues of the 17th century is the question of how major-minor tonality entered the system of church modes. It was not only in major-minor tonality that 24 “major” and “minor” keys came into being, but already in the church modes, albeit in a fundamentally different guise. The system of church modes revolves around the general use of *b-durum* (starting from B natural) and *b-molle* (B flat), not the number of flat or sharp accidentals used from the late Baroque onwards. Schütz’s music was still based entirely on the 24 modes, almost all of which appear in his *Becker Psalter*, with a clear emphasis on the Dorian and Ionian. While Schütz retains the outer framework of the *durum* and *molle* keys, however, he expands it by inserting accidentals extending to A flat, resulting in further transpositions such as C Dorian and B flat Ionian.

For tonal classification, the cadential scale degrees aimed for take on central significance: since Zarlino, the traditional “main degrees” I, V and III as primary, secondary and tertiary *regulares*. In Schütz’s music too, many movements follow this hierarchy. These are sometimes supplemented by further cadential degrees: IV and VI, in exceptional cases also II or VII as *irregulares* or even *peregrinae* (“alien” degrees), though the hexachordal framework (hexachords on C and F) remains fundamentally in place. A statistical analysis of the cadential degrees aimed for in the *Becker Psalter* shows that Schütz takes these degrees as points of reference, but also adds to them with individual variants.

If one examines the movements closely, one inevitably encounters considerable differences between *durum* and *molle* modes, i.e. those with major or minor thirds above the root note. Firstly, in *molle* movements, primarily in the Dorian and Aeolian modes, III stands out clearly as a cadential goal, whereas in the *durum* movements, especially the Ionian ones, VI is obviously predominant. To use modern terms, one could say that each case shows a preference for the “relative key”: in the later “major” it is VI, in “minor” it is III.

Secondly, in the Ionian, the fifth degree has almost the same standing as the first, which means that *durum* harmonies predominate. In *molle* modes, the third degree (the “relative key”) is very important. In the Ionian, there is a gradation of the hexachordal structure centred on major degrees, while in the Dorian and Aeolian it is more of a mixture of minor and major degrees. To exaggerate a little, Ionian movements not infrequently seem like pure “major”, while Dorian or Aeolian ones are not at all like pure “minor”; the latter have a greater wealth of “tone colours”.

The fact that there are far more Dorian than Aeolian movements in Schütz’s *Becker Psalter* is most likely due to cadences towards the fifth degree, which are easily carried out in the Dorian via E major to A minor, while cadences towards V in the Aeolian are impermissible on account of the missing B major degree. Even Schütz was barely bold enough to take this step. His work is located in a transition to regular major-minor tonality that would only be finally completed in the 18th century, also breaking the barrier to more complex key signatures.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: accidentals; Akzidentien; Becker-Psalter; cadential scale degrees; Dur-Moll-Tonalität; durum; Kadenzstufen; major-minor tonality; modes; Modi; molle; Schütz; Zarlino

Wer sich mit Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigt, wird unweigerlich mit der Problematik der Tonarten konfrontiert: Wie weit gelten noch die altherwürdigen Kirchentöne, und in welchem Ausmaß müssen wir ein Vordringen von Dur und Moll konstatieren? Am Beispiel einer geschlossenen Sammlung möchte ich dieser Frage nachgehen, nämlich am Beispiel von Heinrich Schütz' *Becker-Psalter*. Schütz brachte seine *Psalmen Davids* [...] in *Teutsche Reimen gebracht durch Cornelium Beckern* 1628 mit 90 eigenen und 11 alten Melodien im vierstimmigen Satz heraus. Für die zweite Ausgabe von 1661 überarbeitete er die vorhandenen Sätze und ergänzte 57 weitere, so dass nunmehr jeder Psalm (zumindest) einen eigenen Satz erhielt und die Gesamtzahl auf 158 Sätze anwuchs. Im Gegensatz zu den bis dato erschienenen Kantionalien, beispielsweise dem 1627 gedruckten *Cantional* Johann Hermann Scheins, besitzt Schütz' *Becker-Psalter* im Hinblick auf unsere Fragestellung den Vorzug, weitgehend frei, d.h. ohne Bindung an bestehende Melodien komponiert zu sein, so dass die meisten Sätze keine fremden Vorgaben zu erfüllen haben und sich somit auch tonartlich frei entfalten können.

Zum Skizzieren eines Übergangs gehört die Kennzeichnung des Ausgangs- und Zielpunktes, wobei ich an Bekanntes anknüpfen kann, zumal bei den Spezialisten – hier gilt es mehr, den status quo zusammenzufassen und den konkreten Gegenstand einzuordnen. Mehr oder weniger bekannt sein dürfte die Tatsache, dass nicht nur ab dem 18. Jahrhundert, sondern bereits um 1600 je 12 ›Dur‹- und ›Molltonarten‹ existieren. Allerdings müssen wir spätere Vorstellungen fallenlassen und ›Dur‹ und ›Moll‹ mit dem jeweiligen Zustand des Tones *b* verknüpfen (Abb. 1).

Gemäß dieser Gegenüberstellung besitzen die ›alten Durtonarten‹ gemeinsam den Ton *h* bzw. ›*b*-durum‹. ›Moll‹ geht auf die zum *b* erniedrigte Stufe ›*b*-molle‹ zurück und wird in diesem System der 24 Tonarten oder – historisch angemessener ausgedrückt – der 24 Modi als transponiert betrachtet. In Bachs *Wohltemperiertem Klavier* stellen sich die 24 Dur- und Molltonarten in der ›modernen‹, bis heute geläufigen Form dar, und man erkennt zwischen den beiden Tonart-Systemen sofort die fundamentale Differenz, die allein in den Termini ›Dur‹ und ›Moll‹ liegt. Diese sind im Übrigen selbst für Bach eigentlich noch anachronistisch – in seinem eigenhändigen Titel spricht Bach von »Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«. Die Termini ›Dur‹ und ›Moll‹ kommen zwar in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts in der modernen Bedeutung auf, setzen sich aber noch nicht einmal im 18., sondern erst im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein durch. Bachs Titel-Überschrift stellt auch

nicht die Paralleltonarten auf ›ut‹ und ›la‹ nebeneinander, sondern drückt ›Dur‹ und ›Moll‹ in der traditionellen Nachbarschaft von Jonisch (›ut‹→›re‹→›mi‹) und Dorisch (›re‹→›mi‹→›fa‹) aus. So wirken Hexachord-System und ›Kirchentöne‹ noch weit bis ins 18. Jahrhundert nach.

24 Modi		24 Tonarten	
›Dur‹ (♯)	›Moll‹ (♭)	Dur	Moll
1. <i>Dorius</i>	1. <i>Dorius transpositus</i>	C-Dur	c-Moll
2. <i>Hypodorius</i>	2. <i>Hypodorius transpos.</i>	Cis-Dur	cis-Moll
3. <i>Phrygius</i>	3. <i>Phrygius transpos.</i>	D-Dur	d-Moll
4. <i>Hypophrygius</i>	4. <i>Hypophrygius transpos.</i>	Es-Dur	dis-Moll
5. <i>Lydius</i>	5. <i>Lydius transpositus</i>	E-Dur	e-Moll
6. <i>Hypolydius</i>	6. <i>Hypolydius transpos.</i>	F-Dur	f-Moll
7. <i>Mixolydius</i>	7. <i>Mixolydius transpos.</i>	Fis-Dur	fis-Moll
8. <i>Hypomixolydius</i>	8. <i>Hypomixolydius transp.</i>	G-Dur	g-Moll
9. <i>Æolius</i>	9. <i>Æolius transpositus</i>	As-Dur	gis-Moll
10. <i>Hypoæolius</i>	10. <i>Hypoæolius transpos.</i>	A-Dur	a-Moll
11. <i>Jonicus</i>	11. <i>Jonicus transpositus</i>	B-Dur	b-Moll
12. <i>Hypojonicus</i>	12. <i>Hypojonicus transpos.</i>	H-Dur	h-Moll

Abbildung 1: Die 12 ›alten‹ und ›modernen‹ ›Dur‹- und ›Molltonarten‹

Aus der Gegenüberstellung gewinnt man eine Vorstellung von den (nicht nur terminologischen) Schwierigkeiten, die mit dem Übergang des einen ›Dur-Moll-Systems‹ in das andere verbunden waren. Da dieser Übergangsprozess bis in den Spätbarock reichte, dürfte es kaum verwundern, dass für die Schütz-Zeit die modale Systematik zumindest ›äußerlich‹ uneingeschränkte Gültigkeit besitzt. Schütz selbst fordert in seiner vielzitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648 die ›Dispositiones Modorum‹ als unerlässliche Voraussetzung einer ›Regulierten Composition‹, und auch bei seinem Schüler Christoph Bernhard kommt dies unmissverständlich zum Ausdruck, wenn er circa zehn Jahre später fordert:

»Eine jede Stimme [...] soll nach einem derer 12. *Modorum* sich richten«¹, wobei er die 12 Modi des ›Cantus duri‹ als gegeben annimmt und die anderen 12 »durch eine Verwandlung des *Cantus duri* in *Cantum mollem*, durch eine Erhebung um eine *Quarte* oder durch eine Vertiefung um eine *Quinte*«² gewinnt. Auch die Tatsache, dass Bernhard neben dieser ›gewöhnlichen‹ Transposition die ›seltener‹ sekund- oder terzweise mit bis zu vier Kreuzen darlegt, beweist noch keinerlei Auflösungsstendenzen des modalen Systems, sondern orientiert sich an praktischen Erfordernissen, zumal solchen der Organisten etwa bei der transponierten Begleitung von Chormusik – selbst mit vier Kreuzen wird E-Jonisch nicht zwingend zu E-Dur. Der wichtigste Unterschied zwischen Lehrer und Schüler besteht in der Zählweise: Während sich Schütz Glarean anschließt und mit dem *Dorius* beginnt, zählt Bernhard gemäß Zarlino vom *Jonicus* aus. Da wir uns hier mit Schütz befassen, beginnt meine Übersicht mit dem *Dorius*.

Wenn man sämtliche Sätze des *Becker-Psalter* den 24 ›Dur‹- und ›Moll‹-Modi zuordnet, entsteht eine Übersicht, in der kaum Modi fehlen (Abb. 2).

›Dur‹ (♯)	›Moll‹ (♭)		
1. <i>Dorius</i>	1. <i>Dorius transpositus</i>	d♯	g♭
2. <i>Hypodorius</i>	2. <i>Hypodorius transpos.</i>	d♯	g♭ c♭♭
3. <i>Phrygius</i>	3. <i>Phrygius transpos.</i>	e♯	a♭
4. <i>Hypophrygius</i>	4. <i>Hypophrygius transpos.</i>	e♯	a♭
5. <i>Lydius</i>		F♯	
	6. <i>Hypolydius transpos.</i>		B♭
7. <i>Mixolydius</i>	7. <i>Mixolydius transpos.</i>	G♯	c♭ F♭♭
8. <i>Hypomixolydius</i>	8. <i>Hypomixolydius transp.</i>	G♯	c♭
9. <i>Æolius</i>	9. <i>Æolius transpositus</i>	a♯	d♭ e♭♯
10. <i>Hypoæolius</i>	10. <i>Hypoæolius transpos.</i>	a♯	d♭
11. <i>Jonicus</i>	11. <i>Jonicus transpositus</i>	C♯	F♭
12. <i>Hypojonicus</i>	12. <i>Hypojonicus transpos.</i>	C♯	F♭ B♭♭

Abbildung 2: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, Aufstellung der verwendeten Modi

1 Bernhard 1963, 41 [Cap. 2, Nr. 7], (Hervorhebung original).

2 Ebd., 97 [Cap. 52, Nr. 3], (Hervorhebung original).

Selbst der *Lydius* sowie der *Hypolydius transpositus* sind vertreten, freilich nur mit wenigen Sätzen. Auf den extrem hohen, bis a^2 reichenden *Æolius* greift Schütz sogar mehrfach zurück, wohingegen der *Hypodorius* in der gleichen Tonlage weitgehend fehlt. Das größte Gewicht besitzen die dorischen Sätze, die mit einer Anzahl von über 50 ein Drittel des Werkes ausmachen, gefolgt von den jonischen mit knapp 40 und den äolischen mit gut 30 Sätzen. Insgesamt überwiegen authentische Melodien bei weitem, zumal im Dorischen und Jonischen.

Auffallend ist Schütz' Neigung, bei der Ergänzung 1661 das tonartliche Spektrum zu erweitern, allerdings nicht durch zusätzliche Schlüsselvorzeichen – diese waren in Chormusik auch 1661 noch ungebräuchlich –, sondern durch Einfügung von Akzidentien in den Notentext. Bei lydischer Notation liegt es ohnehin nahe, die tritonische Quarte durch ein (weiteres) *b*-Vorzeichen zu ›bereinigen‹. Dies betrifft insbesondere den *Hypolydius transpositus*, den immerhin fünf Sätze aufweisen. Vier von ihnen verwandelt ein nahezu festes *es* in *b*-hypojonische Sätze. Auf die gleiche Vorzeichenlage stoßen wir in zwei transponiert mixolydischen Sätzen, die ein permanentes *es* in *c*-dorische verwandelt (Bsp. 1).

Der vorliegende 120. Psalm enthält nur am Ende ein notiertes *e*, das aber als erhöhte Schlussstertz zu erklären ist. Zweimal fügt Schütz sogar *as* ein (2. und 6. Zeile), was eindeutig den Wechsel in das ›Doppel-*b*-Vorzeichen-System‹ bedeutet und den Satz als *c*-dorisch ausweist. Ebenfalls durch *es* als zweites *b*-Vorzeichen werden zwei F-jonisch notierte Sätze zu F-mixolydischen. Ein Kreuz erhalten lediglich zwei e-phrygisch notierte Sätze, die Schütz dadurch in e-äolische verwandelt.

Nach diesen Erkenntnissen können wir festhalten, dass die modale Systematik auch bei erweitertem Modusangebot unangefochten den Ton angibt, zumindest bezüglich des ›äußeren‹ Rahmens. Doch wie steht es mit den ›inneren‹ Verhältnissen der Sätze – fügen auch sie sich widerspruchsfrei dem jeweiligen Modus ein? Wer dem vorliegenden 120. Psalm einen genaueren Blick schenkt, erkennt von Beginn an einen *c-Dorius*, der sich auch im weiteren Satzverlauf nicht abschwächt (*as* gehört im ›Doppel-*b*-Vorzeichen-System‹ als ›8. Stufe‹ zum diatonischen Grundbestand). So bilden die drei ersten Zeilen eine modale Einheit mit drei perfekten (Quintfall-) Kadenzen nach *g*, *Es* und *c*, die seit dem 16. Jahrhundert den 2., 3. und 1. Rang einnehmen.

Bevor der weitere Satzverlauf zur Sprache kommt, sei auf die Kadenzränge näher eingegangen. Die Kadenzstufen sind, zumal in ›schlichten‹ Sätzen wie diesen Psalmliedern, für den Modus essentiell und bilden auch nach späteren Maßstäben eine Art übergeordnete ›Harmonik‹, welche die Tonart konstituiert. Seit Zarlino

hat sich eingebürgert, die Kadenzränge in allen Modi mit den Stufen I, V und III für den 1., 2. und 3. Rang zu besetzen. Dies blieb in der deutschen Musiktheorie im 17. Jahrhundert nahezu unverändert, selbst in der 2. Jahrhunderthälfte und noch zu Beginn des 18. Jahrhundert. Als Belege können wir die Angaben bei Christoph Bernhard (~1660), Wolfgang Caspar Printz 1676, also vier Jahre nach Schütz' Tod, und noch bei Johann Gottfried Walther 1708, also bereits zur Bach-Zeit, anführen (Abb. 3).

1. Ich ruf zu dir, mein Herr und Gott, ver = laß mich nicht in mei = ner Not,
 er = hör mein sehn = lich fle = hen, ich bit = te dich,
 er = ret = te mich, hilf mei = ner ar = men See = len.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The lute line includes figured bass notation (b, #, 6, 4, #) and some accidentals. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Beispiel 1: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] *Durch D. Cornelium Beckern* [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 120³

3 Der Notentext wird hier und bei den folgenden Beispielen zitiert nach: Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 6: *Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen*, hg. von Walter Blankenburg, Kassel: Bärenreiter 1957.

	Printz 1676			Bernhard (~ 1660)				J. G. Walther 1708			
Rang:	1.	2.	3.	1.	2.	3.	irregul.	1.	2.	3.	affinal.
<i>Dorius</i>	I	V	III	I	V	III	IV, bVI	I	V	III	IV, bVI
<i>Phrygius</i>	I	–	III	I	V°	III	IV, VI	I	–	III	IV, VI
<i>Lydius</i>	I	V	III	I	V	III	II, VI	I	V	III	bIV, VI
<i>Mixolydius</i>	I	V	–	I	V	(III#)	II, IV, VI	I	V	–	IV, VI
<i>Æolius</i>	I	V	III	I	V	III	IV, VII	I	V	III	IV, VI
<i>Jonicus</i>	I	V	III	I	V	III	IV, VI	I	V	III	IV, VI

Abbildung 3: Kadenzstufen bei Printz (1676)⁴, Bernhard (~ 1660)⁵ und Walther (1708)⁶

Printz führt die Rangstufen als Querverbindungen zwischen den Modi auf (Abb. 4).

§. 34. Alle Clauf. primariae
 des Modi } sein Secundariae des Modi
 Phrygii und Hypophr.
 Mixolyd. und Hypoßf.
 Æolii und Hypoæolii
 Jonici und Hypojonici
 Dorii und Hypodorii
 Æolii und Hypoæolii.
 Jonici und Hypojonici.
 Dorii und Hypodorii.
 Lydii und Hypolydii.
 Mixolyd. u. Hypomix.

§. 35. Alle Clauf. Primariae
 des Modi } sein Tertiariae des Modi
 Jonici und Hypojonici
 Phrygii und Hypophr.
 Lydii und Hypolydii
 Myxolyd. u. Hypom.
 Æolii und Hypoæolii
 Æolii und Hypoæolii.
 Ionici und Hypojonici.
 Dorii und Hypodorii.
 Phryg. u. Hypophryg.
 Lydii und Hypolydii.

§. 36. Phrygius und Hypophrugijs haben keine Clausulas secundarias Mixolydius und Hypomixolydius keine Tertiarias.

Abbildung 4: Printz 1676, V. Capittel, §34f., Rangstufen als Querverbindungen zwischen den Modi

- Die Rangbezeichnungen lauten bei Printz: *Clausulæ propriae: primaria, secundaria, tertiaria; – peregrinae* (1676, V. Capittel, §23 ff.).
- Die Rangbezeichnungen lauten bei Bernhard: *Cadentia regulares: finalis, confinalis principalis & minus principalis; irregulares* (1963, Cap. 46 ff., 94 ff.).
- Die Rangbezeichnungen lauten bei Walther: *Clausulæ essentielles: primaria, secundaria, tertiaria; affinales; – peregrinae* (1955, 162 f. [1708, *Musicae Poeticae, Caput 7, §17 ff., 299 f.*]).

Da die phrygische V. und die mixolydische III. Stufe über *h* entstehen und sich mit dem notwendigen Quinten-*fis* der modalen Systematik entziehen, fallen sie nach Printz – und noch bei Walther – als Rangstufen ersatzlos aus (bei Walther ausdrücklich »wegen der zwey fremden *Clavium dis* und *fis*«⁷). Bernhard weist nur im Mixolydischen auf die ›Seltenheit‹ der *h*-Stufe hin, betrachtet diese im Phrygischen jedoch offenbar als Standard.

Während sich Printz mit den drei Kadenzrängen begnügt und alle übrigen Stufen als *peregrinae* ansieht, ergänzen Bernhard und Walther die drei ›regulären‹ bzw. ›essentiellen‹ Stufen um zwei (bis drei) weitere, namentlich um die IV. und VI. Stufe des jeweiligen Modus. Printz und Walther erklären scheinbar modern die drei *propriae* bzw. *essentiales* aus dem ›Dreiklang‹, der *trias harmonica* über der *finalis*, bei Printz folgendermaßen (Abb. 5).

§. 23. *Claufula formalis* in Ansehung des Modi oder Toni wird getheilet in *Propriam* und *Peregrinam*.

§. 24. *Propria* ist/ die ihren Sig oder Stelle hat in einem Theil *Triadis Harmonicae* ihres Modi.

§. 25. Sie ist entweder *perfectissima* und *primaria*, oder *Perfecta* und *Secundaria*, oder *imperfecta* und *Tertiaria*.

§. 26. *Primaria* hat ihren Sig im ersten; *Secundaria* in den dritten/ und *Tertiaria* in dem mittelften Theile *Triadis Harmonicae* ihres Modi.

§. 27. *Peregrina* aber hat ihren Sig in einem anderen Clave, der in *Triade Harmonica* nicht gefunden wird.

Abbildung 5: Printz 1676, VIII. Capittel, §23 ff.

Walther führt die drei *affinales* zudem auf den ›Dreiklang‹ unter der *finalis* zurück. So modern – fast ›dualistisch‹ – diese Herleitung anmutet, kann sie dennoch nicht über die ursprünglichen Gründe für die Stufenauswahl hinwegtäuschen: Die 5. und 3. Stufe bilden in den meisten Modi schon in der mittelalterlichen Einstimmigkeit den authentischen und plagalen *ténor*. Im Spätmittelalter verschob sich der *ténor h* nach *c*, so dass im Phrygischen die 6. (und 4.) sowie im Mixolydischen die 4. Stufe *ténor* wurde. Damit kommt auch der 4. und 6. Stufe erhöhte modale Bedeutung zu, die der Erklärung durch die *trias harmonica* nicht bedarf. Insofern verbietet sich, in den bevorzugten Modusstufen ›Vorformen‹ der späteren Dreiklangsbildung und damit der Dur-Moll-Tonalität zu erblicken.

7 Walther 1955, 173 [1708, *Musicae Poeticae*, Caput 8, §3, 323], (Hervorhebungen original).

Zudem erscheint das Festhalten an den traditionellen Kadenzrängen noch im frühen 18. Jahrhundert eher als konservativ und schematisch, und dies wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Komponist vom Range Schütz' den Stufenvorgaben beugt. Der als Beispiel 1 aufgeführte c-dorische Satz erfüllt sie zunächst in der Reihenfolge 2., 3. und 1. Rang jeweils mit perfekten Kadenzen, bevor die 4. Zeile einen Halbschluss in der Haupttonart beisteuert – das 17. Jahrhundert hält dafür den Terminus *clausula dissecta* bereit (z.B. bei Printz). Die 5. Zeile greift noch einmal auf die sekundäre Kadenz der 1. Zeile zurück, bevor der Satz im höchsten Rang endet und damit den Modus endgültig fixiert. Da sich auch die *clausula dissecta* nach G am Ende der 4. Zeile in den modalen Kanon einfügt (gleichgültig, ob wir hier modern gesprochen einen Plagal- oder Halbschluss annehmen), sind die traditionellen Vorgaben in diesem Satz lückenlos erfüllt, ohne sich der Erweiterung durch *irregulares* oder *affinales* zu bedienen. Doch dies ist durchaus nicht immer der Fall. Ein beredtes Beispiel gibt der 38. Psalm (Bsp. 2):

The image shows a musical score for Psalm 38 by Heinrich Schütz, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The lyrics are in German. Roman numerals III, IV, VI, VII, V, and I are placed above the music to indicate cadence ranks. The figured bass notation includes letters like 'b' and numbers like '6', '7', and '#6'.

System 1 (Cadenza III and IV):
 1. { Herr, straf mich nicht in deinem Zorn, laß mich dein Grimm ver-zeh-ren nicht, }
 wie schar-fe Pfeil und ste-chend Dorn dein Rach ver-wundt, dein Hand drückt mich, }

System 2 (Cadenza VI and VII):
 an mein Leib ist Ge-sun-des nicht, all Glied emp-fin-den Leid und Schmerz,

System 3 (Cadenza V and I):
 in Mark und Bein hab ich kein Fried, der na-gend Wurm frißt mir das Herz.

Beispiel 2: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] Durch D. Cornelium Beckern [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 38

Man sollte sich von dem vorgezeichneten Kreuz nicht täuschen lassen, denn der Satz wurde nicht nur rhythmisch reduziert, sondern ob seiner hohen Lage wie viele andere vom Herausgeber auch eine Quarte abwärts transponiert. Das Original steht also in a-Äolisch. Dementsprechend enden die Zeilen dort realiter auf C, d, F, G, E und a, so dass die sechs Schlüsse alle sechs Stufen des *hexachordum naturale* anstreben. Dieser Satz umfasst damit sämtliche von Bernhard und Walther zusammen erwähnten Stufen III, IV, VI, VII, V, I und verzichtet – naturgemäß – nur auf die II. äolische Stufe, die weder mit *b*-Vorzeichen noch mit Quinten-*fis* ernsthaft in Betracht kommt. Die Spanne reicht im *Becker-Psalter* also von der Beschränkung auf die essentiellen Kadenzstufen bis zur Ausschöpfung eines vollständigen Hexachords und zeigt Schütz bestrebt, ein Höchstmaß an Kadenz-*varietas* zu realisieren.

Wenn wir uns diesbezüglich ein Gesamtbild von den 158 Sätzen des *Becker-Psalters* machen wollen, so kann nur eine Statistik wie die in Abbildung 6 Aufschluss geben (zu Beginn der *Dorius* als häufigster Modus, gefolgt von den beiden anderen ›mollaren‹ Modi, erst danach die ›duralen‹ Modi; nicht aufgeführte Kadenzstufen – außer der I., die naturgemäß wegfallen kann – sind von geringer Bedeutung):

	100	90	80	70	60	50	40	%
<i>Dorius</i>		V III			VII		IV	
<i>Æolius</i>		III		V	VII	IV		
<i>Phrygius</i>		IV	III	VI				
<i>Jonicus</i>		V			VI		III II IV	
<i>Mixolydius</i>	V	IV		II				
<i>Lydius</i>		V/III				VI		

Abbildung 6: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, Kadenzstufen prozentual zur Gesamtzahl der Sätze

Im *Dorius* liegen V. und III. Stufe fast gleichauf, während im *Æolius* die III. Stufe weit vor der V. rangiert. Im *Phrygius* liegt die IV. Stufe vorn, während die V. keine nennenswerte Rolle spielt. Im *Jonicus* kommt die V. Stufe deutlich vor der VI. und die III. Stufe erst dahinter. Der *Mixolydius* folgt der ›altmodalen‹ Tradition, die V. und IV. Stufe (als authentischen und plagalen *ténor*) zu bevorzugen. Die V. Stufe kommt in allen (!) mixolydischen Sätzen vor. Unter den ›duralen‹ Modi setzt erst der *Lydius* die III. Stufe gleichberechtigt neben die V.

Insgesamt erweist diese Übersicht, dass die von der Theorie postulierte Einheitlichkeit der Praxis nicht standhält. Offenbar ist Schütz bestrebt, die Unterschiede zwischen den Modi nicht zu nivellieren, sondern bisweilen hervorzuheben. Für den Übergang in die Dur-Moll-Tonalität können wir bereits an dieser Stelle festhalten, dass Schütz noch keine homogene ›durale‹ und ›mollare‹ Modusgruppe herstellt, bei welcher der *Dorius* im *Æolius* sowie der *Mixolydius* im *Jonicus* aufgeht. Andererseits treten jonisches ›Dur‹ und äolisches ›Moll‹ in eine interessante Wechselbeziehung: Im *Æolius* liegt die ›Paralleltonart‹ III. Stufe weit vorn (›a-Moll‹/›C-Dur‹), im *Jonicus* die ›Paralleltonart‹ VI. Stufe (›C-Dur‹/›a-Moll‹) vor der halbschlüssig bzw. phrygisch eingeführten III. – modern gesprochen erhalten wir in ›Dur‹ als einfachste kadenzuelle Rangfolge T–D–Tp–T, in ›Moll‹ t–tP–d–t. Doch auch dies ist keine wirkliche Neuerung, die zwingend auf die Dur-Moll-Tonalität zielt. Vielmehr wird der Ersatz der III. Stufe durch die VI. schon im 16. Jahrhundert nicht selten verwendet und im 17. Jahrhundert zur Diskussion gestellt, freilich nicht nur für den *Jonicus*, sondern wiederum für das Gros der Modi.

Beispiel 3 zeigt die Rangfolge I–V–VI im Jonischen der 19. Psalm gemäß der 1. Ausgabe von 1628.

Nach der ›erstrangigen‹ Eröffnung in F kadenziiert die 1. Zeile sogleich in den 2. Rang C, den die 2. Zeile in den 1. Rang zurückführt. Die 3. Zeile deutet ihre Zieltonart d-Moll zwar gleich zu Beginn an, festigt diese aber erst mit der Zeilenkadenz. An deren 3. Rang knüpft die 4. Zeile mit a-Moll–d-Moll an und beschließt den Satz erwartungsgemäß im 1. Rang. Die bemerkenswerte Geschlossenheit erreicht Schütz jedoch nicht nur durch die ranggemäße Kadenzdisposition, sondern auch durch die zu keinem Zeitpunkt fragliche ›Dur‹-Tonalität. Diesen Satz können wir lückenlos harmonisch in Stufen wie Funktionen analysieren, wobei ich mich in Anbetracht der hohen Zahl von Hauptdreiklängen auf Funktionen beschränke. (Ob wir die Ausweichung der 1. Zeile im Rahmen der Haupttonart F-Dur oder der Dominanttonart C-Dur darstellen, ist Geschmackssache.) Evident bleibt, dass die Durdreiklänge (›Funktionen‹) die harmonische Basis bilden und die Molldreiklänge (›Parallelen‹) paarweise nur bei Übergängen auftreten, in der 1. Zeile beim Übergang zur Dominanttonart, in der 4. Zeile bei der Rückleitung von der Paralleltonart zur Haupttonart. Ansonsten streut Schütz Nebendreiklänge nur einzeln ein, wobei er dreimal auf eine (Stufen-) Folge gemäß I–V–VI–V–I zurückgreift (vgl. Klammern) und dadurch insbesondere zwischen 3. und 4. Zeile eine auf ›Symmetrie‹ hindeutende Verbindung herstellt. Auf Pendelbewegungen

wie V-VI-V stoßen wir im *Becker-Psalter* (wie im gesamten Kantionalsatz) im Übrigen regelmäßig.

1. Die Him - mel, Herr, prei - sen sehr dein gött - li - che Macht und

1. Die Him - mel, Herr, prei - sen sehr dein gött - li - che Macht und

Ehr, auch die Fe - ste rühmt die Gnad, die dein Hand ge - wir - ket hat.

Ehr, auch die Fe - ste rühmt die Gnad, die dein Hand ge - wir - ket hat.

F-Dur: T D₃ T Tp Dp T (D) D | T S T Sp T S D
 C-Dur: Sp Tp S D T

F: T | Tp S T Tp Tp | Dp Tp D T D Tp D T
 d-Moll: t D tG D t

Beispiel 3: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] *Durch D. Cornelium Beckern* [...], 1. Ausgabe von 1628, Psalm 19, Beispiel für die Rangfolge I-V-VI im Ionischen

Während in diesem ›Dur‹-Choral die tonartlichen Verhältnisse zu jedem Zeitpunkt offenliegen, scheint sich mancher ›Moll‹-Choral regelrecht im Nebulösen zu bewegen (Bsp. 4).

1. Ich ruf zu dir, mein Herr und Gott, verlaß mich nicht in meiner Not,

	b			b	#	#	b		b	6					
Klänge:	c	g	F	B	c	g	D	g \sharp	c	F	Es	f	Es ₃	B	Es
c-Dor.	I	V	IV	VII	I	V	II \sharp	V \sharp	I	IV	III				
c-Moll:	t	d	(D)	dP	t	d	(D)	D	t	S	tP	s	tP ₃	(D)	tP
g-Moll:	s	t	(D)	tP	s	t	D	T		Es-Dur:	T	Sp	T ₃	D	T

Beispiel 4: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* [...] *Durch D. Cornelium Beckern* [...], 2. Ausgabe Dresden 1661, Psalm 120, 1. und 2. Zeile, ›harmonische‹ Analyse

Obwohl der bereits aufgeführte Satz zum 120. Psalm erst 1661 dazukommt und das Modus-Repertoire um eine Transposition des *Dorius* nach c ausdehnt, erweckt er einen weit mehr dem Modalen verhafteten Eindruck als der deutlich ältere ›Dur‹-Choral. Zur Eröffnung führt die dorische ›Tonika‹ c-Moll in deren ›Moll-Dominante‹ g-Moll, gefolgt vom Quintfall F–B, der bereits wie eine Ausweichung wirkt. Es folgt die gleiche Harmoniebewegung wie zu Beginn, bevor sich die 1. Zeile in die Dominanttonart wendet. Wenn wir diese als eigentliches tonales Zentrum annehmen, erscheint die harmonische Deutung zwar einleuchtender, aber mit dem Makel eines ›subdominantischen‹ Anfangs behaftet. Obwohl andere Sätze tatsächlich so beginnen, entzieht sich dies der unmittelbaren Wahrnehmung. Vielmehr stellt sich hier der Eindruck von drei oder sogar vier tonartlichen Stationen ein: c-Moll–B-Dur und c-Moll–g-Moll (den Rückgriff auf den Beginn mitgezählt).

Fehlt dieser 1. Zeile also schon die harmonische Homogenität, so stoßen wir bei der 2. auf den – wohl textbezogenen – Bruch F-Dur–Es-Dur, mit dem die Paralleltonart Es-Dur ›eingeleitet‹ wird. Im c-Dorischen können wir die Akkordfolge F–Es lapidar als IV. und III. Stufe bezeichnen, doch in tonaler Harmonik wirkt sie wie ein Fremdkörper und veraltet als eine Art ›Dominant-Subdominant‹-Folge bereits im frühen 18. Jahrhundert. Die in diesem Satz stark dorisch geprägte Akkordik lässt sich nur dort tonal-harmonisch deuten, wo kadenzielle Bestrebungen (in c-Moll über Zwischendominanten) sichtbar werden. Ansonsten versagt die harmonische Analyse bzw. zeitigt abwegige Ergebnisse, die kaum jemand ernsthaft verfechten wird.

Da sich diese Sachlage auch im Äolischen nicht wesentlich ändert, ist der Übergang von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität durch eine prinzipielle Diffe-

renz zwischen ›duralen‹ und ›mollaren‹ Sätzen geprägt. Beide beruhen auf der gleichen Diatonik, und doch können jonische Sätze schon früh einen ausgesprochenen Dur-Charakter aufweisen, während äolische und dorische noch weithin der Modalität verhaftet bleiben (das Mixolydische nimmt eine Mittelstellung ein). Zusammenfassen lässt sich diese Differenz mit einer Übersicht über das Stufen-Repertoire im *Jonicus*, *Æolius* und *Dorius* (Abb. 7).

	I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>Jonicus</i>	T	Sp	Dp	S	D	TP	
<i>Æolius</i>	t		tP	s	d, #D	tG	?
<i>Dorius</i>	t	?	tP	S, bs	d, #D	tG	?

Abbildung 7: Heinrich Schütz, *Becker-Psalter*, modales Stufenrepertoire aus funktioneller Sicht

Im *Jonicus* finden wir ein wohlgeordnetes Hexachord vor, bei dem sich Haupt- und Nebenstufen bereits durch das Tongeschlecht unterscheiden: Die Durdreiklänge sind klanglich maßgeblich, die Molldreiklänge ihnen untergeordnet. Es genügt also völlig, wie im 19. Psalm selektiv zu verfahren, d. h. die Hauptstufen zu bevorzugen und die Nebenstufen nur gelegentlich und speziell zum tonartlichen Übergang einzustreuen, um eine durchweg nachvollziehbare Dur-Tonalität aufzubauen. Zwar dringen nicht alle jonischen Sätze zur Kohärenz des 19. Psalms vor, doch eine Grundtendenz zeigt sich im *Becker-Psalter* (und weit darüber hinaus) allemal.

Während im *Jonicus* die Stufen also eine geschlossene, hierarchisch gegliederte, auf die unterste Hexachordstufe gegründete Akkordsozietät bilden, sind die ›mollaren‹ Modi von Brüchen und Unwägbarkeiten gekennzeichnet: In *Dorius* und *Æolius* besitzen die Dominanten nur *per accidens* einen ›Leiton‹, der aber, wie wir im 120. Psalm gesehen haben, nur bei Kadenzten generell zum Einsatz kommt. Im Zeilenverlauf herrscht die nicht als Hauptdreiklang ersichtliche ›Moll‹-Dominante vor – Riemann betrachtete diese bekanntlich als natürlichen Zustand in der Moll-Tonalität. Dem *Æolius* fehlt der Grundakkord der II. Stufe, über die der *Dorius* zwar verfügt, aber ohne sinnvolle tonal-harmonische Deutung im Rahmen der Haupttonart (e-Moll in d-Moll). Dies gilt ebenso für beide III. und VII. Stufen, die in der tonalen Harmonik nur der Paralleltonart zugeordnet werden können – Gottfried Weber leugnet (1817) in Moll kategorisch die Existenz einer III. und einer ›natürlichen‹ VII. Stufe! Insgesamt bilden diese beiden sowie die äolische VI. und dorische IV. Stufe einen ›Durkomplex‹, der sich parataktisch

zu den eigentlichen Moll-Hauptstufen verhält und diese jederzeit auch dominieren kann – zahlreiche ›mollare‹ Sätze des *Becker-Psalter*s zeigen einen verstärkten Drang zu den Paralleltonarten, was die Entfaltung einer der Dur-Tonalität gleichwertigen Moll-Tonalität naturgemäß behindert.

Hinzu kommt die nicht nur im *Becker-Psalter*, sondern noch weit bis in 18. Jahrhundert andauernde Beliebtheit des Dorischen, hinter das der üblicherweise mit ›Moll‹ assoziierte *Æolius* mancherorts (so auch hier) zurücktritt. Wie ist diese Affinität zum *Dorius* zu erklären? Unter anderem damit, dass er den größeren Stufenreichtum mit sich bringt und einen Vorzug, der sogar für die Entwicklung der Moll-Tonalität von gewissermaßen ›existentieller‹ Bedeutung ist: die Möglichkeit, ohne Überschreitung des Tonsystems mit perfekter Kadenz in die Dominanttonart auszuweichen (im d-Dorischen über E-Dur nach a-Moll). Diese Möglichkeit offeriert der *Æolius* nicht, da dort die Dominante der V. Stufe »die zwey fremden *Claves dis* und *fis*«⁸ erforderte (in a-Äolisch bei der Klangfolge H-Dur – e-Moll), was zur Schütz-Zeit noch weitestgehend unterbleibt. Andererseits bietet der *Dorius* zwei Formen der IV. Stufe, die ›natürliche‹ mit ›*b-durum*‹ sowie die „alterierte“ mit ›*b-molle*‹, so dass dort auch die ›Moll-Subdominante‹ zur Verfügung steht.

Dass Schütz im *Becker-Psalter* den Schritt in die Moll-Tonalität (noch) nicht definitiv vollzieht, dürfte zum einen an den modalen Gewohnheiten liegen, die mit der Gattung des Psalmliedes und dessen Choraltradition – Stichwort Genfer Psalter – verknüpft sind. Zum andern würde eine der Dur-Tonalität analoge Moll-Tonalität den Stufenreichtum äolischer, dorischer und phrygischer Sätze erheblich beschneiden, so dass ihre Farbigkeit und gewisse Unbestimmtheit, die sie insbesondere von manchen jonischen Sätzen abhebt, verlorenginge. Außerdem stellt sich die Frage nach dem Übergang in die Dur-Moll-Tonalität erst im Rückblick und war für Schütz und seine Zeitgenossen noch überhaupt keine greifbare Perspektive. Sie bewegen sich in der überkommenen Systematik, und somit setzt sich schon die Fragestellung dem Verdacht aus, dass wir – wie leider viel zu oft – aus unserer historischen Perspektive urteilen und gerade in der Alten Musik ›Desiderate und Defizite‹ (um das Kongress-Thema leicht zu pervertieren) feststellen, versuchen aufzufüllen, ›was fehlt‹, anstatt den Gegenstand aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Mit Schütz' *Becker-Psalter* haben wir ein Werk vor uns, das zwar in einen Übergang fällt, aber keineswegs ›unterentwickelt‹ ist, sondern seinen eigenständigen wie zeitgemäßen Standort findet.

8 Walther 1955, 173 [1708, *Musicae Poeticae*, Caput 8, §3, 323].

Literatur

- 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.
- Printz, Wolfgang Caspar (1676), *Phrynis oder Satyrischer Componist*, Quedlingburg: Okel.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition* [Ms., 1708], hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

© 2022 Thomas Daniel

Daniel, Thomas (2022), »Modalität und Tonalität in Heinrich Schütz' Becker-Psalter« [Modality and tonality in *Becker Psalter* of Heinrich Schütz], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 9–25. <https://doi.org/10.31751/p.242>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

Bei den steigenden Sequenzen, die im Œuvre Arcangelo Corellis vorkommen, lassen sich drei Grundtypen unterscheiden, die unterschiedliche formale Funktionen innerhalb der Kompositionen erfüllen. Die steigende Quintfallsequenz tritt in Corellis Triosonaten op. 1 bevorzugt in Zwischenspielen fugierter Sätze auf. In späteren Opera etabliert sie sich an drei Positionen im Verlauf zweiteiliger Sätze: in deren erstem Wiederholungsteil als Fortspinnung, zu Beginn des zweiten Wiederholungsteils als modulierendes Satzmodell sowie in der den Satzschlüssen vorausgehenden Phase, indem die Grundtonart gefestigt und eine Klimax herbeigeführt wird. Die seltenere Quintanstiegsequenz dient im Frühwerk zunächst der Modulation, während sie sich in späteren Kompositionen dank ihrer reizvollen Kanon- und Syncopatio-Wirkungen für die ausführliche Darstellung einer einzigen Tonart empfiehlt. Um ein Sequenzmodell, das sich ebenfalls mit einem Oberstimmenkanon darstellen lässt, bei dem die Sequenzierung aber quartweise abwärts verläuft und das auf Molltonarten beschränkt ist, handelt es sich bei der über Zwischendominanten vermittelten Quintanstiegsequenz. Der Dur-Moll-Parallelismus spielt in Corellis späteren Kompositionen zunehmend eine Rolle bei der Inszenierung des Kontrasts zwischen einer Moll- und ihrer parallelen Durtonart. Bevorzugte verwandte Satzmodelle sind die 9–8- sowie die 7–6-Konsekutive.

In the works of Arcangelo Corelli, three basic types of rising sequences occur, fulfilling different formal functions. In Corelli's trio sonatas op. 1, the "rising sequence of falling fifths" usually appears in the episodes of fugal movements. In later works, it establishes itself in three positions over the course of a two-part movement: as a continuation in the first repeated section, as a modulating "Satzmodell" at the beginning of the second section, and as a climatic affirmation of the basic key in the phrase preceding the end of the movement. In the early works, the rarer rising fifth sequence is initially used for modulation; in later compositions its charming canon and syncopation effects make it ideal for exploring a single key in detail. The rising fifth sequence with inserted dominants can also be employed with a canon in the upper voice in which the sequence moves downwards by fourths, but this is limited to minor keys. In Corelli's later compositions, what Carl Dahlhaus termed "Dur-Moll-Parallismus" increasingly plays a role in creating the contrast between a minor key and its parallel major. Consecutive 9–8 and 7–6 "Satzmodelle" are commonly used, related options.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 7–6-Konsekutive; 9–8-Konsekutive; Consecutive 7–6; Consecutive 9–8; Corelli; Dur-Moll-Parallelismus; musical schemata; Quintanstiegsequenz; rising fifth sequence; rising sequence of falling fifths; Satzmodelle; steigende Quintfallsequenz

Vorbemerkungen aus der Perspektive von 2019

Der Kongressvortrag, dessen schriftliche Fassung hier vorliegt, behandelte einen Gegenstand, dem in den beiden ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts eine exponierte Bedeutung im musiktheoretischen Diskurs zukam. Wie Jan Philipp Sprick näher ausgeführt hat, gaben hierfür Carl Dahlhaus' Forschungen zur harmonischen Tonalität wichtige Impulse,¹ denn besonders anhand des Phänomens der Sequenz wurde deutlich, dass sich bestimmte satztechnische Erscheinungen in tonaler Musik dem Zugang über »große Theorien«² wie Funktionstheorie oder Stufenlehre tendenziell entziehen und angemessener im Rahmen von Modellen der Stimmführung und des Intervallsatzes beschrieben werden können. Die im vorliegenden Beitrag verwendete Sequenzsystematik basiert auf Darstellungen Dahlhaus', Hartmut Fladts sowie Ulrich Kaisers, die zumindest innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie intensiv rezipiert wurden. Eine Basis und Voraussetzung dieser Systematik stellt das grundtonbasierte Fundamentdenken dar, welches, fußend auf der Theorie Jean-Philippe Rameaus, namentlich in seiner Weiterentwicklung durch Simon Sechter als Gegenentwurf zum Riemann'schen System gelten kann. Ausgehend von der Kategorie des harmonischen Fundaments lassen sich sämtliche in diesem Aufsatz vorgestellten Satzmodelle als Quintschrittsequenzen begreifen, denn entweder sind es Quintfall- oder aber Quintanstiegprogressionen, die diese Modelle prägen. Die Kategorie des harmonischen Quartschritts erübrigt sich aufgrund des Denkens in Komplementärintervallen: jede Quartprogression lässt sich auch als Quintschritt beschreiben. Die Bilanz fasziniert hinsichtlich ihrer Übersichtlichkeit: den beiden Arten der fallenden Quintschrittsequenz, der Quintfallsequenz und dem Dur-Moll-Parallelismus, entsprechen mit der steigenden Quintfallsequenz und dem Moll-Dur-Parallelismus zwei Pendants in aufsteigender Richtung. Der vorliegende Text setzt sich speziell mit dem Phänomen der aufsteigenden Sequenz auseinander, das bei Arcangelo Corelli – gemessen am Vorkommen entsprechender Satzmodelle in absteigender Richtung – etwas seltener begegnet. Nicht erörtert wird, dass eine dritte Art der steigenden Quintschrittsequenz, die Quintanstiegsequenz, in der ›fallenden Quintanstiegsequenz‹ ein Gegenstück besitzt, welchem in der Kompositionsgeschichte zwischen Claudio Monteverdi und Franz Schubert jedoch bestenfalls periphere Bedeutung zukommt.³

1 Vgl. Sprick 2012, 1.

2 Menke 2009, 87.

3 Vgl. Lewandowski 2010, 88.

Drei Jahre nach dem Kölner Jahreskongress der *GMTH* von 2004 wies Folker Froebe in einer viel beachteten Studie zum ›contrapunto alla mente‹, gestützt auf eine breite Quellenbasis, den Ursprung diverser Sequenzformen in modellhaften Kanon-Strukturen nach, die in der Improvisationspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts fest verankert waren.⁴ Eine primär auf die Zeit nach 1600 bezogene Darstellung eines Fundus von Sequenzen legte vor dem Hintergrund eines international neu erwachten Interesses an der Kunst des Partimentos und ihrer methodischen Potentiale Johannes Menke vor. Seine Systematisierung knüpft an Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts an, führt aber vervollständigend deren Übersichten eigenständig weiter. Als wichtigstes zur Unterscheidung von Sequenztypen führendes Kriterium erweist sich der Bassstimmenverlauf, und zwar im Besonderen die Versetzung eines entweder steigenden oder fallenden diatonischen Intervalls in unterschiedlichen Abständen auf- oder abwärts.⁵ Eingegrenzt wird die Vielfalt der Möglichkeiten zum einen durch die unterschiedliche kontrapunktische Eignung der Basssequenzen für die Bildung geschmackvoller Außenstimmensätze, zum anderen durch ästhetische Präferenzen in bestimmten Epochen, die im Kontext einer »Idiomatisierung« zu einer Selektion führten.⁶

Einen anderen Ansatz bei der Beschäftigung mit Sequenzen verfolgte Robert O. Gjerdingen in der 2007 erschienenen Monographie *Music in the galant style*. Hier wird eine solche Idiomatisierung für einen bestimmten Stil minutiös beschrieben. Und bedingt gerechtfertigt erscheint die Prägung etlicher Neologismen (bei der Sequenz-Benennung), denn sie ermöglichen es, zeittypische Ausprägungen bestimmter Satzmodelle zu bezeichnen, die zwar von ihrem Gerüstsatz oder ihrer Harmonik her teilweise auch in anderen Epochen auftreten, während ihnen aber hinsichtlich der satztechnischen und zuweilen auch melodischen Faktur ein spezifisch ›klassisches‹ bzw. ›galantes‹ Profil anhaftet.⁷

Der Verfasser hält die Sequenzsystematik, wie sie in der vorliegenden Studie zu Grunde gelegt wird, durch die erwähnten neueren Ansätze nicht für überholt. Vielmehr dürfte die Kenntnis unterschiedlicher Beschreibungsmöglichkeiten für einen differenzierten analytischen Zugriff auf das Phänomen ›Sequenz‹ von Nutzen sein. Beispielsweise lässt sich beim Vergleich des Folia-Modells mit dem der Romanesca das Zugrundeliegen einer vom Dur-Moll- und Moll-Dur-Parallelismus ge-

4 Froebe 2007.

5 Vgl. Menke 2009, 94.

6 Ebd., 103 f.

7 Gjerdingen 2007.

prägten Harmonik als gemeinsames Moment bestimmen, was die Zuordnung beider Ostinato-Formen zu einer bestimmten Gruppe modellhafter Sätze nahelegt. Ein substantieller Unterschied besteht aber nicht allein in Details des harmonischen (bzw. des Bass-) Verlaufs, sondern zugleich in unterschiedlichen Intervallgerüsten des Außenstimmensatzes: einem 8–3-Schema bei der Folia, einem 3–5-Schema bei der Romanesca.⁸

Ist im Hinblick auf die Musik Corellis der Vorzug einer von den kontrapunktischen Kriterien ›Bassstimmenverlauf‹ und ›Außenstimmensatz‹ ausgehenden Systematik in deren Fundierung im zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurs zu sehen, so spricht für den fundamenttheoretischen Ansatz dessen Perspektive auf die Folgezeit. Die Tatsache, dass sich bei Corelli ein eingegrenztes Sequenzrepertoire etablierte, das die weitere Entwicklung der harmonischen Tonalität entscheidend prägte, wird beim fundamentbezogenen Ansatz durch eine Bündelung der Einzelfälle hervorgehoben, die es nicht nur ermöglicht, Formstrategien von ihrem Prinzip her zu beschreiben, sondern auch zu beobachten, inwieweit der Komponist die Strukturähnlichkeit bestimmter Modelle erkannte und bewusst nutzte. Die Behandlung der 5–6-Konsekutive und der grundständigen steigenden Quintfallsequenz im Sinne von nahezu gleichartigen Modellen erweist sich beispielsweise daran, dass die Festigung der Grundtonart in der Schlussphase etlicher Sätze wahlweise mit dem einen oder dem anderen dieser beiden Satzmodelle vonstatten geht, wobei die formale Funktion und ästhetische Wirkung einer auf den Schluss hinzielenden Klimax jeweils identisch sind.

Wie es zur Etablierung dieser wenigen Satzmodelle im Rahmen der personalstilistischen Entwicklung Corellis kam, welche Konzepte von Syntax und Tonalität zu deren Ausprägung führten, sind die Fragen, die hinter dem Interesse an den im Folgenden ausgebreiteten statistischen Befunden über das Vorkommen bestimmter Sequenzformen im Œuvre des Bolognesisch-Römischen Meisters stehen.

Einleitung

Neben der Entwicklung virtuoser Spieltechniken zählen die Ausprägung und der rege Gebrauch bestimmter Sequenztypen⁹ zu den innovativen Aspekten der ita-

8 Vgl. Menke 2017, 253 f.

9 Die Voraussetzung für eine solche ›Hochkonjunktur‹ des Sequenzierens bilden freilich Ansätze aus Madrigalen des Manierismus und des Frühbarock sowie aus der Improvisationspraxis im Kontext des ›contrapunto alla mente‹.

lienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts. Unter den Instrumentalkomponisten der zweiten Jahrhunderthälfte kommt Arcangelo Corelli (1653–1713) eine besonders vorbildhafte Bedeutung zu.¹⁰ Eine Beschäftigung mit seiner Sequenzbehandlung liegt deshalb nahe, wenn man den Ursprüngen dieser satztechnischen Modelle, die zumindest die dur-moll-tonale Musik wesentlich prägen, nachgehen will. Die folgende Untersuchung beschränkt sich auf eine bestimmte Gruppe von Sequenzen, nämlich die steigenden, bei denen ein Sequenzglied auf einer höheren Tonstufe mindestens einmal wiederholt wird.

Zunächst fällt bei einer Sichtung der sechs Opera Corellis¹¹ unter dem Aspekt der steigenden Sequenzen auf, dass diese erst in den später publizierten Werken des Komponisten gehäuft auftreten. In mehreren Sonaten aus op.1 findet sich nicht ein einziges derartiges Satzmodell¹², in op.6 begegnet in jedem längeren Satz mindestens eines.¹³ Der Frage, wie es zu dieser eindrucksvollen Zuwachsrate kommt, möchte ich anhand einzelner Sequenztypen nachgehen. Die Untersuchung folgt der Einteilung in die drei Hauptgruppen der ›steigenden Quintfallsequenzen‹, ›Quintanstiegsequenzen‹ und ›Moll-Dur-Parallelismen‹, die in ähnli-

10 Finscher (1979) stellt Aspekte der Klassizität Corellis zusammenfassend dar: einerseits die klassische Stilhaltung der Werke und die musterhafte, wohlgeordnete Art ihrer Publikation; andererseits die intensive Rezeption, wobei die Nachahmung in klassizistischem Geist in England und die Weiterbildung von Gattungen und Stilistik in Italien gegensätzliche Pole repräsentieren. Marx (2000, 1593) resümiert, »kein anderer Komponist des Seicento und des Settecento« habe »eine solche Ausstrahlung gehabt wie Corelli.«

11 Die Triosonaten op.1–4 und die Violinsonaten op.5 erschienen zu Lebzeiten des Komponisten, die Concerti grossi op.6 posthum (Amsterdam 1714). Über diese Werke hinaus hat Corelli zahlreiche Kompositionen geschrieben, von denen einige erschlossen und neu ediert wurden. Andere Werke gelten als zweifelhaft oder sind verschollen. Sofern »die vom Komponisten selbst ausgewählten und zum Druck gegebenen Sammlungen das künstlerisch Bedeutendste, das historisch Beispielhafte überliefern« (Marx 1972, 56), halte ich im Rahmen einer analytischen Beschäftigung mit dem Corelli-Stil eine Beschränkung auf die repräsentativen Sammlungen für legitim.

12 Op.1/2 und op.1/6 enthalten keine steigenden Sequenzen. Jeweils eine einzige findet sich in op.1/5, iv (Allegro), T. 47 ff.; op.1/7, i (Allegro), T. 30 f. und op.1/12, iv (Allegro), T. 34 ff. und 41 f. Dagegen sind fallende Sequenzen, insbesondere Quintfall und 7–6-Syncopatio-Kette, bereits für den Stil von op.1 ausgesprochen repräsentativ.

13 Die Entstehung der zwölf Concerti grossi op.6 reicht bis in die 1680er Jahre zurück; gleichwohl repräsentiert die Sammlung Corellis späteren Stil. Inwiefern von einer stilistischen Entwicklung Corellis die Rede sein kann, zeigt am Beispiel der formalen Disposition zweiteiliger Sätze in den da-camera-Werken Talbot (1996). Im Hinblick auf das Datierungsproblem stellt er allgemein fest (ebd., 145): »The chronology of publication reflects that of composition.«

cher Weise Ulrich Kaiser in seinem Lehrgang *Gehörbildung* und Hartmut Fladt in dem Aufsatz *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs* vornehmen.¹⁴

Die Sequenztypen

1. Die steigende Quintfall- oder ›Monte-Sequenz‹

Unter dem Begriff ›steigende Quintfallsequenz‹¹⁵ lassen sich Phänomene zusammenfassen, die in mehrfacher Hinsicht eng miteinander zusammenhängen: zum einen eine aus Dreiklangsgrundstellungen gebildete Fortschreitung, zum anderen eine Sequenz aus Grundstellungen und Sextakkorden, deren hier verwendete Bezeichnung ›5–6-Konsekutive‹ – vermittelt durch Johann Peter Kellner – auf Johann Sebastian Bach zurückgeht¹⁶, und die in der Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft mit einem chromatischen Bassverlauf einhergeht. Die Grundlage beider Modelle bilden zweistimmige, rein konsonante Unterquintkanons im engen Einsatzabstand einer Minima (Bsp. 1).

Ein Ausschnitt aus Orlando di Lassos Vokalbicinium *Oculus non vidit*¹⁷ – die melismatische Vertonung des Textwortes »ascendit« – zeigt, dass die Strukturverwandtschaft beider Kanons lange vor Corelli erkannt und kompositorisch genutzt wurde, in diesem Fall für die spannungsvolle Gestaltung einer Anabasis-Figur. Corelli kombiniert im letzten Satz aus op. 3/9 die beiden Modelle mit den Mitteln des Generalbasszeitalters. Die durch Ziffern ausgedrückte 5–6-Konsekutive ergänzen die Violine 1 und die Continuo-Gruppe durch einen

14 Vgl. Kaiser 1998, Grundkurs, 147–196, und Aufbaukurs, 284–350, sowie Fladt 2005, 347–351 und 359–363.

15 Kaiser 1998, Grundkurs, 156 ff., behandelt die Sequenz in einem Kapitel über »synkopierte Fauxbourdonsätze« im Unterabschnitt »5–6-Synkopenketten aufwärts«. Bei dem nur Grundstellungen enthaltenden Modell unterscheidet er, je nach der metrischen Disposition, zwischen einer Auffassung als »sekundweise aufwärts sequenzierter Quintfall« oder als entsprechende Sequenzierung eines Terzfalls. Im Rahmen seiner Untersuchungen über Joseph Riepel gebraucht den Begriff ›Monte-Sequenz‹ Budday (1983, 79). Über seine besondere Bedeutung bei Riepel hinaus – siehe Anm. 23 – wird der Ausdruck ›Monte-Sequenz‹ auch als Bezeichnung des Sequenzprinzips (steigender Quintfall) verwendet, so etwa bei Fladt 2005, 356 f., 361, und Moßburger 2012, Bd. 2, 834–862.

16 Kellner 1880, 943.

17 Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, hg. von Ferdinand und Rudolph di Lasso, Bd. 1, Nr. 3, München: Henricus 1604.

Bei einigen der zahlreichen Sätze im fugierten Stil in Corellis op. 1 tritt eine steigende Quintfallsequenz in zwischenspielartigen Abschnitten auf.¹⁹ Diese bildet mit ihrer simplen Wiederholungsstruktur ein Gegengewicht zum kontrapunktischen Gepräge der imitierenden Partien. In den später publizierten Sammlungen begegnet die Sequenz in dieser Funktion nicht mehr, während sie sich im Gegenzug an drei bestimmten Positionen im Verlauf eines längeren (insbesondere zweiteiligen) Satzes etabliert: a) am Beginn einer Fortspinnung (innerhalb eines ersten Wiederholungsteils); b) als Modulationsmodell (am Anfang eines zweiten Wiederholungsteils); c) als Mittel der Steigerung gegen Ende eines Satzes.

a) Der vierte, lediglich als ›Allegro‹ bezeichnete und keinem Tanztyp zugeordnete Satz des gleichwohl dem da-camera-Format zugehörigen Concerto grosso op. 6, Nr. 10 ist einer von mehreren Sätzen aus op. 6, in denen diese Sequenzart in allen drei genannten Funktionen auftritt.²⁰ Ihr erstes Erscheinen in Takt 5 – auch hier als eine Kombination aus der 5–6-Konsekutive und dem Quartsprung-Kanon – lässt sich im Sinne Wilhelm Fischers als Anfang einer Fortspinnung deuten, deren Charakteristik laut Fischer vor allem in ihrem Beginn mit einer auffälligen Sequenz besteht.²¹ Die Fortschreitung des sequenzierten steigenden Quintfalls zielt bei Corelli an dieser frühen Position im Formverlauf stets auf eine Kadenz als interpunktischen Ruhepunkt und dient zumeist noch nicht der Modulation im Sinne eines Tonartwechsels.²²

In diesem besonderen Fall allerdings kommt es, nachdem die Entwicklung bereits auf einen Abschluss des ersten Teils in der Grundtonart hinauszulaufen scheint (T. 10 f.), im Epilog (T. 11 ff.) zu einer überraschenden Ausweichung. Von

19 Op. 1/1, iv (Allegro), T. 58 ff.; op. 1/3, ii (Allegro), T. 17 f., 23 ff. und 44 ff.; op. 1/4, iii (Allegro), T. 9 ff. und 16 f.; op. 1/12, iv (Allegro), T. 34 ff. und 40 ff.

20 Weitere Fälle sind: op. 6/2, v (Allegro), T. 9 ff., T. 29 ff. und T. 41 ff.; op. 6/4, iv (Allegro–Allegro), T. 13 ff., T. 43 ff. und T. 98 ff.; op. 6/9, ii (Allemanda [Allegro]), T. 6 ff., T. 16 f. und T. 24 ff.; op. 6/11, ii (Allemanda [Allegro]), T. 4 f. (Fortspinnung), T. 16 ff. (Modulation 1), T. 21 ff. (Modulation 2) und T. 29 ff. (Reprise).

21 Vgl. Fischer 1915, 29–47. Im Unterschied zu späteren Darstellungen, die von einer generellen Dreiteiligkeit ausgehen, beschreibt Fischer den Fortspinnungstypus alternativ als zwei- oder dreiteiliges Modell. Optional kann sich dem ›Vordersatz‹ und der ›Fortspinnung‹ noch ein die Kadenz bestätigender ›Epilog‹ anschließen (vgl. hierzu auch Rohringer 2016, 178 ff.).

22 Wie von Blumröder (vgl. 1983, 11 f.) zeigt, konnte der Terminus ›Modulation‹ im 18. Jahrhundert auch das Verweilen innerhalb ein- und derselben Tonart bzw. eines Modus bezeichnen. Die Bedeutung im Sinne eines Tonartwechsels ist erst ab 1721 in Alexander Malcolms *A Treatise of Music* nachweisbar und etablierte sich endgültig in den 1760er Jahren.

einem Einzelfall, der Corrente aus op.2/7²³, abgesehen, findet die steigende Quintfallsequenz am Beginn einer Fortspinnung erst in Corellis op.6 regelmäßiger Verwendung.²⁴

b) Nach der Darstellung Joseph Riepels, der in der 1755 veröffentlichten Abhandlung *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* mit dem Terminus ›Monte‹ einen charakteristischen Begriff für die Fortschreitung des aufwärts sequenziereten Quintfalls geprägt hat, kommt ein solches Modell am Beginn des zweiten Teils eines Tanzsatzes – zu Riepels Zeit selbstverständlich eines Menuetts – als eine von mehreren Norm-Fortschreitungen in Betracht.²⁵ Deren Etablierung als Standardmodell an genau dieser syntaktischen Position vollzieht sich innerhalb der Epoche Corellis und lässt sich in dessen eigenem Schaffen verfolgen. So begegnet die steigende Quintfallsequenz in Corellis Tanzsätzen an dieser Stelle ab op.4 zunehmend regelmäßig²⁶; allerdings entspricht in all diesen Fällen die Stufenfolge noch keineswegs der in späterer Zeit von Riepel dargestellten Rückmodulation. Beispielsweise knüpft im Allegro aus op.6/10 (T.14f.) die Sequenz zunächst am G-Dur-Schluss des ersten Wiederholungsteils an, um sodann (T.16ff.)

23 Der erste Teil lässt sich als dreiteiliger Fortspinnungstypus auffassen: Vordersatz (T.1–7), Fortspinnung (T.8–15) und Epilog (T.15–20).

24 Op.6/1, i (Largo), T.3ff., mit einer Ausweichung in die Paralleltonart; op.6/4, iv (Allegro), T.13ff.; op.6/5, i (Adagio–Allegro), T.17ff.; op.6/6, ii (Allegro), T.7ff. und 43ff.; op.6/11, ii (Allegro), T.4f.

25 Vgl. Riepel 1755, 43ff. Die alternativen Fortschreitungen ›Fonte‹ und ›Ponte‹ werden ebenfalls bevorzugt am Beginn des zweiten Teils eines sechzehntaktigen Menuetts (T.9–12) verwendet. Riepel prägt die drei neuen Termini in durchaus ironisierender Absicht. »Lächerlich« (1757, 1) macht er damit den insbesondere bei Neologismen verbreiteten überreichen Gebrauch lateinischer Fremdwörter durch zweitrangige Musikschriftsteller, die sich den Anschein von Gelehrtheit geben wollen.

Bei der Übertragung des gut memorierbaren Terminus ›Monte‹ auf die Bezeichnung des Sequenztypus (›Monte-Sequenz‹) sollten folgende Probleme bewusst sein. ›Das Monte‹ bezeichnet bei Riepel nicht unbedingt eine Sequenz, sondern eine spezielle Art der Rückmodulation. Ausgehend von der über eine Zwischendominante eingeführten Subdominante erfolgt die Sequenzierung aufwärts, so dass mit Hilfe eines Quint- oder auch eines Grundabsatzes in der Haupttonart eine Zäsur erfolgen kann. Offenkundig hält Riepel das sequenzierende Monte für eine wenig originelle musikalische Alltagsvokabel, wenn er es mehrfach als »Schusterfleck« bezeichnet (z.B. 1755, 44). Ein steigender Quintfall auf anderen Stufen als I–IV / II–V gilt ihm nicht als »natürliches Monte« (1757, 3) und wird allenfalls unter Vorbehalt als solches klassifiziert. Überdies beschränkt Riepel ein »würckliches Monte« (1765, 22) auf zwei Sequenzglieder. Durch eine Erweiterung um ein drittes Glied werde der Hörer, der das ›Monte‹ erwarte, betrogen (ebd.).

26 Erstmals deutet sich im Finalsatz aus op.2/5, Tempo di Gavotta, T.17f., Corellis später häufig angewandtes Verfahren bei der Eröffnung eines zweiten Wiederholungsteils an.

die Stufen I bis iii der Haupttonart C-Dur mit deren jeweiligen Dominanten zu durchlaufen. Übersprungen wird die nicht tonikalisierbare vii. Stufe.²⁷ Im Vordergrund steht der harmonische Aspekt des Modells, während dessen kontrapunktische (kanonartige) Implikationen ästhetisch weniger ins Gewicht fallen. Grundsätzlich aber besteht das Eigentümliche bei der Verwendung der steigenden Quintfallsequenz am Beginn eines zweiten Wiederholungsteils in der Tendenz zur Tonikalisierung einzelner Stufen. Zudem bewirken signifikante Stilmittel des Concerto grosso – der Besetzungswechsel bei jedem Sequenzglied sowie die unmittlere, flächenhafte Wirkungen generierende Wiederholung einer Akkordfolge – eine signifikante Separation der Sequenzglieder. Folglich könnte problemlos in Takt 15 nach a-Moll, in Takt 16 nach C-Dur, in Takt 17 nach d-Moll oder – wie dies tatsächlich der Fall ist – in Takt 18 nach e-Moll, in die bevorzugte Tonart der dritten Stufe, moduliert werden. In der folgenden Übersicht sind Gerüstsätze von Corellis zumeist verwendeten Standard-Ausweichungen dargestellt (Bsp. 3).

Bei der bereits erwähnten Sequenz am Beginn des zweiten Teils des Allegro aus op. 6/10 (T. 14 ff.) scheint es sich genau genommen um eine Quintanstiegsequenz mit den Fundamentprogressionen G–D, A–E u.s.w. zu handeln. Anders als bei den noch zu besprechenden Formen des Quintanstiegs ist hier dessen Verwechslung mit einer steigenden Quintfallsequenz leicht möglich. Die latent wahrnehmbare Basslinie einer chromatischen 5–6-Konsecutive, die gewichtigen harmonischen Quintfälle jeweils zur Taktmitte hin und eben die formale Position sind Indizien für die steigende Quintfallsequenz. Die erwähnten Fundamentprogressionen ließen sich auch jeweils als Vertauschung der beim steigenden Quintfall üblichen Funktionsfolge ›Dominante‹→›Tonika‹ auffassen. Indem jedes einzelne Sequenzglied eine ausgedehnte harmonische Fläche darstellt, erweist sich dieses Modell als prädestiniert für die Verbindung mit gattungstypischem Besetzungswechsel oder terrassendynamischen Strukturen. Entsprechend beschränken sich derlei Grenzfälle zwischen steigendem Quintfall und Quintanstieg bei Corelli nahezu ausschließlich auf dessen op. 6.²⁸

27 Zwischen dem Sequenzglied auf A (T. 15) und dem auf C (T. 16) wird die *H*-Stufe ausgelassen.

28 Op. 6/5, i (Adagio–Allegro), T. 32 ff.; op. 6/5, iv (Largo–Allegro), T. 19 ff. (Beginn des Allegro); op. 6/6, iv (Vivace), T. 52 ff.; op. 6/6, v (Allegro), T. 13 ff.; op. 6/8, ix (Pastorale ad libitum [Largo]), T. 28 f.

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

In Dur: von der Dominant- in die Paralleltonart: Corellis frühere Lösung (op. 4/ op. 5)

Steigende Quintfallsequenz

(J. Riepels Lösung für den zweiten Teil eines Menuetts: >Monte<)

Quintfall
(C-Dur wäre auch direkt am Beginn des 2. Teils möglich.)

In Dur: von der Dominant- in die Paralleltonart: Corellis spätere Lösung (op. 6)

steigende Quintfallsequenz

In Dur: Corellis häufigste Lösung bei einem nicht modulierenden ersten Teil: die Ausweichung in die iii. Stufe

Neuansatz in der Paralleltonart

Steigende Quintfallsequenz

Quintfall

(Halbschluss) oder Ganzschluss in der Paralleltonart

Modulation in die Oberquinttonart über einen steigenden Quintfall

Quintfall

Beispiel 3: Die von Corelli am häufigsten eingesetzten Modulationen vermittelt der steigenden Quintfallsequenz

c) Am Beginn oder im Verlauf der Schlussphase eines Satzes tritt die steigende Quintfallsequenz bereits in op. 1 auf.²⁹ Insgesamt setzt Corelli sie an dieser Position am häufigsten ein. Ihre Funktion besteht hier gerade nicht in der Modulation, sondern in der finalen Stabilisierung der Grundtonart sowie überdies in einer Klimax-Wirkung, die das nahende Satzende signalisiert. Der syntaktische Sinn einer Schlussvorbereitung fällt im Allegro aus op. 6/10 mit der Reprisenfunktion in eins. So entspricht dort die Sequenz ab Takt 29 der Fortspinnung ab Takt 5 und erfährt wie diese nach der Kadenz eine Wiederholung. Eine verbreiternde Schlusswirkung wird durch Sechzehntelfiguren erreicht.

²⁹ Vgl. etwa op. 1/4, i (Vivace), T. 16 ff.; op. 1/5, iv (Allegro), T. 47 ff. Als eines von etlichen Beispielen aus den späteren Sammlungen sei genannt: op. 3/10, ii (Allegro), T. 31 ff.

2. Die Quintanstiegsequenz

Einen zweiten Typus von steigenden Sequenzen stellt die Quintanstiegsequenz dar, eine Fortschreitung ausschließlich mit steigenden Quinten des Fundamentbasses. Von den insgesamt sieben Sequenzen dieses Typs in Corellis op.1 weisen sechs eine identische formale Funktion auf. Stets treten sie in Moll-Sätzen auf und dienen der Rückmodulation in die Grundtonart nach einer vorausgehenden Ausweichung in die parallele Durtonart.³⁰ Z.B. wäre in einem Stück in a-Moll als erstes Ziel einer Modulation e-Moll möglich, im fernerer Verlauf wäre eine Modulation nach C-Dur die bei Weitem wahrscheinlichste Option. Der C-Dur-Kadenz kann eine Quintanstiegsequenz folgen, die über die dominantische E-Stufe im dritten Sequenzglied zurück nach a-Moll leitet (Bsp. 4).

Grundsätzlich eignet sich diese Sequenzart für eine Ausweichung von einer Dur- in eine Molltonart. Mögliche Zieltonarten sind die der ii., iii. und vi. Stufe (in Dur). Als verwandte Tonarten werden die der iii. und vi. Stufe bevorzugt. Ein Sequenzbeginn in Moll ist dagegen prinzipiell ungünstig, da bereits im zweiten Sequenzglied die problematische verminderte zweite Stufe auftreten würde (Bsp. 5).

Findet das vorgestellte Verfahren aus op.1 – also die Rückmodulation von der parallelen Durtonart in eine Molltonika über einen Quintanstieg zur (auf diejenige Durtonart, die den Ausgangspunkt der Sequenz darstellt, bezogenen) vi. Stufe – in Corellis späteren Werken nur mehr vereinzelt Verwendung – am häufigsten noch in op.2 –, so erprobt der Komponist in den opp.3 und 5 den Quintanstieg in die Tonart der iii in Dur.³¹ Diese Zieltonart aber lässt sich ebenso auch über eine steigende Quintfallsequenz erreichen. Die letztere verdrängt einerseits aufgrund ihrer Quintfall->Logik< – offenkundig mit der Festigung eines moderneren harmonischen Denkens beim späteren Corelli – den Quintanstieg als Modulationsmittel; andererseits verschmilzt sie mit ihm, wie gezeigt, zu einer Art Zwitter.

30 In folgenden Sonaten aus op.1 erfolgt gegen Ende des jeweiligen Satzes eine Rückmodulation über den Quintanstieg: op.1/4, i (Vivace), T. 11 ff.; op.1/8, ii (Allegro), T. 15 ff.; op.1/8, iii (Largo), T. 17 ff.; op.1/8, iv (Vivace), T. 22 ff.; op.1/11, ii (Allegro), T. 21 ff. Die drei genannten Sätze aus op.1/8 verbindet eine gemeinsame harmonische Anlage. Im abschließenden Allegro aus op.1/10 findet sich bereits in der ersten Satzhälfte (T. 30 ff.) eine Rückmodulation (von der parallelen Dur- in die Grundtonart), die ebenfalls mit einem Quintanstieg eingeleitet wird. Die Quintanstiegsequenz im ersten Satz (Grave) aus op.1/3, T. 12 ff., ist die einzige in dieser Sammlung, die nicht dem Modulieren dient.

31 Op.3/8, ii (Allegro), T. 29: von C-Dur nach e-Moll; op.5/2, i (Grave), T. 13 f.: von B-Dur nach d-Moll; op.5/7, ii (Corrente [Allegro]), T. 18 ff.: von F-Dur nach a-Moll.

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

Ausweigung in die Oberquinttonart (Quintalfolge)

Ausweigung in die Paralleltoneart **Quintanstiegsequenz** Kadenz in der Grundtonart

I V ii vi iii

Beispiel 4: Skizze des Modulationsverlaufs eines Stücks in a-Moll mit einer (z.B. für Corellis op.1 typischen) von der parallelen Durtonart ausgehenden Rückmodulation vermittels einer Quintanstiegsequenz

Tritonus

Unmöglich: Beginn in Moll Selten: in die ii.Stufe

Sequenzglied: Nr. 1 Nr. 2 Nr. 1 Nr. 2

bevorzugt in Corellis op. 1: in die vi. Stufe

Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3

bevorzugt in Corellis op. 3 / op. 5: in die iii. Stufe

Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3

Beispiel 5: Mögliche Modulationen über den Quintanstieg

Der über dem Quintanstieg des Basses gebildete charakteristische Kanon der beiden Oberstimmen (vgl. Bsp. 5) stellt in Corellis Sonaten a tre und a due (opp. 1 bis 5) ein besonderes Merkmal der da-chiesa-Stücke dar. Dies liegt vermutlich daran, dass

es sich bei diesem Oberquintkanon gleichsam um eine stufenweise aufwärts versetzte ›geflohene Kadenz‹³² (mit Diskant- und Tenor-Klausel) handelt. Auf dem kontrapunktischen Gepräge der Kanonstruktur, dem Reiz eines permanenten Wechsels der Patiens-Funktion von einer Stimme in die andere, beruht ihre Affinität zur Stilistik der da-chiesa-Werke.³³ Stellt doch das Modell eine Potenzierung des alten Syncopatio-Modells bei vollkommen untadeliger Stimmführung dar.

In op.6 dient die Quintanstiegsequenz grundsätzlich nicht mehr der Modulation (im Sinne des Übergangs von einer in eine andere Tonart), sondern der Darstellung einer einzigen Tonart in ihrer Stufenvielfalt. Dabei schließt sich dem Kanon entweder unmittelbar eine Kadenz an³⁴ oder aber zunächst ein Dur-Moll-Parallelismus.³⁵ Auf diese Weise lässt sich die Syncopatio-Struktur über die steigende Sequenz hinaus fortsetzen, bevor eine ›cadenza diminuita‹³⁶ den Abschnitt abrundet. Beide Modellkombinationen ergeben in Verbindung mit einem kadenzierenden Abschluss einen geschlossenen, für den Corelli-Stil archetypischen Satz. Der formale Ort, an dem ein solches Modell innerhalb eines ausgedehnten Concerto-grosso-Satzes eingesetzt wird, bleibt – anders als bei der steigenden Quintfallsequenz – variabel. Ohnehin begegnet der Quintanstieg in diesen Werken eher unregelmäßig.

Vor dem Hintergrund der sich entwickelnden Kadenzharmonik handelt es sich bei einem harmonischen Quintanstieg um eine schwächere, weniger überzeugende Fortschreitung als bei einem Quintfall. Der Anstieg widerstrebt gleichsam der

32 Zu dem auf Gioseffo Zarlino (›fuggir la Cadenza‹) zurückgehenden Begriff der »Kadenzflucht« vgl. auch Daniel 2002, 142 ff.

33 Nach Allsop 2004, 246, kann nicht von einem eigentlichen ›da chiesa-Stil‹ in der italienischen Kammermusik des 17. Jahrhunderts, insbesondere nicht im Sinne eines ›kirchlichen Idioms‹, die Rede sein. Die Mehrzahl der Ensemble-Werke entstand im Auftrag adliger Potentaten, auch wenn dies kirchliche Aufführungen nicht ausschloss. Von der primär kontrapunktisch geprägten Faktur solcher ihrer Funktionalität nach abstrakten Instrumentalwerke setzten sich etwa seit der Jahrhundertmitte einige für kirchliche Aufführungen ungeeignete Kompositionen im freieren Stil ab, die den Zusatz ›da camera‹ im Titel führten. Entgegen Allsops Vorschlag (1999, 73), Corellis Opera 1 und 3, bei denen der Zusatz ›da chiesa‹ im Titel der Erstdrucke fehlt, als »free sonatas« zu klassifizieren, hält Marx (2000, 1589f.) an der Gattungsbezeichnung ›Sonata da Chiesa‹ fest. Er verweist auf die Eigenart der Werke in Stilistik und Charakter, die Tendenz zur Viersätzigkeit, Besonderheiten der Besetzung (Orgel) und zyklische Gestaltungsprinzipien.

34 Als exemplarischer Fall sei genannt: op.6/11, i (Preludio [Andante largo]), T.9–14.

35 Eine außerordentlich lange Folge von Syncopationen bei mehrfachem Wechsel der satztechnischen Modelle bietet der Schlussabschnitt des vierten Satzes (Allegro) aus op.6/7, T.27–36.

36 Vgl. Zarlino 1573, 221.

der sequenzierenden Gerüstsätze in den Beispielen 7a und 7b (Violine 2: *fis-c*) wird bei Corelli umgangen.

Beispiel 7: a. Quintanstiegsequenz mit interpolierter Zwischendominante und -subdominante (modellhafter Satz vom Verfasser); b. Variante mit ansteigenden Oberstimmen sowie Stimmkreuzungen (modellhafter Satz vom Verfasser); c. Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll op.3/7, iii (Adagio), T. 24–29

Einen Einzelfall bei Corelli stellt der Untersekundkanon zwischen Violine 2 und Basso continuo im 3. Satz (Grave – Adagio) von op. 2/4 dar (Bsp. 8).

Beispiel 8: a. Untersekundkanon als Gerüstsatz; b. Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll op. 2/4, iii (Grave – Adagio), T. 18f.

3. Der ›Moll-Dur-Parallelismus‹

Corellis vielfältige Behandlung des Moll-Dur-Parallelismus³⁸, des dritten hier vorgestellten Typus von steigenden Sequenzen, zeigt sich bei der dreisätzigen Sonata c-Moll op. 4/11. Ein mit einer Zäsur (Pause/Fermate) abschließendes Exordium, wie zum Beispiel der erste, halbschlüssig endende Fünftakter des Preludio in Takt 6–10, wiederholt sich bei diesem Präludentyp in op. 1 in der Regel eine Quinte höher.³⁹ Hier aber in op. 4 erfolgt der Neuansatz statt in der Oberquint-

38 Kaiser 1998 (Grundkurs, 177 ff., und Aufbaukurs, 338 ff.) verwendet die Bezeichnung ›Parallelismus‹. Sie geht zurück auf Carl Dahlhaus' Terminus ›Dur-Moll-Parallelismus‹, der sich ebenfalls sowohl auf die fallende als auch auf die steigende Sequenz bezieht (1968, 92 ff.). Hingegen bezeichnet Fladt (2005, 347) das steigende Modell als ›Moll-Dur-Parallelismus‹. Ebenso wie Dahlhaus' Begriff ›Dur-Moll-Parallelismus‹ bei einem Beginn der fallenden Sequenz in Moll ungeeignet erscheint, so auch die analoge Bezeichnung ›Moll-Dur-Parallelismus‹ im Falle eines – bei Corelli noch nicht vorkommenden – Beginns der steigenden Sequenz in Dur. Gleichwohl sprechen vier Argumente für die Bezeichnungen »Dur-Moll-« (abwärts) und »Moll-Dur-Parallelismus« (aufwärts). Erstens verdeutlichen sie das Prinzip, wonach bei fortgesetztem Verlauf sämtliche parallelen Dur- und Molltonarten berührt werden, sofern die Modelle in ihren modulierenden Varianten in Erscheinung treten. Zweitens geben sie zu erkennen, in welcher Reihenfolge jeweils die beiden Paralleltonarten auftreten. Diese Charakteristik eines Alternierens zwischen Dur und Moll kennzeichnet auch die nicht-modulierenden Ausprägungen (wie in Johann Pachelbels *Canone per 3 Violini e Basso*, dem Romanesca- oder dem Folia-Modell). Drittens ermöglichen die beiden Termini eine Abgrenzung gegenüber anderen Sequenzmodellen wie beispielsweise der Quintfallsequenz, die ebenfalls die rhetorische Struktur eines ›Parallelismus membrorum‹ ausprägen (hierin besteht ihr Vorzug gegenüber Kaisers begrifflicher Reduktion ›Parallelismus‹). Und viertens lassen sich entsprechende Sequenztypen, die im 19. Jahrhundert aufkamen und auf symmetrischer Oktavteilung basieren, durch terminologische Analogien als Varianten bzw. Ableitungen der beiden Grundmodelle begreifen: der Dur-Dur-Parallelismus, der auf dem Großterzzykel, und der Moll-Moll-Parallelismus, der auf dem Kleinterzzykel basiert (Fladt 2005, 351).

Darüber hinaus sind aufgrund der Präsenz des Dur-Moll- sowie des Moll-Dur-Parallelismus in Tanz- und Liedsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts, die auf bestimmten Bass-Ostinati basieren, Bezeichnungen denkbar wie ›Folia‹-, ›Passamezzo‹- oder ›Romanesca‹-Modell. Freilich bedeutet eine begriffliche Festlegung auf eines dieser Ostinato-Modelle, wie sie Gjerdingen (2007, 25–43) vornimmt, eine fragwürdige Verengung. Nach dem Ostinato in Johann Pachelbels *Canone a 3* wird die fallende Sequenz zuweilen auch ›Pachelbel-Bass‹ genannt, so z. B. in Daniel 2000 (241). Das steigende Modell wäre dann, so in Moßburger 2005 (259), die ›Umkehrung‹ der ›Pachelbelsequenz‹. Die differenzierte Darstellung der Modellvarianten hinsichtlich der Genres und Intervallgerüste bei Johannes Menke (2017, 117–124, 250–256) kritisiert Ariane Jeßulat (2018, 213) dahingehend, dass die Möglichkeit einer vereinheitlichenden Betrachtungsweise nicht einmal erwähnt werde.

39 Vgl. die Anfänge der langsamen Eröffnungssätze der opp. 1/2, 1/8 und 1/11. Ein Gegenbeispiel mit einem Moll-Dur-Beginn findet sich bei einem langsamen Binnensatz: op. 1/3, iii (Adagio).

tonart g-Moll in der Paralleltonart Es-Dur, die nach weiteren fünf Takten durch einen Ganzschluss befestigt wird. Beim späteren Corelli wird der Kontrast mit der parallelen Durtonart zum wesentlichen Merkmal der Molltonart, während deren Beziehung zur Oberquintregion eine etwas geringere Rolle spielt als im Frühwerk. Besonders am Beginn von Mollsätzen entwickelt der Komponist eine Präferenz für den Moll-Dur-Kontrast.⁴⁰

In den drei anschließenden Takten des Preludio (T. 10 ff.) experimentiert Corelli mit dem für den Moll-Dur-Parallelismus charakteristischen Sekundkanon der Oberstimmen, bei dem sich die im geringen Intervallabstand geführten Stimmen fortwährend kreuzen. Aus der Kontrapunktierung dieses Oberstimmenkanons durch den für diese Sequenz typischen Bass resultiert jener signifikante Wechsel von Quart- und Nonenvorhalten, wie er auch beim Dur-Moll-Parallelismus durch die Kombination des modellspezifischen gegenschriftigen Basses mit einer gewöhnlichen Kette von Sekundsynchronationen (Oberstimmen) entsteht (ein solches Modell schließt sich in diesem Preludio in T. 15 f. an). Der Umstand, dass auch der Bassverlauf diastematisch den Kanonstimmen entspricht, wird für die Einbindung des Continuos in die somit entstehende dreistimmige Kanonstruktur genutzt. Wie ein Vergleich von Corellis Lösung (Bsp. 9b) mit dem Gerüstsatz dieses Sequenzmodells (Bsp. 9a) zeigt, werden in op. 4/11 rasche Tonartwechsel gemieden, so dass der Kontrast der Molltonarten mit ihren Dur-Parallelen unterbleibt. Lange durchhalten lässt sich das Modell nur bei einer geschickten Umgehung des Tritonus (vgl. in Bsp. 9a den Part der Violine 1 im Gerüstsatz). Dennoch wirkt es in seiner individuellen Ausformung durch Corelli wie eine kurze, lediglich zwei Glieder umfassende Sequenz, nämlich als Versetzung eines Taktes im Oberquintabstand.

The image shows a musical score for Example 9. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Part a. shows a sequence of four measures with notes in c-Moll, Es-dur, g-Moll, and B-Dur. Part b. shows two measures with notes in c-Moll and g-Moll. Labels include 'Tritonus', 'Obersekundkanon der Oberstimmen', 'Sequenzglied: Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3 Nr. 4', and 'Nr. 1 Nr. 2'.

Beispiel 9: a. Gerüstsatz des Moll-Dur-Parallelismus mit Sekundsynchronationen; b. Arcangelo Corelli, Sonata c-Moll op. 4/11, i (Preludio [Largo]), T. 10 ff.

40 Vgl. auch die nähere Untersuchung dieses Präludentypus in Edler 2006, 314–324.

Die Corrente derselben Sonate zeigt mit ihrer Eröffnung (T. 1–9) eine besonders in op. 4 oft eingesetzte Variante des Moll-Dur-Parallelismus. Dabei schließt sich der Sequenz zunächst ein weiterer Quintfall entsprechend dem Prinzip der steigenden Quintfallsequenz an, gefolgt von einem phrygischen Halbschluss. Dieser ›Corelli-Standard‹ bildet häufig die Grundlage von ersten Wiederholungsteilen kürzerer Suitensätze⁴¹, vermag aber auch Binnenstrukturen in längeren Stücken zu prägen (Bsp. 10).⁴²

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a minor key (one flat). The first measure is labeled 'Moll-Dur-Parallelismus' with a dashed line connecting the two staves. The second measure is labeled 'Steigende Quintfallsequenz' with a dashed line connecting the two staves. The third measure is labeled 'Phrygischer Halbschluss' with a dashed line connecting the two staves. The notation includes various chords and melodic lines.

Beispiel 10: Standardisierte Modell-Kombination mit zwei steigenden Sequenzen

Im Finalsatz aus op. 4/11, bei dem es sich ungewöhnlicher Weise um eine Allemanda handelt, werden Möglichkeiten und Grenzen der Verwendung des Modells unter den Voraussetzungen dieses Stils – gerade auch bei der dissonanten Gestaltung mit 2–3-Syncopatio-Ketten – deutlich. Am Satzbeginn gelingt die Weiterführung des Parallelismus durch ein drittes Sequenzglied nur mit Hilfe einer Dissonanzvorbereitung im Einklang. Denn sowohl bei der kanonartigen (vgl. Bsp. 9a) als auch bei der konsonierenden Grundform des Modells (vgl. Bsp. 11) ergeben sich an der entsprechenden Stelle Stimmführungsprobleme.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a minor key (one flat). The notation includes various chords and melodic lines. A specific interval is labeled 'übermäßige Sekunde' with a dashed line connecting the two staves.

Beispiel 11: Version des Moll-Dur-Parallelismus ausschließlich mit konsonanten Klängen

41 Op. 4/5, iv (Gavotta [Allegro]), T. 1–4; ähnlich in op. 4/8, iv (Sarabanda [Allegro]), T. 1–4. In folgenden Sätzen leitet dieses Modell einen Halbschluss am Ende des ersten Wiederholungsteils eines Suitensatzes ein: op. 4/2, iv (Corrente [Vivace]), T. 17–25; op. 4/12, iii (Giga [Allegro]), T. 4–8; op. 5/5, v (Giga [Allegro]), T. 5–9.

42 Op. 3/5, iv (Allegro), T. 19–22; op. 3/11, ii (Presto), T. 7–10; op. 4/8, ii (Allemanda [Allegro]), T. 1–4; op. 5/2, iv (Adagio), T. 1–5; op. 5/7, iv (Giga [Allegro]), T. 1–11; op. 5/12 (Follia), T. 217–224; op. 6/3, v (Allegro), T. 5–9.

In der Allemanda umgeht der kanonartige von Es-Dur ausgehende Neuansatz ab Takt 5 die Problemstelle – konkret: einen Tritonus es^2-a^2 in der Violine 2 –, indem der Bass als Träger des harmonischen Verlaufs aus der Struktur des Moll-Dur-Parallelismus ausschert. Ein ab Takt 6 auftretendes weiteres Satzmodell setzt den Oberstimmenkanon über einem einfachen linear steigenden Bassgerüst fort; statt des Tritonus führt die zweite Violine nunmehr eine reine Quarte (es^2-as^2) aus. Die so gebildete steigende 9–8-Konsequente weist eine Affinität zur 5–6-Konsequente und damit zur steigenden Quintfallsequenz auf. Wie das Beispiel 12 (anhand eines Modellsatzes) zeigt, chiffriert Corelli häufig die Dissonanzauflösung zugleich mit der Ziffer $\gt 6<$. Bei fundamentbezogener Lesart ergibt sich die Stufenprogression eines steigenden Quintfalls. In Verbindung mit dem vorgestellten Sekundkanon macht Corelli von der 9–8-⁴³ und mehr noch von der stimmführungstechnisch nicht unproblematischen steigenden 7–6-Konsequente⁴⁴ (vgl. Bsp. 12) wesentlich regeren Gebrauch als vom Moll-Dur-Parallelismus. Ein Grund für diese Präferenz liegt sicher darin, dass die letztere Sequenzart eine rasche Folge von Ausweichungen nach sich zieht, während sich die Konsekutiven als kontrapunktisch reizvolle Satzmodelle für die Stabilisierung einer Tonart anbieten.

Fundamentalbass: Es C F D G Es As F

Figured Bass for part a: 9/5, 8/6, 9/5, 8/6, 9/5, 8/6, 9/5, 8/6

Figured Bass for part b: 7/6, 6/6, 7/6, 6/6, 7/6, 6/6

Beispiel 12: a. Steigende 9–8-Konsequente; b. Steigende 7–6-Konsequente (Modellsätze und vierstimmige Generalbass-Aussetzung vom Verfasser)

43 Op. 3/1, iii (Vivace), T. 42 ff.; op. 4/1, iv (Allemanda [Presto]), T. 8 ff.; op. 6/8, ii (Allegro), T. 9 f. Einen sequenzartigen Wechsel von 9–8- und 7–6-Konsequente bietet der dritte Satz (Allegro) aus op. 6/5, T. 58 ff.

44 Op. 2/3, iii (Adagio), T. 24 ff.; op. 2/7, i (Preludio [Adagio]), T. 10; op. 3/2, i (Grave), T. 13 ff.; op. 3/3, iv (Allegro), T. 47 ff.; op. 3/11, i (Grave), T. 14 f.; op. 4/2, iv (Corrente [Vivace]), T. 43 ff.; op. 6/2, iii (Grave–Andante largo), T. 8 f.; op. 6/8, i (Vivace–Grave), T. 12 ff.

Conclusio

Wie die Behandlung des Moll-Dur-Parallelismus in op. 4/11 zeigt, werden die hier vorgestellten Sequenzarten in diversen Fällen als Einheit stiftende Momente innerhalb eines Satzzyklus eingesetzt. Corelli betrachtet sie offenbar keineswegs lediglich als vielfältig kombinierbare oder schematisch fixierte Bausteine des Komponierens. Vielmehr vermögen sie – ähnlich wie Motive und Soggetti – ein zyklisches Werk in spezifischer Weise zu prägen.⁴⁵ Freilich scheinen weniger die nahezu in jedem Werk präsenten steigenden Quintfallsequenzen als vielmehr die selteneren Phänomene wie der Moll-Dur-Parallelismus oder der Quintanstieg dafür prädestiniert, Binnenkorrespondenzen zu vermitteln, die sich als bedeutungsvoll gemeinte Anspielungen verstehen lassen.

Literatur

- Allsop, Peter (1999), *Arcangelo Corelli. »New Orpheus of our Times«*, Oxford: Oxford University.
- Allsop, Peter (2002), »The Italian Sonata and the Concept of the »Churchly«« in: *Barocco Padova 1. Atti del IX Convegno Internazionale sulla Musica Sacra nei secoli XVII–XVIII. Brescia, 13–15 luglio 1999*, Como: AMIS, 237–250.
- von Blumröder, Christoph (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.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1968): *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (2000): *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Daniel, Thomas (2002): *Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Edler, Florian (2006), »Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate«, *ZGMTH* 3/3, 307–326. <https://doi.org/10.31751/237>

45 Die besonderen Aspekte der Sequenzbehandlung Corellis, wie sie insbesondere beim Vergleich seiner Modell-Darstellung mit Gerüstsätzen deutlich werden, die die Sequenz-»Mechanik« per se zeigen, resultieren letztlich aus einem Ineinandewirken von epochen- und personalstilistischen, gattungs- und formspezifischen Faktoren. Mit dem methodischen Problem, dass eine analytische Untersuchung von Sequenzen sowohl dem Aspekt ihrer Materialidentität mit entsprechenden Modellen in anderen Werken als auch dem ihrer besonderen Funktion in einem bestimmten Stück gerecht werden muss, befasst sich Polth 2000 unter anderem am Beispiel von Corellis *Preudio* aus op. 2/11.

- Finscher, Ludwig (1979), »Corelli als Klassiker der Triosonate«, in: *Nuovi studi Corelliani: atti del secondo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1974)*, Florenz: Olschki, 23–29.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, hg. von Guido Adler, H. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel / Wien: Artaria & Co., 24–84.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20/4, 343–369.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–55. <https://doi.org/10.31751/244>
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the galant style*, Oxford: Oxford University.
- Jeßulat, Ariane (2018), »Johannes Menke, ›Kontrapunkt II: Die Musik des Barock‹ (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017«, *ZGMTH* 15/2, 209–214.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre. Improvisation. Höranalyse*, Grundkurs und Aufbaukurs, Kassel: Bärenreiter.
- Kellner, Johann Peter (1880), »Des Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music« [Ms., 1738], in: *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., hg. von Philipp Spitta, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, Bd. 2, 913–950.
- Lewandowski, Stefan (2010), »›Fallende Quintanstiege‹. Ein Modellversuch«, *ZGMTH* 7/1, 85–97.
- Marx, Hans Joachim (1972), »Unveröffentlichte Kompositionen Arcangelo Corellis«, in: *Studi Corelliani: atti del primo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1968)*, Florenz: Olschki, 53–69.
- Marx, Hans Joachim (2000), »Corelli« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter, 1573–1598.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87–111.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig: Studio.
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre. Quellen, Analysen, Aufgaben*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Noetzel.
- Polth, Michael (2000), »Musikalisches Material und ästhetisches Gelingen«, in: *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, hg. von Andreas Haus, Frank Hofmann und Anne Söll, Berlin: Reimer, 151–163.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset [Kap. 2])*, Frankfurt a.M. und 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 musikalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch=weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset* [Kap. 3]), Frankfurt a.M. und Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 241–330.
- Riepel, Josef (1765), *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch=weise vorge-tragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset* [Kap. 4]), Augsburg; Johann Jacob Lotter, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 333–439.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, 2 Bde., hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau.
- Rohringer, Stefan (2016), »Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergerschule«, *ZGMTH Sonderausgabe 2016. Carl Dahlhaus und die Musiktheorie*, 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms.
- Talbot, Michael (1996), »Stylistic evolution in Corelli's music«, in: *Studi Corelliani V: atti del quinto congresso internazionale (Fusignano 9–11 settembre 1994)*, Florenz: Olschki, 143–159.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le istituzioni Harmoniche*, zweite überarbeitete Aufl., Venedig, Reprint Ridgewood/NJ: Gregg 1966.

© 2022 Florian Edler

Hochschule für Künste Bremen [University of Arts Bremen]

Edler, Florian (2022), »Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli« [On the development of the rising sequence in the work of Arcangelo Corelli], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 27–49. <https://doi.org/10.31751/p.243>

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

Der ›Affekt‹ als Ausdruck und Struktur bei Johann Kuhnau dargestellt am Beispiel seiner *Musicalischen Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700)

Zwischen 1689 und 1700 lässt Johann Kuhnau (1660–1722) 14 Suiten und 14 Sonaten in vier Sammlungen für das ›Clavier‹ drucken. Den letzten sechs Sonaten, die sich programmatisch mit biblischen Themen befassen, setzt Kuhnau ein Vorwort voran, das sich ausführlich mit Fragen des musikalischen Affekts in der Instrumentalmusik auseinandersetzt. Obwohl Kuhnau jeder Sonate eine zweiseitige Inhaltsbeschreibung vorausstellt und auch im Notetext spezifische Bedeutungsmomente durch Anmerkungen identifiziert, will er nicht, dass das Publikum nach exakten Übereinstimmungen zwischen Programm und Musik sucht, sondern er betrachtet den Text hauptsächlich als Hilfestellung zum Verständnis von »verdächtig vorkommenden Sätzen«, wobei »die Worte [das Publikum] auf die Spur seiner *Raison*« bringen soll. Kuhnau unterscheidet zwischen Musik, die einen bestimmten Affekt ausdrückt, und Musik, die die Zuhörer zu einem bestimmten Affekt bewegen soll. Bei der ersten handelt es sich z.B. um einen musikalischen Ausdruck durch Wortmalerei oder klangliche Imitation, bei der letzten geht es jedoch um musikalische Umsetzungen, die sich in der Struktur eines Werkes quasi als musikalische Analogie oder Konzeption niederschlagen. Zudem spricht Kuhnau über die Rolle des musikalischen Affekts in Bezug auf die Wahrnehmung und musikalische Komposition in seinem Roman *Der musicalische Quacksalber*. Ausgehend von Kuhnau's Schriften demonstriere ich, wie der musikalisch dramatische Verlauf der Sonaten beide Aspekte des Affekts beinhaltet und wie rhetorische Figuren nicht isoliert stehen, sondern in die musikalischen Strukturen eingebettet sind.

Between 1689 and 1700, Johann Kuhnau (1660–1722) published four collections of keyboard music containing 14 suites and 14 sonatas. In the preface to the last collection, *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*, which consists of six sonatas that programmatically deal with biblical themes, Kuhnau extensively addresses the role of musical affect in the context of instrumental music. Although Kuhnau precedes each individual sonata with a lengthy description of its biblical content and identifies specific programmatic moments through annotations in the music, he worries in the preface that his audience might misunderstand his intentions. Kuhnau distinguishes between music that expresses a specific affect and music that moves the audience to experience a specific affect. The former is linked to musical expression by means of word painting and imitation of real-life sound (for example, bird songs), while the latter is concerned with musical realizations of an affect, quasi as a musical analogy that is embedded into the structure of a work. Moreover, Kuhnau further discusses the role of musical affect in relation to sense perception and musical composition in his novel *Der musicalische Quacksalber* (*The Musical Charlatan*). Based on Kuhnau's writings, I demonstrate how the musical dramatic unfolding of the sonatas contains both aspects of the affect, and how they are embedded into musical structures.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: affect; Affekt; Der musicalische Quacksalber; Kuhnau; Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien; rhetorical figures; rhetorische Figuren

Zwischen 1689 und 1700 lässt Johann Kuhnau (1660–1722) 14 Suiten und 14 Sonaten in vier Sammlungen¹ für das Klavier drucken. Den letzten sechs Sonaten, die sich programmatisch mit biblischen Themen befassen, setzt Kuhnau ein Vorwort² voraus, das sich ausführlich mit Fragen des musikalischen Affekts in der Instrumentalmusik auseinandersetzt. Obwohl Kuhnau jeder Sonate eine längere Inhaltsbeschreibung voranstellt und auch im Notentext spezifische Bedeutungsmomente durch Anmerkungen markiert, will er nicht, dass das Publikum nach exakten Übereinstimmungen zwischen Programm und Musik sucht, sondern er betrachtet den Text hauptsächlich als Hilfestellung zum Verständnis von »verdächtig vorkommenden Sätzen«, wobei »die Worte [das Publikum] auf die Spur seiner *Raison*«³ bringen soll.

Damit spricht Kuhnau eine der zentralen Fragen in der Musikanschauung des 17. und 18. Jahrhunderts an, nämlich, ob und gegebenenfalls wie Musik ohne Text das Gemüt bewegen kann – eine Frage, die besonders durch die Zunahme von nicht funktionsbezogener Instrumentalmusik mehr und mehr an Bedeutung gewinnt. Kuhnau unterscheidet zwischen instrumentaler Musik, die einen bestimmten Affekt ausdrückt, und Musik, die die Zuhörer zu einem bestimmten Affekt bewegen soll. Die erste bedient sich beispielsweise musikalischer Wortmalerei oder klanglicher Imitation, bei der zweiten geht es jedoch um umfassende musikalische Verkörperungen, die sich in der gesamten Struktur eines Werks niederschlagen.⁴

Bisherige Untersuchungen der *Musicalischen Vorstellung einiger Biblischen Historien* (im Folgenden einfachheitshalber *Biblische Sonaten*) haben sich hauptsächlich auf die Aufzählung rhetorischer und rhythmischer Elemente beschränkt, meist ohne sich mit dem musikalischen Aufbau der Sonaten zu beschäftigen.⁵ Ausgehend von seinen Schriften, werde ich mich im Folgenden mit Kuhnaus Konzeption des musikalischen Affekts beschäftigen. Es geht mir um einen Zugang zu Kuhnaus Sonaten, bei dem die musikalische Struktur im Mittelpunkt steht. In seiner Einleitung stellt Kuhnau den Sachverhalt folgendermaßen dar:

1 1. *Neuer Clavier-Übung, erster Theil* [7 Suiten], Leipzig: Selbstverlag 1689. 2. *Neuer Clavier-Übung, anderer Theil* [7 Suiten, 1 Sonate], Leipzig: Selbstverlag 1692. 3. *Frische Clavier Früchte* [7 Sonaten], Leipzig: Mieth & Zimmermann 1696. 4. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* [6 programmatische Sonaten], Leipzig: Tietze 1700. Für eine moderne Ausgabe vgl. Päsler 1901.

2 Päsler 1901, 120–123.

3 Ebd., 120 (Hervorhebung original).

4 Fragen des musikalischen Affekts finden sich auch in Kuhnau 1700 thematisiert.

5 Vgl. besonders Arbogast 1983, 198–214 und Reich 1958.

Hiermit lasse ich zum vierdten mahle einige Clavier-Sachen von meiner geringen *Invention* im Kupfferdrucke sehen. Es sind 6. Sonaten / in welchen ich dem Liebhaber etwas von Biblischen Historien vorzuspielen versucht habe. Indem ich aber dem Kinde / wie man zu reden pflaget / einen Nahmen gegeben / wird mir es nicht besser gehen / als denen Herren Advocaten / wenn sie in ihren *Libellis* das *Genus Actionis exprimiren*. Denn gleichwie sie durch diese überflüssige Mühe ihrem Gegentheile nur Gelegenheit zum *disputiren* an die Hand geben / wenn etwan die *Contenta* sich zu der *Rubric* oder dem gesetzten Nahmen der *Action* nicht gar zu wohl reimen / da sonst die Klage ohne dieser Benennung in denen Rechten noch wohl hätte bestehen können; Also wird man auch wider diese meine Sonaten viel zu erinnern finden / und sagen / daß sie dasjenige nicht vorstellen / was die darunter oder dabey gesetzten Worte bedeuten sollen / und daß sie / wenn ich mich zu dergleichen Mühe nicht verstanden hätte / noch mit hingehen könnten.⁶

Kuhnau beginnt also seine Einleitung mit der Befürchtung, sein Publikum könne ihn missverstehen und die Sonaten nur in Bezug auf die ›musikalische Umsetzung‹ der Handlung (›Action‹) der zugrunde liegenden biblischen Geschichten beurteilen. Kuhnau, der auch Doktor der Jurisprudenz war, vergleicht diese Situation mit der eines Anwalts, der im Plädoyer den Tatbestand so ausführlich erklärt, dass er dadurch seinem Kontrahenten die Argumente liefert. Dessen ungeachtet begründet Kuhnau seine Entscheidung, den Sonaten einen Titel und ein Programm zu geben, mit dem Hinweis, dass »manchem viel Sätze darinne verdächtig vorkommen dürfften / wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner *Raison* brächten«⁷. Als Beispiel führt Kuhnau Quintparallelen an, die den Wahnsinnsanfall König Sauls darstellen sollen. Um jedoch nicht in den Verdacht zu geraten, das Programm solle nur den Mangel satztechnischer Fertigkeiten seines Autors legitimieren, schließt Kuhnau seine Beispielsaufzählung mit der Versicherung, dass die Sätze »aber alle noch wohl zu *defendiren* und ohne Grund nicht gesetzet sind«⁸.

Im weiteren Verlauf der Einleitung vergleicht Kuhnau die Musik mit der »Redner-, Bildhauer-, und Mahlerey-Kunst« und deren Fähigkeit, Gemütsbewegungen konkret auszudrücken. Während bei Malerei und Bildhauerei die dargestellten Gesichter »zugleich die innerliche Bewegung der Gemüther«⁹ erkennen ließen, so dass »Leute bey dem Anschauen eines abgemahlten frölichen oder traurigen

6 Päsler 1901, 120 (Hervorhebungen original).

7 Ebd., (Hervorhebung original).

8 Ebd., (Hervorhebung original).

9 Ebd.

*Spectacul*s zum Lachen oder Weinen bewogen werden«¹⁰, und auch die Redekunst die »Gemüther der Zuhörer ganz in ihrer Gewalt [hat] / und [...] fast wie das Wachs in eine traurige / fröliche / barmherzige / zornige / verliebte und andere Form drücken«¹¹ kann, weiß Kuhnau jedoch in Bezug auf die Musik nur auf die Taten Orpheus' und einzelne Bibelstellen zu verweisen.¹² Kuhnau gesteht ein, dass hinsichtlich der Musik die Gefahr bestünde, durch armselige Beweise

stecken [zu] bleiben / wenn man behaupten sollte / daß es in des *Musici* Hand stehe / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken. Es ist wahr / er [der Musiker] vermag viel, wen er sich auf die *Principia Artis*, die *Proprietät* des *Modi*, der *Intervallorum*, das *Tempus*, *Metrum* und dergleichen recht verstehet: Aber daß er über die Zuhörer einerley Gewalt habe / und einen ieden bald zur Freude / bald zur Traurigkeit / bald zur Liebe / bald zum Hasse / bald zur Grausamkeit / bald zur Barmhertzigkeit / und bald wieder zu was anders bewegen könne/ das wollen noch die wenigsten glauben.¹³

Noch weiter wird nach Kuhnaus Meinung die Situation dadurch kompliziert, dass die Disposition eines jeden Menschen unterschiedlich ist. Und so kommt er zu dem Schluß, dass

[m]an [...] sich auch gemeiniglich der Vocal-Music bedienet / wenn man in denen Gemüthern was sonderliches operiren sollen / weil die Worte zu deren Bewegung viel / ja das meiste / beytragen. Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst viel würcket / also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchbringende Krafft.¹⁴

Kuhnau hält jedoch die Instrumentalmusik durchaus für fähig, Affekte auszudrücken. Nach der eher allgemeinen Aussage, dass man sich der Vokalmusik bediene, um das Gemüt zu bewegen, stellt Kuhnau fest:

Wo aber die blossе *Instrumental-Music* den gehörigen *Affect* bewegen soll / so wird es ohne Zweiffel was mehrers zu thun setzen: Da gehören *Principia* dazu / welche denen meisten *Musicus* verborgen sind. Die Musik gehöret unter die Mathematischen Wissenschaften / und hat folgendlich unfehlbare *Demonstrationes*. Niemand wird mir dieses läugnen / es sey den / dass er von dem *Monochordo* nichts wisse. Dieses weiset ja die *Genesis* der *Harmonie* nebst allen musicalischen *Intervallis* handgreifflich und zur Verwunderung. Wer sonderlich die scharffsinnige *Algebram* verstehet / der kann geschwinde die in viel tausend Theile eingetheilte Saite in einen gewissen Punct oder *Numero* durch den darunter gesetzten Steg also

10 Ebd., (Hervorhebung original).

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., 120 f., (Hervorhebung original).

14 Ebd., 121.

schneiden / daß das eine gerührte *Segmentum Chordæ* mit dem andern das begehrte *intervallum* richtig klingen lässet. Woraus den die handgreiffliche und nicht bloß auff dem betrüglichen *sensu Auditus* beruhende *Demonstrationes* zur Gnüge erscheinen.¹⁵

Um über den Affekt in der Instrumentalmusik zu sprechen, wendet sich Kuhnau zuerst der mathematischen Tradition der spekulativen Musiktheorie zu, also den Dingen, die man seiner Ansicht nach unumstößlich beweisen kann. Doch obwohl Kuhnau diese mathematischen Aussagen als unentbehrliche Grundlagen für ein tieferes Verständnis der Musik ansieht, betrachtet er sie nicht als deren letzten Grund. Ganz im Gegenteil warnt er davor, im Spekulativen zu verbleiben. Mit konkretem Bezug auf die *Biblischen Sonaten* schreibt er:

Damit ich aber inzwischen meine in diesem Wercke gehabte *Intention* um so viel eher *justificiren* möge / achte ich vor nöthig / etwas von der unterschiedenen Art der *Expression* durch die Music zu gedencken. Und stellet man meines Erachtens erstlich gewisse *Affectus* vor / oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem *intendirten Affect* zu bewegen. Hernachmahls wird was anders aus der Natur oder Kunst *præsentiret*. Und dieses letzte geschieht entweder also / daß der Zuhörer die gehabte *Intention* des Componisten bald mercken kan / wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet worden. Wenn man Z.E. den Gesang der Vogel / als des Kuckucks / und der Nachtigall / das Glocken-Geläute / den Canonen-Knall / ingleichen auff einem Instrumente das andere / als auff dem Claviere die Trompeten und Paucken imitiret: Oder aber daß man auff eine *Analogiam* ziele / und die Musicalischen Sätze also einrichtet / daß sie in *aliquo tertio* mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen. Und da sind die Worte allerdings nöthig / wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehen soll / als denen Stummen / deren Sprache von den wenigsten verstanden wird. Also præsentire ich in der ersten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tieffe und wegen der Punkte trotzig klingende *Thema* und übrige Gepolter; Die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten / da die Stimmen einander bald nachfolgen [...].¹⁶

Zunächst mag es für uns etwas enttäuschend sein, dass Kuhnau nach all seinen im Detail ausgeführten Gedanken über den musikalischen Affekt, angesichts der Schwierigkeit, das menschliche Gemüt aufgrund seiner Individualität musikalisch zu beeinflussen, am Ende nur Beispiele von Tonmalerei (z.B. das Trotzen des Goliaths in punktierten Noten) und von musikalischer Analogiebildung (z.B. die Flucht der Philister in Form einer Fuge) gibt. Gleichwohl verhindert seine vielschichtige Diskussion, dass Hörer und Leser nur triviale Verknüpfungen zwischen Musik und Affekt vornehmen.

15 Ebd., 121 f., (Hervorhebung original).

16 Ebd., 122 f., (Hervorhebung original).

In seiner Schrift *Der musicalische Quack-Salber* stellt Kuhnau eine solche triviale Verknüpfung satirisch da. Im Mittelpunkt steht Caraffa, ein selbsternannter musikalischer Virtuose, der sich mit Hilfe kleiner Betrügereien durchschlägt. Caraffa gibt vor, dass seine Musik nicht nur die Seele jedes Zuhörers zu bewegen vermag, sondern sie auch im Stande ist, Kranke zu heilen. Ganz besonders rühmt er sich als Komponist einer ›Affecten-Sonate‹, die er für einen ausländischen Kardinal in Rom komponiert haben will.¹⁷ Damit seine deutschen Zuhörer aber nicht nachprüfen können, ob in der ›Affecten-Sonate‹ alle Gemüthsbewegungen dargestellt sind, gibt Caraffa vor, dass der Kardinal ihm die Sonate abgekauft und verboten hat, sie andernorts zu spielen. Freilich weiß der Leser, dass diese und andere Prahlerien Caraffos so unhaltbar sind wie seine angeblich italienische Herkunft, und so wird er des Öfteren in Kuhnaus Schrift als Herr Theueraffe aus Schwaben entlarvt, weshalb er ständig in andere Städte reisen muß, um neue Opfer für seine Prahlerien zu finden. Interessanterweise endet *Der musicalische Quack-Salber* mit 64 Regeln, die »der wahre virtuose und glückselige Musicus« beachten soll.¹⁸ Innerhalb dieser Regeln, die schwerlich ganz ernst zu nehmen sind, da der Scharlatan durch sie plötzlich einen angesehenen Posten in einer Hofkapelle erhält, kommt der musikalische Affect nur indirekt und nur im Zusammenhang mit dem Hinweis vor, dass der wirkliche Musiker ein tiefes Wissen und Verständnis von der Musik braucht.

Kuhnaus Ausführungen sind also insoweit hilfreich, als sie uns Vielfalt und Komplexität des musikalischen Affekts in der Instrumentalmusik vor Augen führen. Zwar kann man von der wortlosen Instrumentalmusik nicht erwarten, dass sie ganz konkrete Gefühlsmomente ausdrückt, die jeder in absolut gleicher Weise erlebt. Deshalb bedarf es der Zufügung von Worten, die dem Hörer die Intention des Komponisten vermitteln. Gleichwohl finden sich in Kuhnaus *Biblischen Sonaten* die beide oben genannten Typen der Affektdarstellung: musikalische Wortmalerei bzw. klangliche Imitation und umfassende musikalische Verkörperung. Sätze, die den ersten Typ repräsentieren, bestehen zumeist aus zahlreichen kontrastierenden und gestenreichen Elementen, so z.B. der vierte Satz der ersten Sonate mit der Überschrift »Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit-Worte / und den Streit selbst / darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert / und er dadurch gefället / und gar getödtet wird.«¹⁹ Sätze, die den

17 Kuhnau 1700, 94.

18 Ebd., 500–533.

19 Ebd., 129.

zweiten Typ repräsentieren, basieren demgegenüber häufig auf der sequenzierenden Wiederholung kurzer melodischer Einheiten, oder wie Kuhnau sagen würde, ›Themen‹, so z.B. der dritte Satz der ersten Sonate mit der Überschrift »Die Hertzhaftigkeit Davids / dessen Begierde dem Riesen den Stoltzen Muth zu brechen / und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe«. ²⁰ Diese Sätze haben daher oft nicht mehr als ein Thema oder zwei verschiedene Themen.

vien tirata la selce colla
frombola nella fronte del Gigante. casca Goliath.

Beispiel 1: Johann Kuhnau, 1. *Biblische Sonate*, iv (*Die zwischen David und Goliath gewechselten Streit-Worte* / [...]), T. 10–16 ²¹

Als Exempel für den ersten Typ zeigt Beispiel 1 die letzten sieben Takte des vierten Satzes der 1. *Biblischen Sonate*. Der Satz soll mehrere dramatische Ereignisse darstellen, darunter 1. der dem Kampf vorangehende Streit zwischen David und Goliath, 2. den Kampf selbst, 3. wie David den Stein schleudert, und (4) Goliath Tod zu Boden fällt. Der Gegensatz zwischen blockartigen Akkorden in Viertelnoten und der Nebennotenfigur in Sechzehntelnoten macht es leicht, sich einen Schlagabtausch vorzustellen. Insbesondere tonmalerisch wird der Satz jedoch, wenn er den Flug des Steins durch die gewundene, skalenartig rasende Figur musikalisch umsetzt und den Fall des toten Goliaths durch die absteigenden melodischen Figuren symbolisiert (T. 11–12). Die darauffolgenden Takte, eine einzelne absteigende Melodie (T. 14–15), die durch Akkorde in Halben harmonisiert ist, bestätigt das Ende der Auseinandersetzung und den Tod Goliaths.

²⁰ Päsler 1901, 128.

²¹ Ebd., 129.

Il Coraggio di David, ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza .
messa nell'ajuto di Dio.

Beispiel 2: Johann Kuhnau, 1. *Biblische Sonate*, iii (*Die Hertzhaftigkeit Davids* / [...]), T. 1–16²²

Beispiel 2 beginnt mit einer zweitaktigen Figur (a), die in Takt 3 wiederholt wird, jedoch durch einen dreimal wiederholten eintaktigen Einschub unterbrochen ist (T. 4–6), so dass der zweite Takt der wiederholten zweitaktigen Figur (a) erst in Takt 7 erscheint. Die Weiterführung (b) folgt ab Takt 8. Sie besteht aus einer Imitation in Takt 8–9 sowie deren Sequenz in Takt 10–11 und beschließt das Thema in Takt 15 mit einer kadenzierenden Figur (c). Die anschließende eintaktige Überleitung führt zu einer leicht verlängerten Wiederholung des Themas in der Dominante G (T. 17–37), gefolgt von einer Rückkehr in der Tonika C (T. 38–56), die durch eine weitere Wiederholung (T. 53–56) erweitert ist. Man kann also (a–b–c) zusammen als eine dreiteiligen Form beschreiben, in der von der Tonika zur Dominante gelangt und abschließend zur Tonika zurückgekehrt wird. Kuhnaus Überschrift impliziert die Erwartung eines Verlaufs, der sich stetig vorwärtsweisend entfaltet. Die melodisch-rhythmische Beschaffenheit des Themas, das hauptsächlich aus Achtel und Viertelnoten besteht und von Wiederholungen gekennzeichnet ist, erfüllt diese Erwartung und macht es dem Hörer möglich, Kuhnaus Beschreibung zu folgen und die ruhige, zuversichtliche Stetigkeit zu erleben.

²² Ebd., 128.

Literatur

- Arbogast, Jochen (1983), *Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722)*, Regensburg: Bosse 198–214.
- Kuhnau, Johann (1700), *Der musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben*, Dresden: Mieth & Zimmermann.
- Päsler, Karl (Hg.) (1901), *Johann Kuhnau's Klavierwerke* (= Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge, Bd. 4), Leipzig, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1958.
- Reich, Wolfgang (1958), »Semantische und Formale Gestaltungsprinzipien in den Biblischen Historien von Johann Kuhnau«, *AfMW* 15/4, 276–90.

© 2022 Stefan Eckert

Eastern Illinois University

Eckert, Stefan (2022), »Der ›Affekt‹ als Ausdruck und Struktur bei Johann Kuhnau dargestellt am Beispiel seiner *Musicalischen Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700)« [“Affect” as expression and structure in Johann Kuhnau’s *Musicalischen Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700)], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 51–59. <https://doi.org/10.31751/p.244>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Oliver Schwab-Felisch

Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart

Das Thema dieses langsamen Satzes ist asymmetrisch: Sein Nachsatz ist doppelt so lang wie sein Vordersatz. Eine genetisch-rekonstruktive Analyse zeigt den Nachsatz als Auskomponierung einer Mittelgrundstruktur, die auch in auskomponiertem Zustand nicht mehr als vier Takte zu messen bräuchte. Diese Deutung allerdings besagt nichts über die innerkompositorischen Gründe der besagten Asymmetrie – eine explanatorische Lücke, die der vorliegende Beitrag durch eine quasi Schönberg'sche Deutung des strukturanalytischen Befundes zu füllen sucht: Der Vordersatz des Mozart'schen Themas enthält einen verborgenen dreistimmigen Kanon. Eine Stimme dieses Kanons bricht vorzeitig ab. Der erste Melodieton des Nachsatzes reagiert auf diese Störung, indem er die letzte stehengelassene Tonhöhe dieser Stimme aufgreift. Dies aber erzeugt eine neuerliche Störung, die hinreichend auszubalancieren voller acht Takte bedarf.

The theme of this slow movement is asymmetrical: its consequent is twice as long as its antecedent. A genetic-reconstructive analysis reveals the consequent to be a composing-out of a middle-ground structure that would need not measure more than four bars when fully composed. This interpretation, however, says nothing about the true compositional reasons for the asymmetry in question. The present contribution attempts to fill this explanatory gap using a quasi-Schoenbergian interpretation of the analyzed structure: the opening movement of Mozart's theme contains a hidden three-part canon, except that one voice of this canon breaks off prematurely. The first melody tone of the consequent reacts to this disturbance by picking up where the other voice left off. This, however, creates a new disturbance that requires eight bars to be sufficiently balanced.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: canon; Kanon; Koch; Mozart; process; Prozess; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre; Schönberg; structure; Struktur

Mein Vortrag beschränkt sich auf das zwölftaktige erste Thema des 2. Satzes aus KV 488 (Bsp. 1). Beginnen möchte ich mit der Frage, wie sich die asymmetrische Proportion von Vorder- und Nachsatz verstehen lässt. Hierzu werden zunächst zwei analytische Skizzen einander gegenübergestellt. Die eine orientiert sich an Heinrich Christoph Koch, die andere an Heinrich Schenker. Im zweiten Teil des

Vortrags dann soll eine hypothetische Rekonstruktion der kompositorischen Prozesse versucht werden, die der Ausbildung der konkreten Erscheinungsform des Themas zugrundeliegen.

Koch unterscheidet bekanntlich zwischen ›engen‹, ›erweiterten‹ und ›zusammengeschobenen‹ Sätzen. Die wichtigsten ›Erweiterungsmittel‹, die Koch unterscheidet, Hinzufügungen wie ›Wiederholung‹, ›Parenthese‹ oder ›Anhang‹, werden primär dadurch kenntlich, dass sie entfernt werden können, ohne dass dies zu einer Störung des musikalischen Zusammenhangs führt.¹

Ein durchaus anderes Verfahren der Erweiterung stellt die von Schenker beschriebene ›Auskomponierung‹ dar. Eine Auskomponierung erzeugt auf der Basis einer musikalischen Bildung eine andere, umfangreichere, die in bestimmter Hinsicht als Äquivalent der ersten betrachtet werden kann. Sie ist kein Zusatz, sondern eine Transformation mit der besonderen Eigenschaft, ihren eigenen Ausgangspunkt zu beinhalten. Eine Auskomponierung kann nur dann entfernt werden, wenn sie durch eine Bildung ersetzt wird, die das auskomponierte Element beinhaltet.²

Beispiel 1: Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12

Wie wären die acht Takte des Nachsatzes vor dem Hintergrund der Koch'schen Unterscheidung von ›engen‹ und ›erweiterten‹ Sätzen zu bewerten? Eine Hinzufügung oder Dehnung, aus deren Rücknahme sich ein etwaiger zugrundeliegender enger Satz rekonstruieren ließe, findet sich nicht. Dafür hat Koch im zweiten Band des *Versuchs* eine Spielart des ›zusammengeschobenen Satzes‹ beschrieben, die den Nachsatz ausgezeichnet charakterisiert:

1 Vgl. Koch 1787, 424–453.

2 Vgl. Schenker 1935.

Das Zusammenschieben zweyer an sich vollständiger Sätze kann ferner dadurch hervorgebracht werden, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, diesen ersten Satz als einen vollständigen Satz empfinden zu lassen; denn durch dieses Verfahren wird der nachfolgende Satz zur Vollständigkeit des ersten erfordert, und die beyden Sätze erscheinen alsdenn in der Gestalt eines einzigen vollständigen Satzes. Dieser Prozeß [...] ist aber nur unter solchen Sätzen möglich, von welchen der erste aus zwey Gliedern besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten.³

Mit Koch wäre das Thema demnach problemlos als Verbindung eines viertaktigen engen Satzes mit einem achttaktigen zusammengeschobenen Satz zu beschreiben. Von einer Erweiterung kann dagegen keine Rede sein.

Wechseln wir die Perspektive. Beispiel 2a zeigt das Thema mit hervorgehobenen melodischen Strukturtonen.⁴ Im Vordersatz setzt sich die Melodie aus zwei separaten Linien zusammen: Die untere beginnt mit dem Ton *cis*² und endet in Takt 4 auf dem *eis*¹, die obere beginnt mit *a*² und endet in Takt 3 auf dem *fis*².

Im Nachsatz ist die latente Mehrstimmigkeit des Vordersatzes aufgegeben, die Linie beginnt mit dem Ton *d*² und führt in Sekundschritten bis hinab auf den Finalton *fis*¹.

Die Beispiele 2 b–d zeigen den Außenstimmensatz des Themas in zunehmenden Graden der Vereinfachung.⁵ Beispiel 2b eliminiert melodische Verzierungen sowie, in den Takten 1–3, die obere der zwei von der originalen Melodie dargestellten Stimmen. Beispiel 2c vereinfacht zunächst den Bass. Die Initialkadenz im Vordersatz des Originals beginnt und endet mit einem *fis*-Moll-Klang, die Oberstimme fällt zugleich von dessen Quinte *cis* zur Terz *a*. Die ersten zweieinhalb Takte können somit als Auskomponierung, als Prolongation der Tonika verstanden werden. Dies wird durch die Zusammenfassung der originalen Basstöne im Ton *fis* ausgedrückt. Entsprechendes gilt für die Harmonieprogression der Takte 5–8.

3 Koch 1787, 456, § 122. »Unvollständig bleibt der Satz bey der Verbindung zweyer [vollkommener] Einschnitte jederzeit, wenn die Endigungsformel des zweyten Einschnittes eben so beschaffen ist, als die Endigungsformel des ersten.« (Ebd.)

4 Die Notation mit übergreifendem ›Achtelbalken‹ verwendet ein graphisches Mittel der Schichtenlehre, darf hier aber nicht im Schenker'schen Sinne gelesen werden. Es handelt sich um ein einfaches Mittel der Hervorhebung.

5 Die Notation verzichtet auf den speziellen Zeichengebrauch der Schenker-Tradition. Wie ein Vergleich mit Allen Cadwalladers und David Gagnés Analyse des Stücks zeigt (Cadwallader / Gagné 2011, 194–199), rekurriert obige Analyse nur auf bestimmte Prinzipien der Schenker-Analyse, darf also nicht als vereinfachte Darstellung einer im Kern vollständigen Schenker-Analyse aufgefasst werden.

d)

c)

b)

a)

The image displays four musical examples (a, b, c, d) of piano accompaniment for W.A. Mozart's Concerto in A major, KV 488, measures 1-12. Each example is written in A major (two sharps) and 4/4 time. Example a) shows a complex texture with many chords and moving lines. Example b) shows a similar texture but with a fermata over a chord in measure 9. Example c) shows a simpler texture with a fermata over a chord in measure 9. Example d) shows the simplest texture with a fermata over a chord in measure 9.

Beispiel 2a–d: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12: analytische Diagramme I

Eine weitere Vereinfachung betrifft die Oberstimme. Der Gang vom Ton gis^1 zum Leitton eis^1 in Takt 4 des Originals wird dem Ton gis^1 untergeordnet. Weil gis^1 ein gemeinsamer Ton des Sextakkordes der II. Stufe und der Dominante ist, kann es als liegend gedacht werden. Der Ton g^1 über dem Basston h in T. 9 wird als Variante des diatonischen Tones gis^1 aufgefasst und entsprechend dargestellt.

Wenn wir nun Vorder- und Nachsatz miteinander vergleichen, erscheint der Nachsatz gegenüber dem Vordersatz als deutlich gedehnt. Im Vordersatz misst die Tonika-Prolongation zweieinhalb, im Nachsatz vier Takte. Der Sextakkord der II. Stufe benötigt im Vordersatz einen halben Takt, im Nachsatz dagegen zwei Takte.

Versuchen wir also, die acht Takte des Nachsatzes ein zweites Mal auf eine viertaktige Grundform zurückzuführen, und zwar, indem wir jede strukturelle Note im Nachsatz um die Hälfte ihres Wertes verkürzen. Lediglich die Takte 9 und 10 des Originals werden auf ein Viertel ihrer Gesamtlänge reduziert. Im Ergebnis fällt der Schlussklang auf den Beginn des achten Taktes unserer rekonstruierten Modellperiode. Der resultierende Viertakter enthält in verkleinerter Form alle wesentlichen Struktureigenschaften des achttaktigen Originals:

- den fallenden Zug von d bzw. von cis zu fis ,
- die Entsprechung zwischen Takt 5 und Takt 1,
- die Prolongation der Tonika durch die Skalentöne 5 bis 3
- und den Harmoniewechsel in punktierten Halben und punktierten Vierteln.

Nicht in der Reduktion erscheinen dagegen der ›Neapolitaner‹ und der Dominantquartsextakkord. Wer sie berücksichtigen wollte, wäre aus metrischen Gründen gezwungen, wenigstens eines der eben genannten essentiellen Merkmale des Nachsatzes zu missachten. Auf der gewählten Ebene der Vereinfachung kann von ihrer Darstellung abgesehen werden – nicht etwa, weil sie von geringerer musikalischer Bedeutung wären, sondern weil in unserem Beispiel beide als Formen der Auskomponierung des Tones gis^1 zu verstehen sind.

Am Beispiel Kochs hatten wir gesehen, dass einer analytischen Perspektive, die sich allein am musikalischen Vordergrund orientiert, bestimmte strukturelle Aspekte verborgen bleiben. Andererseits verhält es sich so, dass eine analytische Grafik wie die in Beispiel 2 vorliegende zwar die Differenz zwischen verschiedenen Graden der Vereinfachung zeigt, jedoch nicht oder nur in bestimmten Fällen darüber Auskunft gibt, welche konkreten innermusikalischen Bedingungen eine bestimmte Form der Auskomponierung motiviert haben. Eine strukturelle Schicht reguliert die Auskomponierung, aber determiniert sie nicht.

Man kann nun die Warum-Frage durchaus für unbeantwortbar oder auch im Hinblick auf das ästhetische Verstehen des Werkes für irrelevant halten. Gleichwohl möchte ich im restlichen Teil meines Vortrages versuchen, ihr nachzugehen. Das Ergebnis der Reduktion betrachte ich dabei als eine Art von Elementarskizze, an deren Grundlinien sich die hypothetische Rekonstruktion des Kompositionsprozesses orientiert. Als *Movens* der Auskomponierung aber sollen das ›kompositorische Problem‹ oder auch die ›Unruhe‹⁶ gelten, die jeweils in einer bestimmten Konstellation angelegt sind. Plakativ gesagt: Es soll versucht werden, einen Schönberg'schen Begriff generativer musikalischer Dialektik mit einem Schenker'schen Begriff regulativer musikalischer Struktur zusammenzudenken.

*
**

Beginnen wir mit Beispiel 3a. Als Ausgangspunkt der hypothetischen Rekonstruktion, die ich im Folgenden anstellen möchte, dient die sogenannte ›Minimalkadenz‹⁷ in einer satztechnischen Realisierung mit parallel geführten Terzen in den Oberstimmen (Bsp. 3a, T. 1–3). In Takt 4 zeigt Beispiel 3a die einfachste Möglichkeit einer Fortsetzung des Terzenparallelismus, nämlich die Weiterführung bis zur Terz *gis–eis*. Mit ihr entstände zugleich ein Quartzug vom fünften zum zweiten Ton, wie er für die sogenannte ›Unterbrechung‹ charakteristisch ist. Der Halbschluss allerdings geriete auf diese Weise zu undeutlich: Er enthielte keinen ›prädominanten‹⁸ Klang, zudem hätte die ›männliche Endung‹ in Takt 4 einen unangemessenen Stillstand der musikalischen Bewegung zur Folge.

Beide Schwierigkeiten, so zeigt Beispiel 3b, werden durch eine Beschleunigung des sekundweise fallenden Soprans behoben. Durch sie wird die bislang simultane Terz der Oberstimmen sukzessiv durchschritten, so dass der Sopran vom Ton *a*¹ in Takt 3 ausgehend in Takt 4 gleichsam einen Ton des Alts, den Ton *eis*¹, erreicht.

6 Vgl. Schönberg 1995, 226–230.

7 Vgl. etwa Fladt 2006.

8 Der in der angelsächsischen Musiktheorie eingeführte Terminus der ›Prädominante‹ bezeichnet jedes Element der Klasse derjenigen Klänge, die einer Dominante im Rahmen einer Kadenz vorausgehen können.

Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488

a)



Example a) shows the beginning of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.

b)



Example b) shows the continuation of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.

c)



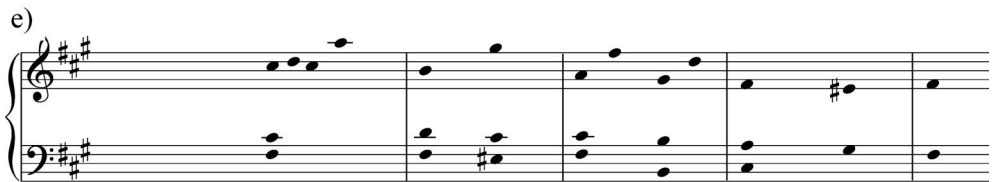
Example c) shows the continuation of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.

d)



Example d) shows the continuation of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.

e)



Example e) shows the continuation of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.



Example e) shows the continuation of the piano introduction. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4 and B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4 and B4. The left hand plays a series of chords: a dyad of G3 and B3, followed by a triad of G3, B3, D4, then a dyad of G3 and B3, and finally a triad of G3, B3, D4.

Beispiel 3a-e: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1-4: analytische Diagramme

Eine Folge der Beschleunigung ist die Ausbildung eines Motivs: Die Nebennotenbewegung des Tenors in den Takten 1 und 2 wird durch den ›Alt2‹⁹ in den Takten 3 und 4 wiederholt. Die sekundweise fallende Fortsetzung des Nebennotenmotivs im Tenor wird nun zum Anknüpfungspunkt für weitere motivische bzw. kontrapunktische Beziehungen. Indem die fallende Linie des Soprans ihrerseits durch das Nebennotenmotiv eingeleitet wird, entsteht eine imitative Struktur, eine Art Kanon in der Oktave und im Einklang, die ab Takt 3 des Originals alle drei oberen Stimmen mit einbezieht (Bsp.3c). Man mag es kaum für einen Zufall halten, dass der Diskant dieses dreistimmigen Satzes das Rahmenintervall zwischen *d* und *eis* ausfüllt, mithin den bereits in der Initalkadenz angelegten barocken ›Pathotyp‹¹⁰ über vier Takte hinweg auskomponiert.

Beispiel 3d zeigt als nächsten Schritt die Höherlegung des Alts, der nunmehr neue Oberstimme wird. Die Höherlegung bringt die konstitutive Dissonanz der Minimalkadenz – den 2–3-Vorhalt – in die Außenstimmen.

In einem weiteren Schritt wird die durch die Vorschaltung des Nebennotenmotivs entstandene Gruppe von fünf Takten auf die Zahl von vier Takten reduziert (Bsp.3e). In der Stauchung der zwei Anfangstakte auf die Länge eines einzigen bleibt die Abfolge von eröffnendem Nebennotenmotiv und quasi nachschlagendem Einsatz der ehemals im Alt situierten Tonqualität *a* erhalten. Diese Konstellation prägt den Verlauf der Oberstimme während der folgenden Takte des Vordersatzes: Die parallelen Sexten (Sopran und Alt in Bsp.3d) werden horizontalisiert. Virtuelle Mehrstimmigkeit ist die Folge.

Der obere Zweig der so entstandenen virtuell mehrstimmigen Oberstimme bricht beim Ton *d*² in Takt 3 ab. Dies hat drei Gründe: Erstens bewirkte das *cis*², zu dem das Motiv zurückzukehren hätte, im Verhältnis zum Alt eine Quintparallele, zweitens verunklarte ein Vorhaltsquartsextakkord in Oktavlage die ›Endigungsformel‹ in Takt 4 (Bsp.3d) und drittens ist das *cis*², das dem Ton *d*² vorauszugehen hätte, in der Pendelbewegung nicht unterzubringen, so dass die Einbindung des Tons *d*² in das Kanonsubjekt entfallen muss. Die nunmehr isolierte Position des Tones *d*² aber hat Konsequenzen über diesen Takt und das bloß Motivische hinaus.

9 Um den Sextakkord der II. Stufe in T.3 korrekt darzustellen, müsste der ›Alt‹ vom *fis*¹ zu *d*¹ abspringen. Allerdings erlauben strukturelle Linien im Sinne Schenkers keine interpolierten Terzschriffe. Der ›Alt‹ endet daher auf dem Ton *fis*¹. Der Ton *d*¹ wird nicht über den Ton *fis*², sondern, wie schon in den Takten 1 und 2, über den Ton *cis*¹ erreicht, einen Ton, auf dem die strukturellen Stimmen ›Tenor‹ und ›Alt 2‹ kurzzeitig zusammentreffen. – Die durch das Wechselnotenmotiv eingeleiteten melodischen Linien sind zur besseren Unterscheidbarkeit als halbe Noten dargestellt. Es handelt sich nicht um die Notation von Dauern. Die Taktstrichsetzung folgt der des Originals.

10 Kirkendale 1966, 137.

a)

b)

c)

d)

e)

Beispiel 4a-e: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1-12: analytische Diagramme II

Deutlich wird dies in Takt 5. Wie Beispiel 4a veranschaulicht, erscheint der zu Beginn des Nachsatzes durchaus unerwartete Ton d^2 deshalb als plausibel, weil er an den ›hängengebliebenen‹ Ton d^2 aus Takt 3 anknüpft. Das im Vordersatz entstandene Ungleichgewicht, so ließe sich mit Schönberg sagen, wird zum Movens des weiteren musikalischen Prozesses.

Strukturelle Dauer und motivische Darstellung der Tonfolge d^2 und cis^2 in den Takten 5 und 6 folgen denen der Töne cis^2 und h^1 in den Takten 1 und 2, sind also eine Funktion der vom Prinzip der Periode geforderten Korrespondenz der Anfänge von Vorder- und Nachsatz (Bsp. 4b).

Da die Nebennote d^2 einer Rückführung zur Hauptnote cis^2 bedarf, verzögert sich der Akkordwechsel um einen Takt. Die zweitaktige Strecke unbewegter Harmonik aber, die sich aus einer zweitaktigen Oberstimmenbewegung über liegendem Bass ergäbe, widerspräche dem bisherigen harmonischen Rhythmus; zudem erschiene der Ton cis^2 als Teil einer 6–5-Seitenbewegung nur schwach in Szene gesetzt (Bsp. 4c).

Der originale Bass bewirkt demgegenüber einen Klangwechsel in punktierten Vierteln und leitet über die verminderte Quinte $gis-d$ zur Terz $a-cis$, lässt das cis^2 also gut ›einrasten‹. Die Folge der deutlichen Inszenierung von cis^2 ist notwendigerweise die Entfernung von fis-Moll. Der A-Dur-Klang in Takt 6.1 ist freilich nur von regionaler Bedeutung. Er färbt den Ton cis^2 und sorgt für lokale Aufhellung, bleibt ansonsten aber dem weiterhin auf fis-Moll bezogenen Ton cis^2 untergeordnet. Dies zeigen die folgenden zwei Takte.

Die kontrapunktisch-harmonische Interpretation des fallenden Sekundschrilles h^1-a^1 in den Takten 7 und 8 folgt jener des fallenden Sekundschrilles d^2-cis^2 aus den Takten 5 und 6 (Bsp. 4d). In Takt 8.1 ist fis-Moll wieder erreicht. Noch in dem Takt, der dem Schlusstakt einer regulären Periode entspricht, befindet sich die Harmonik demnach im Stadium der Tonikaprolongation. Die Modifikation der Taktgruppenstruktur, die aus der Notwendigkeit resultiert, die syntaktische Einheit kadenzuell abzuschließen, wird damit als Funktion der Satztechnik und Motivik deutlich.

Mit dem neapolitanischen Sextakkord über H erreicht die Sequenz einen Klang, der geeignet ist, die Position vor der Dominante der Tonart fis-Moll einzunehmen. Dieser Akkord fungiert als struktureller Umdeutungsakkord: Er gehört teils zur Sequenz, teils bereits zur folgenden Kadenz. Seine Dehnung auf zwei Takte ergibt sich aus dem Prinzip der Viertaktigkeit und der Position der Dominante im vorletzten Takt (Bsp. 4e); zugleich markiert sie den Übergang vom Kontext der Sequenz in den der Kadenz.

Bevor ich abschließend auf bestimmte Aspekte der Metrik eingehe, noch einige Bemerkungen zum Verhältnis von Vorder- und Nachsatz. Beispiel 3 hatte klar werden lassen, dass der ›Kanon‹, der die Initialkadenz des Vordersatzes auskomponiert, über die syntaktische Zäsur von Takt 4 hinweg bis in Takt 5 reicht. Dies ist nicht die einzige Verbindung der beiden Teilsätze – drei weitere lassen sich aufzeigen.

1. Mozart verändert das Sequenzmodell, indem er den Sextsprung abwärts zum ersten Ton des Tetrachords durch einen Terzsprung abwärts ersetzt (Bsp. 4e). Vom Tetrachord bleibt damit eine Gruppe aus zwei steigenden Sekundsritten übrig. Die Bassfigur der Sequenz knüpft damit unmittelbar an die des vorausgegangenen Halbschlusses an. Wie Beispiel 5a zeigt, entsteht so ein regelmäßiges Muster aus zwei steigenden Sekundsritten und einem Quintfall, ein Muster, das von Takt 3 über die syntaktische Grenze des Halbschlusses hinweg bis zu Takt 11 reicht.

2. Der originale Bass, der ab Takt 9 in die Kadenz führt, entspricht bis zum Ton *cis* dem Tetrachord-Bass der Sequenz. Die Kadenz reinterpretiert diesen Bass – genauer, den Klang über dem Basston *cis*. Der Schlussston *fis* weicht von der Tetrachordstruktur ab. Nichtsdestotrotz ließe sich auch das vollständige Tetrachord *a-h-cis-d* als Kadenzbass aussetzen: als Bass einer Trugschluss-Kadenz in *fis*-Moll.

Dass die Basstöne der Trugschlusskadenz in Moll die selbe Intervallstruktur besitzen wie der Bass des Sequenzmodells, spielt bereits in den Takten 3–5 eine Rolle (Bsp. 5b). Vertauscht man in Takt 5 die Tonqualitäten von Bass und Sopran, zeigt sich im Sopran die korrekte Auflösung des Leittons *eis*¹ zu *fis*¹, im Bass aber das vollständige Tetrachord *A-H-cis-d*. Die zugehörige Harmonieprogression bildete bei entsprechender Inszenierung eine Trugschluss-Kadenz. Dass Mozart die Trugschluss-Implikation und damit auch den Doppelsinn des Tetrachords bewusst eingesetzt hat, wird in der Reprise des A-Teils deutlich. Wie Beispiel 5c zeigt, ersetzt Mozart in Takt 64 den Quintfall des Basses durch einen Sekundsteg und liefert damit präzise den Ton, der in Takt 11 zur Vervollständigung des Tetrachordes gefehlt hatte.

3. Durch den Ton *d*² wird eine Verbindung zwischen *cis*² in Takt 1 und *cis*² in Takt 6 hergestellt, eine Verbindung, die sich auf zweifache Weise niederschlägt: zum einen wiederholt sie das Nebennotenmotiv *cis-d-cis* in größerem Maßstab, zum anderen sorgt sie dafür, dass hier keine ›Unterbrechung‹ vorliegt, sondern ein ungliederter Umlinie-Zug. Beide Einsichten entstammen einer Analyse von Allen Cadwallader und David Gagné, die in Beispiel 5d auszugsweise wiedergegeben ist.¹²

12 Ebd.

b) c) 61

a)

d)

e)

f)

Beispiel 5: W.A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, ii, T. 1–12 und T. 61–64, a–c und e–f: analytische Diagramme (III); d. Allen Cadwallaer und David Cagné: Graph zu T. 1–12¹¹

¹¹ Cadwallaer/Cagné 2011, 198. Beispiel 5d ist ein Neusatz, keine Reproduktion.

Zuletzt einige Worte zur Metrik. Wie Beispiel 5e zeigt, sind alle ungeradzahigen Takte als metrisch ›schwer‹ anzusehen: Der Beginn auf der Tonika, der leichte Durchgang der Oberstimme, das relativ betonte Erreichen der Tonika-Terz in Takt 3, der leichte Halbschluss in Takt 4, insbesondere aber der kadenzierende Quartsextakkord in Takt 11 sind eindeutige Indizien. In der zweiten Taktgruppe wird diese metrische Struktur durch eine komplementäre Akzentstruktur überlagert. Die Takte 6 und 8 enthalten die durch Vorhalte markierten Zielakkorde der zweitaktigen Sequenzglieder und bilden damit ein lokales Metrum aus, das dem übergreifenden etablierten Metrum widerspricht. Wer die Takte 1–4 nicht kennt¹³, wäre gezwungen, den Takten 6 und 8 das relativ höchste metrische Gewicht zuzuschreiben.¹⁴

Das systematisch komplementäre Verhältnis von übergreifender und lokaler Metrik klärt sich erst in den Takten 9 bis 11. Takt 10 wird der Logik des Vordergrundes entsprechend zunächst als betont empfunden, trägt jedoch als erster geradzahiger Takt keinen Vorhalt. Takt 11 ist wie alle ungeradzahigen Takte metrisch schwer. Zugleich ist dies der erste ungeradzahige Takt, dessen erste Zählzeit durch einen langen Vorhalt markiert wird (bis dahin fanden sich lange Vorhalte ausschließlich in geradzahigen Takten). Die ›Verschiebung‹ des Vorhaltes bei gleichzeitigem Abbruch der Sequenz bringt lokales und globales Metrum wieder in Deckung. Takt 10 entpuppt sich a posteriori als Umdeutungstakt. Unter dem Eindruck von Takt 11 erscheint er auf jeder metrischen Ebene als unbetont.

Die metrische Reinterpretation, die hier zu beobachten ist, entspricht der Umdeutung, derer es bedarf, um den Sextakkord auf *H* als Teil der Kadenz aufzufassen. Der gleichzeitige Übergang von einem harmonischen Kontext in den anderen und von einer ›dissonanten‹ in eine ›konsonante‹ Metrik¹⁵ wird vermittelt durch einen Moment des Stillstands. Was als Terzgang des Basses ansetzt, wird in Takt 10 unterbrochen. Im Ausbleiben der Bassbewegung, dem Innehalten der harmonischen Bewegung und der eigentümlichen Glätte des Achtelaufstiegs in der rechten Hand tritt die Musik für einen Moment gleichsam aus sich selbst heraus. Was sich ereignet, ist eine kurze Absence, eine magische Spanne der Zeitlosigkeit, innerhalb derer sich die Kontexte neu ordnen.

13 Sie etablieren, was Krebs 1987 (105 f.) als »primäre metrische Konsonanz« bezeichnet.

14 Welche der beiden metrischen Schichten in den Vordergrund des Hörbewusstseins tritt, hängt vom Umfang seiner temporalen Fokussierung ab.

15 Vgl. Krebs 1987.

Literatur

- Cadwallader, Allen / Gagné, David (2011), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, dritte, überarbeitete Auflage, New York: Oxford University.
- Fladt, Hartmut (2006), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 2/2, 189–196. <https://doi.org/10.31751/526>
- Kirkendale, Warren (1966), *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing: Schneider.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig, Reprint Hildesheim: Olms 2000.
- Krebs, Harald Manfred (1987), »Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance«, *Journal of Music Theory* 31, 99–120.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1995), *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York: Columbia University.

© 2022 Oliver Schwab-Felisch

Technische Universität Berlin [Technical University of Berlin]

Schwab-Felisch, Oliver (2022), »Prozess und Struktur im 2. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart« [Process and structure in the 2nd movement by Wolfgang Amadeus Mozart's piano concerto in A major KV 488], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 61–74. <https://doi.org/10.31751/p.245>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Florian Vogt

Die Urlinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse

Schuberts Lied *Sprache der Liebe*

In Verbindung mit der Juxtaposition der Tonarten E- und G-Dur wird die Urlinie über ihre Funktion als struktureller Hintergrund hinaus hinsichtlich ihrer Bedeutung für eine hermeneutische Interpretation diskutiert. Daran schließen sich Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Text und Musik in Schuberts Komposition an.

In this article the *Urlinie* is discussed in connection with the juxtaposition of keys E major and G major. The discussion goes above and beyond the *Urlinie's* function as structural background in order to address its significance for hermeneutical interpretation. Observations regarding the relationship between text and music in Schubert follow.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: hermeneutics; Hermeneutik; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre; Schubert; Sprache der Liebe

Welche analytische Relevanz dem Schenker'schen Ursatz zukommt, ja, ob ihm überhaupt ›Bedeutung‹ im Sinne einer hermeneutischen Kategorie zukommt, ist eine der ›Ur-Fragen‹ der Schenker-Kritik. Als kontrapunktisches ›Ur-Prinzip‹, das jeder (›guten‹) tonalen Komposition zugrunde liege, sage der Ursatz wenig aus über die Individualität eines Werkes, er werde deswegen heute im Allgemeinen selbst von eingefleischten Schenkerianern als nicht zentral für die analytische Arbeit angesehen. Analytisch signifikante Details, welche die Einzigartigkeit und ›Schönheit‹ eines Werkes begründen, offenbarten sich vielmehr in den diversen Schichten des Mittelgrunds, seien also Ergebnisse *auf dem Weg* eines umfangreichen Reduktionsprozesses, oder anders ausgedrückt: Der reduktionistische Weg hin zum Ursatz sei das eigentliche Ziel der Analyse und nicht das Herausdestillieren des Ursatzes.

Anhand von Schuberts Lied *Sprache der Liebe* D 410 möchte ich einen Fall vorstellen, in dem die Urlinie in einer sehr direkten und unmittelbaren Art und Weise die ›Aussage‹ des Stücks bestimmt. Die Urlinie selbst gewinnt hier quasi eine ›Vordergrund-Funktion‹ und ›wirkt‹ auf den Hörer, ohne den Umweg über die Mittelgrundschichten zu nehmen.¹

1 Zur Frage, auf welche Weise ein Ursatz beim Hören eines Werkes wahrgenommen werden kann, vgl. Polth 2005.

Spitzen-
verlauf

Gesangs-
stimme

Klavier-
begleitung

Tiefen-
verlauf

Zart, lieblich.

1 2 3 4 5 6

Lass dich mit ge - lin - den Schlä - gen rüh - ren, mei - ne zar - te Lau - te!

7 8 9 10 11 12 13

Da die Nacht her - nie - derthau - te, müs - sen wir Ge - lis - pel pfe - gen. Wie sich dei - ne Tö - ne

14 15 16 17 18

re - gen, wie sie ath - men, kla - gen, stöh - nen, walt das Herz zu mei - ner

Beispiel 1: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Noten- und Liedtext sowie Außenstimmenverlauf (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

Die Urlinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse

The image shows a musical score for voice and piano, measures 19 through 33. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are in German and describe a scene of people bringing their suffering to God for relief. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*. The vocal line includes melisma and is marked with accents and slurs. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33 are indicated above the vocal staff.

19 Schö - nen, bringt ihr aus der See - le Tef - fen al - le Schmer - zen, wel - che schlie - fen, al - le

20

21

22

23

24 Schmer - zen, wel - che schlie - fen; Lie - be denkt in sü - ssen Tö - nen, Lie - be denkt in sü - ssen

25

26

27

28

29 Tö - nen, Lie - be, Lie - - - be denkt in sü - ssen Tö - - - nen.

30

31

32

33

Beispiel 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

1. Die musikalische Struktur

Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohl-bekanntem Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.²

Arnold Schönberg schildert hier – in gewohnter Radikalität – eine Erfahrung, die sicherlich so mancher schon gemacht hat: dass man ein Lied in- und auswendig kennt, versteht und liebt, ohne sich jemals genauere Gedanken um den Text gemacht zu haben. Nicht selten dürfte der Erfolg einer Wortvertonung sogar fast ausschließlich von ihrer Qualität als ›absoluter Musik‹ abhängen.³ Schönberg beschreibt, wie der Text als Inspirationsquelle des Komponisten in die Musik hineinwirkt und wie er schließlich in der ›reinen Musik‹ aufgeht. Die Suprematie der Musik steht für Schönberg zweifelsfrei fest: Der ›tiefere Sinn‹ einer Wortvertonung lasse sich eigentlich nur anhand der Musik entschlüsseln.⁴ Meine Analyse von *Sprache der Liebe* nimmt ihren Ausgang von dieser Erfahrung: Kern der Untersuchungen bildet die Musik und ihre immanenten Strukturen. Erst in einem zweiten Teil soll dann untersucht werden, inwieweit die musikalischen Eigenschaften und die musikalische Struktur in einer Beziehung zum zugrundeliegenden Gedicht stehen.

Die Musik dieses kurzen, auf den ersten Blick eher unscheinbaren Liedes⁵ ist von einer Konfrontation zweier Tonarten auf engem Raum geprägt, die ein at-

2 Schönberg 1976, 4 f.

3 Ein Phänomen, das vor allem in der Rezeption von zumeist fremdsprachiger Pop-Musik die Regel sein dürfte: Viele Songs werden zu Hits, obwohl kein Wort des Textes verstanden wird. Oder, als ein anderes Beispiel: In der Oper überträgt sich der Text zumeist auf rein musikalischem und szenischem Wege – vorausgesetzt man hat sich vorher mit der Handlung einigermaßen vertraut gemacht. Die konkreten Worte, die man aufgrund schlechter Textverständlichkeit sowieso selten gut versteht, tragen hingegen kaum zum Verständnis und Erfolg einer Oper bei.

4 Dass Lieder abgekoppelt vom Text als ›absolute Musik‹ beliebt sind und ›verstanden‹ werden, zeigen z. B. die zahlreichen Lied-Transkriptionen von Franz Liszt.

5 Schubert schrieb dieses Lied 1816 im Alter von 19 Jahren.

mosphärisches Wechselspiel erzeugt: E-Dur und G-Dur.⁶ Zunächst stellt Schubert zwei Tonarten-Plateaus quasi in Reinform nebeneinander: E-Dur Takt 1–7 und G-Dur Takt 8–17. Der weitere Verlauf des Liedes ist von einer Vermischung der beiden Tonarten bestimmt, die in Takt 28 ihren Höhepunkt in der überraschenden Reminiszenz an das reine G-Dur erreicht. Erst kurz vor Schluss in Takt 30 gewinnt die Ausgangstonart E-Dur wieder vollständig die Oberhand.

Diese divergierenden Kräfte werden durch einen starken Außenstimmen-Gerüstsatz zusammengehalten. Beispiel 1 zeigt sowohl den Spitzentonverlauf der Oberstimme als auch den Verlauf der tiefsten Töne. Die Auswahl der Töne wird von der Prämisse bestimmt, dass ein Ton in einem Register so lange wirkt, bis er melodisch in gleicher Lage per Sekundanschluss durch einen nächsten, stabil harmonisierten Ton abgelöst wird. Die so herausgeschälten Gerüsttöne der Bassstimme liegen allesamt auf einer aufsteigenden, teilweise chromatisch verlaufenden Oktave von *E* bis *e* – mit einer Ausnahme: Das Kontra-*H*, welches im sechsten Takt kadentiell erreicht wird, wird erst im vorletzten Takt wieder aufgegriffen, ›umklammert‹ somit – bildlich gesprochen – den dazwischenliegenden Teil.

An zwei auffälligen Stellen wechselt die Bassstimme in das eine Oktave höher liegende Register, wodurch der übergeordnete Oktav-Zug der Tieftöne unangestastet bleibt: zum einen in den Takten 17 bis 19, zum anderen zwischen Takt 25 und 27. An der letztgenannten Stelle werden die Bassnoten *A–H–cis* eine Oktave höher (*a–h–cis*¹) wiederholt. Sobald das *cis*¹ erreicht wird, wird die untere Oktave dazugekoppelt, wodurch das *cis* aus Takt 24 wieder aufgegriffen und in seiner Lage fortgeführt wird. An der anderen Stelle springt die Bassstimme, wie in Beispiel 2 ersichtlich ist, während der Rückmodulation nach E-Dur (Takt 17f.) ins Tenor-Register und führt den Gerüstton *G* aus Takt 9 erst in Takt 20 zum *Gis* der eigenen Lage weiter (Bsp. 2).⁷

6 Die atmosphärischen Unterschiede offenbaren sich vor allem bei einer direkten Gegenüberstellung dieser beiden Tonarten. Dem widerspricht nicht, dass das relativ nahe Verwandtschaftsverhältnis dieser beiden Tonarten leicht erklärbar ist: G-Dur ist III. Stufe der Varianttonart von E-Dur.

7 Die Töne *H*, *c* und *d* in T. 15 sind zwar in tiefer Lage geschrieben, stellen aber das vorher erklärende tiefe *G* nicht in Frage und sind somit noch keine in Sekunden verlaufende, klangliche Fortschreitung des *G*. Auffällig ist, wie die in T. 15 begonnene Basslinie *H–c–d–c* in T. 19 mit *H–A* zum *Gis* weiterführt wird.

The image shows a musical score for the bass line of Franz Schubert's 'Sprache der Liebe' (D 410), measures 15-20. The key signature is one sharp (F#). The bass line starts in G-Dur (measure 15) and moves chromatically downwards: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. A dotted line connects the notes from measure 15 to measure 20. Measure 17 is marked '(Modulation)'. Measure 20 is marked 'E-Dur'. The notes in measure 20 are G3, F#3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2.

Beispiel 2: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Modulation T. 15–20

Die Spitzentöne (vgl. Bsp. 1, oberes System) durchlaufen die Oktave $e-e^1$ in umgekehrter Richtung zur Gerüststimme des Basses. Zunächst steigt die Linie chromatisch über dis^2 zum d^2 ab, danach kehrt sie fast gewaltsam über es^2 in Takt 17 nochmals zurück zum e^2 . Im weiteren Verlauf bewegt sie sich über d^2 und c^2 im oberen Tetrachord abwärts – mit Tönen, die eigentlich zu G-Dur gehören. Nicht zuletzt daran sieht man, dass die Tonart E-Dur in Takt 20 noch nicht vollständig wieder erreicht ist, sondern mit G-Dur vermischt erscheint. Der Ton *dis* wird ab Takt 20 sogar gänzlich ausgespart. Dieses Aussparen mag viel von der außerordentlichen ›Süße‹ der scheinbar beiläufigen Verzierung der Oberstimme in Takt 31 erklären: Obwohl das dis^2 an dieser Stelle eigentlich nur ein Vorhalt ist, klingt es so, als ob es ein strukturelles Versprechen einlöse: die E-Dur-Tonleiter in ihrer ungetrübten, ›reinen‹ Form.⁸ Die Mischung von G-Dur und E-Dur erreicht ein paar Takte davor in Takt 28 ihren Höhepunkt: Sowohl die Ober- als auch die Unterstimme erreichen beide ein d , was mit einem – im E-Dur-Umfeld durchgängigen – G-Dur-Quartsextakkord vertont wird.⁹

Die harmonisch begründeten atmosphärischen Wechsel innerhalb des Liedes werden zum einen durch die formale Gliederung und zum anderen durch die Figuration der Klavierbegleitung verstärkt: Einem geschlossenen Vorspiel mit Arpeggienmotivik folgt zunächst eine einfache Liedbegleitungs-Figur in nachschlagenden Achteln während des E-Dur-Teils. Die Beruhigung der Bewegung ab Takt 8 unterstützt die überraschende Besinnlichkeit des G-Dur-Teils. Ab Takt 11 kommt die Begleitung ins Laufen. Die kontinuierliche Sechzehntelbegleitung verdichtet sich

8 Dass das *dis* in der Bassstimme schon einen Takt früher erscheint, schmälert die Wirkung in der Oberstimme sicherlich kaum.

9 Das plötzlich konkret aufscheinende G-Dur in T. 28 ist als motivische Entsprechung zum Anfang motiviert: So wie die Tonarten E-Dur und G-Dur zu Beginn des Liedes im Spitzentonverlauf über eine chromatische Abwärtslinie verbunden werden ($e^2-dis^2-d^2$), so verfährt Schubert am Ende in umgekehrter Richtung und verbindet G-Dur und E-Dur nun mit einer chromatisch aufsteigenden Linie im Bass ($d-dis-e$).

schließlich in Takt 25 zu geschlagenen Akkorden.¹⁰ Eine formale Analyse entspricht den bisherigen Ergebnissen: Klar abgegrenzt erscheint das Vorspiel (2 Takte), der E-Dur-Teil (4 Takte) und der Beginn des G-Dur-Teils (4 Takte), wobei die beiden letztgenannten Teile durch ein eintaktiges Zwischenspiel miteinander verbunden werden. Ab Takt 12 lässt sich das Lied nicht mehr so einfach gliedern: Im Prinzip bildet der Abschnitt von dort bis zum Schluss eine große Einheit. Eine kleine Zäsur bildet der Takt 20, wo vermeintlich E-Dur wieder erreicht wird und wo Schubert den Beginn der längeren Schluss-Sequenz ansetzt.

2. Die lyrische Struktur

Laß dich mit gelinden Schlägen
Rühren, meine zarte Laute!
Da die Nacht hernieder thaute,
Müßen wir Gelispel pflegen.
Wie sich deine Töne regen,
Wie sie athmen, klagen, stöhnen,
Wallt das Herz zu meiner Schönen,
Bringt ihr aus der Seele Tiefen
Alle Schmerzen, welche schliefen;
Liebe denkt in süßen Tönen.¹¹

Schubert vertonte die erste Strophe aus August Wilhelm Schlegels zweiter Glosse über Ludwig Tiecks vierzeiliges Motto *Liebe denkt in süßen Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern; / Nur in Tönen mag sie gern / Alles, was sie will, verschönen*. Typisch für die Gedichtform der Glosse ist eine zehnzeilige Strophenform: die Dezime mit Reimschema abbaaccddc; der jeweils letzte Vers jeder Strophe zitiert einen Vers aus dem Motto. In der deutschen Romantik fand die ›Dezimen-Glosse‹ vor allem für Betrachtungen, ausdeutende Paraphrasen, Stimmungsbilder und Liebesgedichte Verwendung.¹² Aufgrund ihres Fokus' auf die Struktur, auf das

10 Die geschlagenen Akkorde werden schon in T.20f. durch die repetierenden Sechzehntel angedeutet.

11 Zitiert nach Schochow 1997, 570.

12 Vgl. die Darstellung in Frank 1993, 705 ff. Die ›Dezime‹ geht zurück auf die Form der ›Espinela‹ des spanischen Dichters Vicente Espinel (1551–1624). Schon in Spanien fand die Dezime vor allem in der Glosse Verwendung. Außerhalb der Romantik erfreute sich die Dezime in der deutschen Lyrik keiner Beliebtheit.

Moment des Artistischen, eignet sich die Form weniger für Empfindungsliryk, so dass man sie eher dem Typus des ›Gelehrten-Gedichts‹ zuordnen muss.

Schlegels Glosse ist ein Liebesgedicht, das lyrische Ich ein lautespielender Liebender. Formal lässt sich das Gedicht in 2 + 2 + 5 + 1 Verse gliedern, der letzte Vers erscheint als ein klanglich und syntaktisch vom Rest abgesetzter Kulminationspunkt. Innerhalb der strengen Struktur des Gedichts ist die dramatische Anlage gut erkennbar: Den eigenen Klängen nachhörend beginnt der Spieler, an seine Geliebte zu denken. Bereits verdrängte Schmerzen brechen wieder auf. Betrachtet man das Gedicht aus der Perspektive des lyrischen Ichs, kann man drei Stationen erkennen: Bis Vers 4 gibt es nur ihn und seine Laute, die Verse danach sind von der Erinnerung an die Geliebte bestimmt. Der letzte Vers schließlich scheint den alten, ›isolatorischen‹ Zustand wiederherzustellen.

3. Die Urlinie

Die Untersuchung des Gedichts zeigt, dass der ›tiefere Sinn‹ der Musik – nämlich Struktur und dramatischer Aufbau – mit dem Wesen des Gedichts korrespondiert. Schubert geht in seiner Interpretation des Gedichts aber über die immanente Struktur des Gedichts hinaus: Indem er die ersten beiden Verse des Gedichts in reinem E-Dur vertont, die Verse 3 und 4 jedoch kontrastierend in ebenso reinem G-Dur, wird die Tonart E-Dur gleichsam mit der semantischen Bedeutung der ›Vor-Erinnerung‹ aufgeladen, während die Tonart G-Dur mit dem Bild und der Aura der Nacht verknüpft und so zur Tonart der ›Erinnerung‹ wird. Wie oben angedeutet, ist die Musik im weiteren Verlauf von einem ›Kampf‹ der beiden Tonarten bestimmt, der erst am Ende – beim dritten Erklingen des »Liebe denkt in süßen Tönen« – zugunsten des E-Dur entschieden wird. Bei Schubert korrespondiert das Erreichen des E-Dur mit der Rückkehr des Lautenisten in die initiale Selbstbezüglichkeit: Die Situation des Lautenisten am Ende entspricht der transformierten Situation des Liedanfangs.

Interessant ist nun, dass der anfängliche E-Dur-Teil verlassen wird, sobald die Melodie in Takt 6 auf dem Ton h^1 zur Ruhe kommt; und im Gegenzug wird der E-Dur-Teil am Ende des Liedes in Takt 30f. über den exponierten Liegeton h^1 wieder erreicht.¹³ Dies motiviert die Entscheidung für h^1 als Kopftone des Stücks. Bei-

¹³ Auch in T.7 wird das h^1 exponiert, indem es vom Klavier aufgegriffen und unisono weitergeführt wird.

spiel 3 zeigt einen schenkerianisch inspirierten Mittelgrund-Graphen des Liedes. Der Ursatz wird durch die Halbe-Noten dargestellt. Man kann deutlich sehen, welche zentrale Rolle der Ton h^1 als Ausgangs- und Zielpunkt innerhalb des melodischen Geflechts spielt. Auffällig ist, dass sich längere melodische Züge nur in den E-Dur-Teilen entwickeln. Dies entspricht der Funktion des G-Dur-Teils innerhalb von E-Dur als – wenngleich sehr ausgedehnte – harmonische Durchgangsstation auf der chromatisch veränderten Terz des E-Dur-Arpeggios im Bass, das im Graphen durch die Viertel-Noten mit Balken gekennzeichnet ist (Bsp. 3).¹⁴

Es soll hier nicht darum gehen, eine umfassende Schenker-Analyse vorzustellen und den obigen Mittelgrund-Graphen vollständig auszuwerten. Wie in der Einleitung angedeutet, kommt der Urlinie in diesem Lied eine spezielle Bedeutung zu. Der Kopftton h^1 fungiert als eine melodische Trennlinien-Achse. ›Vor-Erinnerung‹ und ›Erinnerung‹ sind durch den Verlauf der Gesangsstimme klar voneinander geschieden: Je nachdem, ob die Melodie ober- oder unterhalb dieser Achse verläuft, gehört sie entweder zur ›gegenwärtigen‹ Welt des Lautenisten oder zu der ›vergangenen‹ der Erinnerung. Wie aus Beispiel 4 ersichtlich wird, findet eine klare Zuordnung im ersten Teil des Liedes statt: Die Melodie bewegt sich bis Takt 6 – innerhalb des harmonischen Bereichs der ›Vor-Erinnerung‹ – oberhalb von h^1 , zwischen Takt 8 und 12, während der ›Erinnerung‹ also, hingegen unterhalb von h^1 .¹⁵ Der Juxtaposition der Tonarten entspricht somit auch eine der melodischen Ordnung. Im weiteren Verlauf – bei der Textstelle »regen, klagen, stöhnen« – oszilliert die Melodie um den Achsenton und entspricht so dem harmonischen Konflikt zwischen Gegenwart und Erinnerung. Ab Takt 20 schließlich sequenziert die Melodie aufwärts: Bei »Seele Tiefen« verläuft sie noch deutlich in den ›nächtlichen Regionen‹ unterhalb des h^1 , bis sie sich schließlich – vor dem finalen Abstieg der Urlinie – bei »Liebe denkt in süßen Tönen« wieder in die ›lichten Höhen‹ des Beginns begibt (Bsp. 4).

14 Das ›Motiv‹ der chromatischen Veränderung von strukturell wichtigen Tönen ist in diesem Lied ein häufiges Ereignis, wie man an den gestrichelten Haltebögen des Graphen sehen kann.

15 In T. 4 wird die Melodie sogar entgegen ihres Abwärts-Sogs nach oben katapultiert: Das betonte a^1 auf Schlag 1 als Septime von H-Dur wird nicht nach unten aufgelöst, sondern in das gis^2 der höheren Oktave. Das gis^2 ist zugleich der höchste Ton der Melodie überhaupt.

Beispiel 3: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Mittelgrund

Beispiel 4: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Kopftton als Achstenton

4. Postskriptum

Der vorliegende Text ist im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung des Verfassers mit der Schenker'schen Analyseperspektive entstanden, angeregt sowohl durch spezielle Kurse über Schenker-Analyse während eines akademischen Studienjahrs in den USA als auch durch den generellen Trend der deutschsprachigen Musiktheorie in den 2000er Jahren, sich diese Analysemethodik zu erschließen und den anglo-amerikanischen Diskurs zu rezipieren. Drei Aspekte erschienen mir damals besonders attraktiv:

- die Möglichkeit, Analysen graphisch stringent darstellen bzw. kommunizieren zu können,
- dass damit ein Nachdenken über übergeordnete Zusammenhänge in Stücken provoziert wird, und schließlich
- die ganz grundsätzliche Idee, verschiedene Schichten eines Stücks systematisch und als einen analytischen Prozess zwischen Vordergrund und Ursatz zu erfassen.

Auch wenn diese Aspekte für mich bis heute nicht grundsätzlich ihren Reiz verloren haben, sind sie inzwischen in meiner analytischen Methodik zugunsten einer Fokussierung auf Perspektiven, wie sie unter dem Stichwort der historischen Satzlehre eingenommen werden, in den Hintergrund getreten. Zu eng entpuppt sich in der Regel der mit der Schenker'schen Brille provozierte Blick auf Musik,

zu sehr rücken damit systematische Fragen, etwa über die konkrete Vorgehensweise bei der graphischen Umsetzung, ins Zentrum der Überlegungen, so dass oftmals mehr Erhellendes über die analytische Perspektive an sich als über die konkreten Stücke selbst gewonnen wird. So sehe ich den vorliegenden Text heute vor allem als einen Beitrag, in welchem zwei Stränge zusammengeführt werden: Zum einen handelt es sich um einen Impuls, über die Rolle des Ursatzes in kompositorischen Prozessen nachzudenken, ihm selbst über die Funktion als universellem strukturellem Hintergrund hinaus hermeneutische Kraft zuzusprechen; zum anderen werden analytische Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Text und Musik in Schuberts Lied *Sprache der Liebe* geschildert, die sich, obgleich aufgehängt am methodischen Rahmen der Ursatz-Frage, auch weitgehend ohne diesen Bezug lesen lassen und die ich nach wie vor, mehr als 15 Jahre nach Entstehung des Texts, für aktuell halte.

Literatur

- Frank, Horst Joachim (1993), *Handbuch der deutschen Strophenformen*, 2., durchgesehene Auflage, Tübingen: Francke.
- Polth, Michael (2005), »Kann man Ursätze hören?«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen & Neumann, 465–473.
- Schochow, Maximilian und Lilly von (1997), *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. 2: *Mikan – Zettler*, Hildesheim: Olms.
- Schönberg, Arnold (1976), »Das Verhältnis zum Text«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt: S. Fischer, 3–6.

© 2022 Florian Vogt

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Vogt, Florian (2022), »Die Uralinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse. Schuberts Lied *Sprache der Liebe*« [The fundamental line as a key to hermeneutic analysis – Schubert's song *Sprache der Liebe*], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 75– 85. <https://doi.org/10.31751/p.246>

eingereicht / submitted: 15/01/2018
angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

David Mesquita

Form im Fluss

Das leitende Prinzip in Sibelius' Siebter Symphonie

Sibelius' Rezeption im deutschsprachigen Raum wurde lange Zeit von Theodor W. Adornos Glosse über Sibelius geprägt – so wurde Sibelius, ohne eine gründliche Auseinandersetzung mit seinem Werk, oft als zweitrangiger, konservativer Komponist betrachtet. Die analytische Untersuchung seiner Symphonien zeigt uns aber, dass sein Umgang mit Form besonders innovativ ist: Anstatt mehr oder weniger abgegrenzten ›Themen‹, die durch Ein- und Überleitungen miteinander verbunden werden, treten vor allem die ›leitenden‹ Teile in den Vordergrund. Diese Überwindung der traditionellen Formteile durch eine dynamische, ständig fließende Form, gipfelt in seiner siebten Symphonie, in der die einzelnen Sätze der symphonischen Form zu einem großen, einzigen Satz verschmelzen. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Überleitungen, die quantitativ und qualitativ den Großteil der Symphonie ausmachen.

Jean Sibelius's reception in German-speaking lands was for a long time influenced by Theodor W. Adorno's commentary, such that, without a thorough examination of his work, Sibelius was often viewed as a second-tier, conservative composer. The analysis of his symphonies reveals, however, that his approach to form was especially innovative: instead of more or less clear-cut "themes" connected by introductions and transitions, it is especially the "connective" parts that come to the fore. This surmounting of traditional formal sections through a dynamic, constantly changing form reaches its peak in his Seventh Symphony, in which the individual movements of the symphonic form coalesce into a single, gigantic movement. Here the transitions play a central role, which make up the majority of the symphony, both quantitatively and qualitatively.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adorno; changing form; fließende Form; Seventh Symphony; Sibelius; Siebte Sinfonie; Thema; theme; transition; Überleitung

Der Fluss entsteht aus zahllosen Zuflüssen, die alle ihren Weg suchen: die ungezählten Adern, Bäche, Nebenweige, die den Fluss bilden, bevor er breit und majestätisch dem Meer entgegenflutet. Der Strom des Wassers formt den Fluss: Er gleicht dem Strom der musikalischen Ideen, und das Flussbett, das er bildet, wäre der symphonischen Form gleichzusetzen. Heutzutage heben die Leute prächtige Flussbette aus, mit anderen Worten, sie schaffen künstliche Flüsse. Aber woher soll das Wasser kommen?¹

Sibelius' 1924 vollendete 7. Sinfonie trägt die Überschrift »in einem Satze«.² Die einsätzigige Form lässt an die Liszt'sche Symphonische Dichtung denken, zumal Sibelius vor der 7. Sinfonie etwa zehn symphonische Dichtungen komponiert hatte – eine Kompositionserfahrung, durch die seine 7. Symphonie mit Sicherheit beeinflusst worden ist. Aber dennoch: Wir haben es hier explizit nicht mit Programmmusik zu tun. Diese Symphonie ist keine »Dichtung«, und zwar nicht nur, weil sie keine extramusikalischen Verweise enthält, sondern auch aufgrund ihrer innermusikalischen, ihrer technischen Natur, ihrem »absolut-musikalischen« Anspruch, für sich allein zu stehen.

Schon im frühen 19. Jahrhundert beginnt bekanntlich das Streben nach der Integration mehrerer Sätze. Beethoven verknüpfte die großformale Satzanlage häufig durch motivische Verwandtschaft und Zitate. Im Spätwerk – man denke an die große Fuge – setzt er sich intensiv mit der Idee einer die Formtypen umspannenden Einsätzigkeit auseinander. Mendelssohns Violin- und Schumanns Cellokonzert, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, verbinden »quasi-fantasia«-artig die Sätze miteinander, und Liszt schafft in seiner h-Moll-Sonate eine Synthese zwischen immanent-motivischem Zusammenhang und äußerlicher Einheit: Gerade diese Sonate wurde gleichsam zum Modell zahlreicher späterer Versuche, unter denen Schönbergs Kammer-sinfonie wohl der bekannteste ist. In allen diesen Fällen bleibt jedoch als Grundstruktur das Prinzip der »Reihung« mehrerer Sätze bestehen, seien sie auch noch so sehr ineinander gearbeitet.

- 1 Im Allgemeinen wird diese Äußerung Sibelius' im Zusammenhang mit seiner 7. Sinfonie zugeschrieben. Jedoch findet sich selbst in der einschlägigen Forschungsliteratur kein bibliographischer Hinweis auf die Primärquelle. So verweist beispielsweise Tomi Mäkelä (2011, 117, Anm. 39) auf einen Beitrag von Edgar Varèse von 1936, der in Boretz/Cone 1971 wiedergegeben ist. Die Äußerung findet sich dort in englischer Sprache auf Seite 25.
- 2 Sibelius hatte ursprünglich den Titel *Fantasia sinfonica* vorgesehen, mit dem das Werk 1924 uraufgeführt wurde. Erst mit Erscheinen der Partitur bei Simrock 1925 entschied sich der Komponist für die endgültige Bezeichnung »Siebte Symphonie. In einem Satze«.

Sibelius' Bezeichnung ›Symphonie in einem Satze‹ meint aber etwas anderes: Ihre Großform enthält mehrere, voneinander deutlich geschiedene Teile³, die aber nicht einfach aneinander ›addiert‹ werden, sondern in einen vermittelnden, das Formganze zusammenhaltenden Rahmen gespannt sind.

Das, was diesen Symphoniesatz zusammenhält, ist nicht motivisch-thematische Arbeit im herkömmlichen Sinne. Auch nicht die großflächige harmonische Entwicklung, bei der es sich selbstverständlich lohnen würde, sie im Detail darzustellen, sondern es ist ein Verfahren, das ich das ›leitende Prinzip‹ nennen möchte. Dabei ist es so, als hätten die klassischen symphonischen Formkategorien ihre Funktion vertauscht: Die vermeintlich untergeordnete Formkategorie der ›Überleitung‹⁴ übernimmt, pointiert ausgedrückt, in diesem Werk die Position der ›Kernteile‹.⁵

Natürlich ist die Begrifflichkeit von ›Kernteilen‹ und ›leitenden Teilen‹ problematisch, im Grunde genommen ist sie in diesem Zusammenhang unpassend. Das liegt daran, dass es in dieser Sinfonie, wie ich später zeigen werde, keine wirklich klar von einander abgegrenzten Kernteile mehr gibt, sondern dass wir es mit einem durchgehenden Prozess motivischer Metamorphose zu tun haben, aus dem sich, bildlich gesprochen, gelegentlich thematisch profilierte Kerne, bzw.

- 3 Tatsächlich hatte Sibelius am Anfang, wie er im Mai 1918 in einem Brief an Axel Carpelan schrieb, mehrere Sätze vorgesehen (zitiert nach Mäkela 2007, 282): »Die Siebente Symphonie: Lebensfreude und Vitalität mit Appassionato-Einschüben. In drei Sätzen. Der letzte ein ›hellenisches Rondo‹ [...].« Ähnliches geschah im Falle seiner fünften Symphonie, bei der die erste, viersätzig Fassung von 1914 in 1919 so revidiert wurde, dass die ersten zwei Sätze zu einem fusioniert wurden. Der daraus resultierende erste Satz besteht hauptsächlich aus einem riesigen Übergang, der viele Gemeinsamkeiten mit den Metamorphosen der 7. Symphonie aufweist.
- 4 Graham H. Phipps (2004, 137) weist am Beispiel der zweiten Symphonie von Brahms darauf hin, dass die Rolle von Überleitungen/Brücken oft vernachlässigt werde: »Es ist die Überleitung selbst, die das Gesicht der Landschaften, deren Ufer sie verbindet, erst bestimmt«. Sibelius, dessen Symphonien klare Einflüsse von Brahms aufweisen, geht noch weiter, indem er – um im Bild zu bleiben – die Ufer mit der Brücke verschmelzen lässt.
- 5 Peter Gülke (2001, 391) beschreibt treffend, wie Sibelius am Anfang seiner fünften Symphonie den ›Kern‹ auslöst: »Zu Beginn, harmonisch unsicher - die Quint im Bass als leiser Paukenwirbel - ein Aufruf des Solohorns, der in einer Fermate verklingt; danach dreimal zwei Takte mit gleicher Grundstruktur - genaue Wiederholungen in Fagotten und Hörnern. Als mehrfach gestuftes Echo setzen sie Kompakteres voraus als jenen Anruf; dessen anspielungshaften Noch-nicht folgt dergestalt sofort ein nachklingendes, nachschwingendes Nicht-mehr. Was dazwischen stehen müßte, die nicht von vornherein eines auf Vorangegangenes oder Kommendes bedürftige Setzung, die pralle Gegenwärtigkeit eines sich als solches bejahenden Themas, gibt es nicht.«

charakteristische Themen scheinbar zufällig herausbilden. Sie werden weder angekündigt, noch haben sie Konsequenzen: Sie sind wie Kristallisationen im durchgehenden motivischen Fluss. Mit Blick auf die motivisch-thematische Arbeit im Beethoven'schen bzw. Schönberg'schen Sinne scheinen die Verhältnisse gleichsam auf den Kopf gestellt: Die Überleitungen und durchführungsartigen Partien entstehen nicht aus der Verarbeitung von Themen, durch Abspaltung oder Fortspinnung, sondern die Themen selbst sind Produkte einer untergründigen Motivschicht.

In der ›metamorphosischen‹ Großform spielen ausgedehnte Überleitungen eine entscheidende Rolle, in denen sich durch intensive motivische Arbeit ein ›Satz‹ in den nächsten verwandelt. Mit Hilfe nachstehender Tabelle (Abb. 1) und Graphik (Abb. 2) können wir einen Formüberblick gewinnen:

<u>Takt</u>	<u>Tempo</u>	<u>Takt</u>	<u>Form-Disposition</u>
1	Adagio	3/2	Einleitung
22			Adagio/Hauptsatz
60			Posaune-Signal
71			Erweiterung
92	acc.		Metamorphose
134		6/4	Scherzo
156	Vivacissimo		
213	rit.		
222	Adagio	3/2	Posaune-Signal begleitet von Scherzo-Anklängen
237	acc.		kurze Erweiterung
244		6/4	Metamorphose
258	All. molto moderato		
285	All. moderato		Rondo
290	acc.		
409	Vivace		
449	Presto		
464	rit.		
476	Adagio	3/2	Posaune-Signal begleitet von Rondo-Anklängen
487			Erweiterung
496	Largamente molto		
506	Affettuoso		Ausleitung
521	Tempo I		
526	Schluss		

Abbildung 1: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, tabellarische Formübersicht

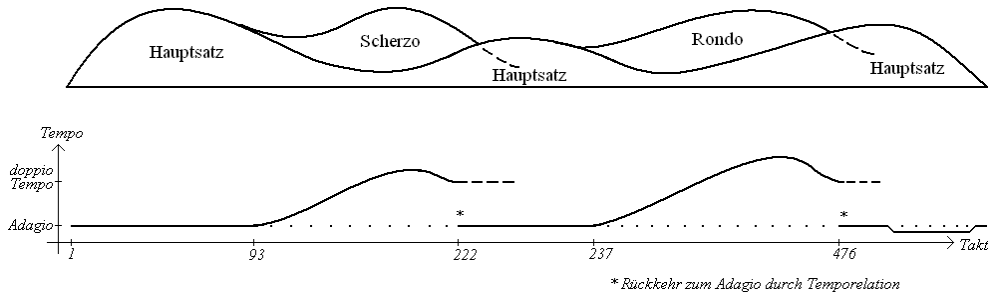


Abbildung 2: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, graphische Formübersicht

Ein äußerliches Zeichen der Metamorphose ist das Auftreten einer großräumigen Agogik. Wenn wir die Tempo-Disposition betrachten, dann fällt besonders auf, dass die Tempoüberleitungen, wie z. B. ein 119 Takte langes *Accelerando*, fast die Hälfte des Stücks einnehmen. Ein anderer Aspekt ist, dass die *Ritardandi* im Vergleich zu den *Accelerandi* nur eine marginale Rolle spielen, und das, obwohl die Symphonie immer wieder zum *Adagio* zurückkehrt. Das liegt daran, dass Sibelius für den Vorgang vom *Adagio* zum *Vivace* einen langen dynamisch-progressiven Weg nimmt, während die Rückkehr zum *Adagio* jedes mal durch eine Tempo-Relation (T. 222 und T. 476) erfolgt, was den Zug nach vorne verstärkt.

Aus dem *Adagio* entsteht durch eine lange, sich beschleunigende ›Metamorphose‹ ein *Vivacissimo*, dessen Motivik schließlich zur Begleitung des wiederkehrenden *Adagios* wird. Das *Adagio* erscheint dadurch in neuer Gestalt. Die Kombination von Tempoüberleitungen und Tempo-Relationen bedingt, dass die unterschiedlichen Tempi weder an sich schnell noch langsam sind, sondern je nach Inhalt und Kontext unterschiedlich empfunden werden: Das führt zu der rhythmischen Wellenbewegung, die das ganze Werk auszeichnet. Wir kommen aber dem Verhältnis der ›Sätze‹ untereinander nur näher, wenn wir die motivische Arbeit genauer betrachten.

Die Symphonie wird mit einer auftaktig wirkenden Tonleiter in Viertelnoten eröffnet, die sich später als eines der wichtigsten Motive herausstellt. In Takt 3 zieht Sibelius dem Hörer mit einem überraschenden *as-Moll-Klang* den Boden unter den Füßen weg, indem für einige Takte fast jeder rhythmische und harmonische Zusammenhang aufgehoben wird. Aus der daraus entstehenden irisierenden Klangfläche, die teilweise an Haydns *Die Vorstellung des Chaos* erinnert, löst sich allmählich ein Wechseltonmotiv heraus. Das Tonleiter- und das Wechseltonmotiv bilden im Grunde genommen das motivische Material der gesamten Symphonie. Beide Elemente, die nur aus stufenweise geführten Melodieschritten

bestehen, weisen keinen stark profilierten Charakter auf: Sie werden nicht als Motive präsentiert und können nur schwer als solche identifiziert werden. Es ist aber die Konsequenz, mit der diese Elemente später verarbeitet werden, die dem Stück seine Kohärenz verleiht (Bsp. 1).

Adagio (♩)

p *cresc.* *fz* *p* *cresc.*

Holz+Hn +VI

Fl Hn Kl

Str. +PK. Fg. Str.

→ = Tonleitermotiv ~ = Wechseltonmotiv

Beispiel 1: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 1–9

Nach der ›umherirrenden‹ Einleitung fängt in Takt 22 der Hauptsatz mit einem Thema an, das im späteren Ablauf der Symphonie nicht mehr wiederkehrt. Es bildet ein ekstatisches Moment, und ahmt (stark romantisiert) den Palestrina-Stil nach. Dies ist die einzige Stelle in der ganzen Symphonie, an der das Material – hier auch nichts anderes als Tonleiter- und Wechseltonmotivik – eindeutig in Form eines aus einem Guss klingenden Themas erscheint (Bsp. 2).

Va.+Vc.

mezza voce, tenuto *poco a poco meno p*

+Kb.

Beispiel 2: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 22–29

Das Thema kreist zunächst längere Zeit um sich; allmählich schließen sich weitere Instrumente an, während der rhythmische Fluss durch Synkopen (zuerst Halbe-, dann Viertelnoten) belebt wird. Der Satz steigert sich zu einem Höhepunkt, der in Takt 60 mit dem Auftreten eines Posaunen-Signals vor dem Hintergrund einer gedehnten, glockenartig instrumentierten C-Dur-Fläche erreicht wird (Bsp. 3).

Beispiel 3: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 56–64

Es folgt ab Takt 71 eine Erweiterung des Hauptsatzes, in der das Wechseltonmotiv allgegenwärtig ist, und bei der die Spannung allmählich abnimmt – nicht zuletzt durch die Instrumentation. Der Kreis scheint sich in den Takten 90–92 zu schließen, indem durch die Wiederkehr der Tonleiter- und Wechseltonmotive in ihrer ursprünglichen Form (d. h. wie T. 1 f. bzw. T. 11) der Abschluss des Hauptsatzes angedeutet wird. Diese Koppelung der beiden Hauptmotive ist jedoch kein bloßes Signal, sondern sie wird von hier an zum allgegenwärtigen Motiv einer Metamorphose, die den Hauptsatz (Adagio) in ein Scherzo verwandelt (Bsp. 4).

Beispiel 4: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 90–100

Bei diesem Vorgang ist die Motivik gleichzeitig Motor und Objekt der Verwandlung: Indem die motivische Arbeit die Musik (und das Tempo) nach vorne treibt, bedingt sie progressive Mutationen der Erscheinungsformen der Motive, die den trägen Gestus des Adagios zugunsten der Leichtigkeit des Scherzos verdrängen. Dies wirkt sich auf sämtliche Aspekte des Satzes aus: Das Tenuto weicht dem Staccato; lange, massive Tutti weichen kurzen Einwüfen der Holzbläser und Streicher-Pizzicati; der feierliche Ton weicht spielerischen Ideen (vgl. den Kontrapunkt in den Pauken T. 112f. und 125f.). Dies alles geschieht ohne spürbare Brüche zwischen Adagio und Scherzo. So gibt es zum Beispiel in Takt 134 gewisse Indizien für ein Scherzo, der Taktwechsel wird aber schon ab Takt 95 durch zahlreiche Triolen vorbereitet. Bis Takt 156 entfaltet sich der Scherzo-Charakter weiter, in dem das Legato ganz verschwindet und das Tempo bis zum Vivacissimo angezogen wird (Bsp. 5).

The image shows a musical score for Jean Sibelius's 7th Symphony, Particell T. 125-137. The score is divided into three systems. The first system is marked '(poco afrett.)' and 'mp', featuring woodwinds (Fl., Ob.+Kl., Vln., Vcl., Fg., Hrn., Pk.) and strings (Str. pizz.). The second system is marked 'Poco a poco afrettando il Tempo al (T.156=Vivacissimo)' and 'mp', featuring woodwinds (Fl., Ob.+Kl., Hrn.) and strings. The third system is marked 'mp' and 'dim. molto', featuring woodwinds (Fl., Fg.) and strings (Vcl., Vl.+Va.).

Beispiel 5: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 125–137

Das Scherzo ist durch seine enge Verwandtschaft zum Adagio nichts weiter, als ein weiterentwickelter Zustand des gleichen Materials. Wenn das Scherzo in den Hintergrund rückt und das wiederkehrende Adagio (Posaunen-Signal T.221) begleitet, wird es mit seinem früheren Stadium konfrontiert. Ein analoger Vorgang findet im weiteren Verlauf der Symphonie noch einmal statt und das Adagio erscheint dadurch unter drei verschiedenen Beleuchtungen, die nichts anderes sind als Verwandlungen seiner eigenen Gestalt (Bsp. 6).⁶

Beispiel 6: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 208–225

Jean Sibelius war auf harmonischer und rhythmischer Ebene im Vergleich zu seinen Zeitgenossen zweifellos kein Avantgardist: Adornos zum ›running gag‹ gewordenen Urteil⁷ mag für diese allseits bekannte Einsicht stehen, die deutsche Rezeption hat sie nachhaltig – man möchte fast sagen – ausschließlich bestimmt. Jenseits dieser konservativen Außenschicht zeigt sich uns aber ein ganz anderes Bild: Die Grundprinzipien der Sibelius'schen Form sind nicht einfach mit dem Begriff des ›Konservativen‹ abzutun, im Gegenteil, sie sind eigenständig und im wahrsten Sinne des Wortes innovativ. Und das nicht zuletzt im Vergleich gerade mit der klassischen deutschen Moderne (Schönberg, Webern etc.), die der Sibelius'schen ›Metamorphose‹ nur wenig Vergleichbares an die Seite stellen kann.

6 Die Sibelius'sche Form folgt also der berühmten Formel Panta Rhei von Heraklit: »Alles fließt und nichts bleibt; es gibt kein eigentliches Sein, sondern nur ein ewiges Werden und Wandeln.« Es kehren zwar bei Sibelius gewisse Abschnitte wieder, jedoch in einer sich ständig wandelnden Gestalt.

Das ›leitende Prinzip‹ allein dürfte deutlich machen, dass Sibelius mehr zu bieten hat als Tonmalerei, Spätromantik und finnischen Folklorismus.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Glosse über Sibelius«, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, 247–252.
- Gülke, Peter (2001), »Der Zuspruch der Schwäne. Über die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius«, in: *Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger*. Kassel: Bärenreiter, 391–404.
- Mäkelä, Tomi (2007), »Poesie in der Luft« – *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mäkelä, Tomi (2011), »The Wings of a Butterfly: Sibelius and the Problems of Musical Modernity«, in: *Jean Sibelius and his World*, hg. von Daniel M. Grimley, Princeton University Press: Princeton and Oxford, 89–119.
- Phipps, Graham H. (2004) »Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform. Auf den Spuren Martin Heideggers in der zweiten Sinfonie von Johannes Brahms«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner, 131–137.
- Varèse, Edgard (1971), »The Liberation of Sound« [1936], in: *Perspectives on American Composers*, hg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, New York: W.W. Norton, 25–33.

7 Adorno, der nur wenige frühere Stücke Sibelius' kannte, schreibt 1938 in seiner *Glosse über Sibelius* (1982, 247 f.): »Das sieht so aus : es werden, als « Themen », irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen aufgestellt, meistens nicht einmal ausharmonisiert, sondern unisono mit Orgelpunkten, liegenden Harmonien und was sonst nur die fünf Notenlinien hergeben, um logischen akkordischen Fortgang zu vermeiden. Diesen Tonfolgen widerfährt sehr früh ein Unglück, etwa wie einen Säugling, der vom Tisch herunterfällt und sich das Rückgrat verletzt. Sie können nicht richtig gehen. Sie bleiben stecken. An einem unvorgesehenen Punkt bricht die rhythmische Bewegung ab: der Fortgang wird unverständlich. [...] Über Sibelius als Komponisten wären so wenige Worte zu verlieren wie über solche Amateure. Er mag sich um die musikalische Kolonisierung seines Heimatlandes erhebliche Verdienste erworben haben. Man kann sich gut vorstellen, dass er nach seinen deutschen Kompositionsstudien dorthin mit berechtigten Inferioritätsgefühlen zurückkam, wohl bewusst der Tatsache, dass ihm weder einen Choral auszusetzen, noch einen ordentlichen Kontrapunkt zu schreiben vergönnt war ; dass er sich ins Land der tausend Seen vergrub, um vor den kritischen Augen seiner Schulmeister geborgen zu sein.«

© 2022 David Mesquita

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Mesquita, David (2022), »Form im Fluss. Das leitende Prinzip in Sibelius' Siebter Symphonie« [Form in flow– The guiding principle in Sibelius' seventh symphony], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 87–97.
<https://doi.org/10.31751/p.247>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Martin Herchenröder

Kontinuum – Diskontinuum

Formbildung bei Mahler, Ives und Ligeti

Die in der Literatur zu Gustav Mahlers Symphonik immer wieder diagnostizierten ›Formbrüche‹ lassen sich mit den herkömmlichen Kategorien der Formenlehre nicht befriedigend analysieren und erklären. Der Text schlägt deshalb als zusätzliches Untersuchungskriterium das Begriffspaar ›Kontinuum‹ und ›Diskontinuum‹ vor, das unabhängig von bekannten Kategorien der Formenlehre verwendet werden und zu einem tieferen Verständnis von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Kompositionsweisen verschiedener Komponisten und der Anlage verschiedener Werke beitragen kann. Die Problematik und Begrifflichkeit wird anhand von Beispielen Gustav Mahlers vorgestellt und dann auf Musik von Charles Ives und György Ligeti übertragen, wobei als zusätzliches Hilfsmittel die Theorie und Technik der Montage nach Pudovkin fungiert.

Common categories in musical theory of form fail to analyze and explain what studies on Gustav Mahler's symphonies have described as disruptions of the (sonata) form. The text therefore suggests, as an additional set of analytical tools, the conceptual pair of "Continuity" and "Discontinuity", to be used independently of the well-known categories of musical form, that can contribute to a deeper understanding of similarities and differences of compositional methods used by different composers. Examples from Mahler's symphonies illustrate the problem and introduce the explanation of the concept, which later is applied on music by Charles Ives and György Ligeti, Vsevolod Pudovkin's montage theory serving as a supplementary means of analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: continuum; discontinuum; Diskontinuum; Form; form; Ives; Kontinuum; Ligeti; Mahler; Montage; montage; Pudovkin

Durch die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik Gustav Mahlers zieht sich wie ein roter Faden die Diagnose ihrer Formbrüche. Schon 1921 prägte Paul Bekker für entsprechende Partien den Begriff des ›Durchbruchs‹¹, und Theodor W. Adorno, der Bekkers Begriff übernahm, bezeichnete den Durchbruch gar als eine der grundlegenden Mahlerschen Formkategorien. Über die

1 Vgl. Bekker 1921.

Reprisenvorbereitung im 1. Satz der I. Symphonie, wo eine Fanfarenstaffel in die vorangehende musikalische Steigerung unvermittelt hineinfährt, schreibt er beispielsweise: »Der Riß erfolgt von drüben, jenseits der eigenen Bewegung der Musik. In sie wird eingegriffen.«² Und weiter heißt es: »Die Idee des Durchbruchs, die dem gesamten Symphoniesatz seine Struktur anbefiehlt, überflügelt die traditionelle, die er flüchtig noch entwirft.«³ Bekanntlich verstand Adorno das Phänomen des ›Durchbruchs‹ als Einbekenntnis des Scheincharakters von Kunst und interpretierte es als das Hineinwirken gesellschaftlicher Wirklichkeit in das musikalische Werk: »Was die Immanenz der Gesellschaft versperrt, kann der Immanenz der Form nicht glücken, die jener abgeborgt ist.«⁴

Aber auch ein adornokritischer Autor wie Hans Heinrich Eggebrecht bleibt in der Negation von dessen Position der Denkfigur des Formbruchs verpflichtet, wenn er schreibt: »[...] umgekehrt wird die ästhetische Maxime der Formautonomie seitens des Signals als unzureichend, als selbst nur Schein bloßgestellt.«⁵ Mit anderen Worten: Die Idee der autonomen Form wird zwar als Fiktion demaskiert, bleibt aber als Bezugsgröße präsent, und zwar gerade durch ihren Bruch.

Äußerungen Mahlers scheinen dieses Verständnis seiner Musik zu unterstützen, so beschreibt er beispielsweise gegenüber Natalie Bauer-Lechner die abrupte Reprisenvorbereitung im 1. Satz der IV. Symphonie mit dem folgenden Bild: »Wo die Verwirrung und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schlage wieder zur alten Ordnung unter seine Fahne.«⁶ Die Analogie – ›Eingriff von außen‹ in ein ablaufendes Geschehen – lässt sich unmittelbar auf einen musikalischen Formverlauf übertragen und ist dementsprechend als Bruch von ›Formimmanenz‹ interpretiert worden.⁷

Formbruch-Diagnosen wie die beschriebenen haben eines gemeinsam: Sie setzen ein präexistentes Formschema voraus, von dem angenommen wird, Komponisten seien darauf aus, es zu befolgen. Nun lässt sich bei Mahler allerdings allenthalben eine unübersehbare Gleichgültigkeit gegenüber Formvorgaben beobachten, und zwar auch dort, wo bisher niemand ›Formbrüche‹ moniert hat.

2 Adorno 1960, 11.

3 Ebd., 13.

4 Ebd.

5 Eggebrecht 1982, 91.

6 Kilian 1984, 164.

7 Vgl. z. B. Floros 1985, 32.

Nehmen wir als Beispiel wieder den 1. Satz der I. Symphonie und unterstellen als Folie ein Sonatenhauptsatzschema: Seine Exposition bringt weder ein zweites noch gar ein drittes Thema; dort, wo man nach Maßgabe der Tonartendisposition den Seitensatz erwartet (ab T.84), kommt überwiegend Motivmaterial der Hauptgruppe zum Einsatz. Nicht nur kein Bruch also, vielmehr zusammenhangvolles Weiterspinnen am angefangenen Netz motivischer Bezüge, dies aber unter Missachtung überlieferter Formdispositionen.

Angesichts einer derartigen Indifferenz gegenüber vermeintlichen Formvorgaben stellt sich die Frage, in welchem Grade Formimmanenz im Sinne der Befolgung von Schemata ein Kriterium ist, das zum Verständnis von Mahlers Musik beitragen kann. Gibt es andere oder weitere analytische Zugänge, um den Gesetzen dieser Musik auf die Spur zu kommen?

Dazu ein Blick auf die ›Durchbruchs‹-Fanfaren aus dem 1. Satz der I. Symphonie (ab T.352). Ihre Funktion ist klar: Sie kündigen einen wichtigen Augenblick in der Form an, und der an den klassischen Sonatenhauptsatz gewöhnte Hörer erwartet dem gemäß die Reprise. Damit erfüllen die Fanfaren genau die gleiche Aufgabe wie der Dominant-Orgelpunkt an entsprechenden Stellen in Beethovens Sonaten: Sie sind ein formales Signal und dienen der Orientierung des Hörers. Als Indiz hierfür kann man die Tatsache werten, dass die Mahler-Literatur gemeinhin unmittelbar nach dem Fanfaren-Ende den Beginn der Reprise ansetzt, und dies, obwohl dort gar nicht das 1. Thema erklingt. Vielmehr erscheinen erst Varianten zweier anderer Themen, die Mahler in der Überleitung zwischen Exposition und Durchführung eingeführt hatte; erst dann folgt die mehr oder weniger erkennbare ›reguläre‹ Reprise.

Mahlers Fanfaren münden also in eine neuartig konzipierte Reprise als Sammelpunkt bisher exponierten thematisch-motivischen Materials. Dabei ist gegenüber Beethoven lediglich die Art des formalen Signals verändert: Der nach wie vor vorhandene Orgelpunkt wird durch die auffälligere Fanfare ergänzt und gewissermaßen überhöht, aber die formale Position des Signals bleibt im Prinzip erhalten, zumindest dann, wenn man sich darauf einlässt, den Reprisesbegriff im beschriebenen erweiterten Sinn zu akzeptieren, wie es die Mahler-Rezeption bisher getan hat.

Wenn ich hier von ›Signal‹ spreche, so meine ich dies erst einmal syntaktisch, etwa in dem Sinne, wie man vom ›musikalischen Doppelpunkt‹ in der klassischen Sonatenexposition unmittelbar vor dem Einsatz des Seitensatzes spricht, als ein Funktionselement in einem Formgefüge.

Aber unbestreitbar erfüllt die Fanfare ihre Funktion deshalb so effektiv, weil sie bereits vor ihrem sinfonischen Einsatz durch den Gebrauch in alltagsmusikalischen Zusammenhängen eine semantische Codierung erhalten hat, die musikalisch dem entspricht, was Mahler gegenüber Bauer-Lechner zur Fanfare im ersten Satz der IV. Sinfonie in ein Bild gefasst hat: Achtung! Eingriff von außen! Änderung des aktuellen Zustands! usw. Es ist diese semantische Ebene des Begriffs, die Eggebrecht meint, wenn er von Signalen spricht: Da Mahlers Fanfaren-Signale durch ihren »(gleichsam) vokabularen Charakter«⁸ inhaltlich wie formal unmittelbar verständlich sind, können sie das analog verwendete, überlieferte Formsignal des Beethoven'schen Dominant-Orgelpunkts ergänzen (so wie in den Eröffnungssätzen der I. und II. Sinfonie) oder sogar in seiner Funktion ersetzen (z. B. im Kopfsatz der IV. und im Finale der I. Sinfonie, wo ihnen zwar immer noch Orgelpunkte unterlegt sind, die jedoch tonal in eine ›falsche‹ Richtung weisen und deshalb in ihrer ›Verbindlichkeit‹ eingeschränkt erscheinen).

Schaut man sich nun solche Fanfaren genauer an, so stellt man fest, dass sie keineswegs als Fremdkörper auftreten: Vielmehr sind sie mit der motivischen Substanz von Mahlers Sätzen eng verwoben. In der I. Sinfonie z. B. gehen aus der Urformel der Komposition, der fallenden Quart, die in der langsamen Einleitung exponiert wird und sich von dort aus in verschiedene Motivbereiche hinein entwickelt bzw. ausbreitet, neben der ›Durchbruchs‹-Fanfare auch ein ›Choral‹, das erste Expositionsthema und das erste Repräsenthema hervor (Bsp. 1).

Damit haben die Signale Teil an der großen Substanzgemeinschaft aller Motive und Themen, die in der Regel über Mahlers Sätze geworfen ist und die auf der Ebene der musikalischen Bausteine für einen durchgehenden Zusammenhang sorgt.

Fassen wir zusammen: Austausch bzw. Ergänzung eines formalen Signals durch ein anderes und Einbindung der Signale in das strukturelle Netz einer formungsgreifenden Substanzgemeinschaft – kann man angesichts dieser Tatsachen von einem Bruch der Formimmanenz sprechen?

Mahler modifiziert lediglich durch die ›Reprise‹ ein vorgegebenes Formschema – die von der Mahler-Literatur diagnostizierte ›Bruchstelle‹ erweist sich dagegen sogar in einem traditionellen Formverständnis als formal sinnvoll und darüber hinaus strukturell-motivisch in das Werk integriert. Ein Bruch entsteht dort nur auf der semantischen Ebene, durch die Verwendung einer vorkodierten musikalischen ›Vokabel‹ in einem Kontext ansonsten inhaltlich ›neutralen‹ musikalischen Materials.

8 Eggebrecht 1982, 67.

a. *pp*

b. *pp*

c. *pp*

d. *ff*

e. *ff*

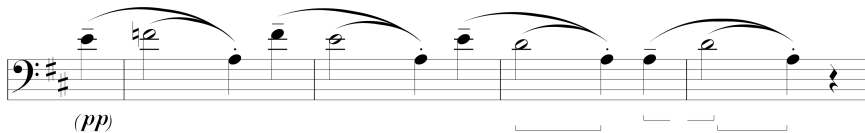
Beispiel 1: Gustav Mahler, I. Symphonie, 1. Satz: a. Ur-Quart; b. »Choral«; c. 1. Expositionsthema T. 63f., Vc., Kb.; d. 1. Reprisen thema T. 358ff., Hr. 1, 3 und 5; e. »Durchbruchs«-Fanfare T. 352, Trp. 1 und 3

Nun beruht ja die Diagnose der »gescheiterten Form« auf Wahrnehmbarem: Unbestreitbar fahren die Fanfaren der kulminierenden Steigerung in die Parade. Es stellt sich also die Frage, wodurch der Eindruck eines Bruches entsteht, auch wenn die Form gesichert erscheint und der Zusammenhang auf der Ebene der Struktur gewahrt ist. Offenbar hängt die Antwort mit dem Kontext zusammen. Mahler bewirkt den Bruch, indem er die Signale gegenüber dem, was voran geht, isoliert:

- Harmonisch endet die Durchführung auf einem dominantischen verminderten Septakkord in b-Moll. Die Fanfaren setzen mit D-Dur-Dreiklangsbrechungen ein; eine kadenzierende Beziehung zwischen dem Akkord und den Fanfaren besteht also nicht.

- Die Motivik der vorangehenden Steigerung ist rhythmisch und melodisch weitgehend liquidiert, sie hat sich im Wesentlichen auf die in Achteln durchlaufende Repetition eines Terzengangs in den Bassinstrumenten reduziert. Dagegen heben sich die melisch und rhythmisch konturierten Dreiklangsbrechungen der Fanfare deutlich ab.

Aber selbst hier: Steigerung und Fanfaren sind harmonisch-melodisch über das liegende *a* verbunden, das bereits vor Eintreten der Fanfaren und außerdem (in den Hörnern) in deren Rhythmus erklingt. Und: Die vorangehende musikalische Steigerung basiert auf einem Thema, das genauso wie die Signale aus der Ur-Quart entwickelt wurde - es ist das zweite der beiden Themen, mit denen Mahler die Reprise dieses Satzes einleitet (Bsp. 2).



Beispiel 2: Gustav Mahler, I. Symphonie, 1. Satz, Reprisenvorfeld T. 199ff., Violoncelli

Mahler ›inszeniert‹ also eher einen Bruch, als dass er ihn ›real‹ eintreten ließe. Wie soll man ein derartiges Verfahren mit den Mitteln der Formanalyse beschreiben? Die tradierten Begrifflichkeiten erweisen sich als wenig trennscharf:

Im Sinne der Substanzgemeinschaft über die Ur-Quart müsste man sowohl das Durchführungsende als auch die folgenden Fanfaren als weit entwickelte ›Ableitungen‹ bzw. ›Varianten‹ des Ur-Motivs bezeichnen, aber natürlich beschreibt diese Perspektive etwas, das Mahler eher verstecken als offenkundig werden lassen wollte, und wird deshalb der Wirkung der Passage in keiner Weise gerecht. Soll man von ›Kontrast‹ sprechen? Aber ein solcher wäre ja eher als dialektische, beziehungsstiftende Fügung zu verstehen; ich zitiere die Formenlehre von Clemens Kühn, der Kontrast und Gegensatz synonym verwendet: »Der Gegensatz verbürgt Zusammengehörigkeit und Abrundung«. ⁹ Das ist hier ganz sicher nicht der Fall. Aus dem gleichen Grunde fällt das scheinbare Paradoxon der ›kontrastierenden Ableitung‹ als Erklärungsmodell aus. ›Verschiedenheit‹? Oder gar ›Beziehungslosigkeit‹, eine Kategorie, die Kühn in Abhebung von der ›Verschiedenheit‹ postuliert hat? Diese letztere wäre ja das, was die

9 Kühn 1987, 22.

Diagnose eines Formbruchs rechtfertigte: Plötzlich setzt etwas gänzlich Neues ein. Wir haben schon festgestellt, dass auch das hier nicht zutrifft.

An Mahlers Kompositionsweise wird klar, wie viel Ermessensspielräume all diese Kategorien bieten, wie viel Semantisches ihnen anhaftet: Wie muss denn ein musikalisches Verhältnis genau beschaffen sein, damit man es als ›kontrastierend‹ und nicht als ›variativ‹ oder gar ›beziehungslos‹ auffasst? Angesichts der Menge an musikalischen Details und Zusammenhängen, die es in Untersuchungen wie dieser zu berücksichtigen gilt, erweist sich die gängige Begrifflichkeit außerdem als zu einfach, zu sehr auf die Dimensionen eines Themas und die Konturen klar erkennbarer musikalischer Gestalten bezogen. Zur Erklärung des Zusammenwirkens größerer Formteile und musikalischer Abläufe taugt sie nicht. Ebenso zeigt sich auch der von der Mahler-Literatur verwendete Begriff des ›Bruchs‹ als ungenau, da er eine formale, eine technische, eine strukturelle, eine semantische und eine ästhetische Seite hat und je nach Belieben in einem oder mehreren Aspekten verwendet wird.¹⁰

Das Problem, Mahlers kompositorisches Verfahren analytisch zu erfassen, ist also nicht zuletzt auch ein begriffliches. Um Situationen wie die beschriebene, also die kontextuelle Trennung musikalischer Abläufe bei gleichzeitiger struktureller Anbindung an das Gesamtgeschehen, angemessen zu charakterisieren, schlage ich deshalb vor, ein anderes Begriffspaar zur Hilfe nehmen, das ich nur auf die kontextuelle Ebene der Musik beziehen möchte: ›Kontinuum‹ und ›Diskontinuum‹. Als ›Diskontinuum‹ soll dabei die Unterbrechung des kontextuellen Zusammenhangs in der Mehrzahl der für eine Zäsur relevanten Parameter gelten, als ›Kontinuum‹ deren Gegenteil.

Kontinuum und Diskontinuum beschreiben die Relation zwischen zeitlich aufeinander folgenden musikalischen Abläufen (Formteilen, Prozessen, Gestalten) im Hinblick auf deren Verbindung und können damit nur kontextbezogen verwendet werden, wohingegen die bekannten ›formbildenden Kräfte‹ Wiederholung, Variation, Kontrast und Verschiedenheit strukturelle Aussagen über das Verhältnis zwischen Gestalten im Hinblick auf ihre Eigenschaften machen; sie können strukturell (im Sinne eines Netzwerkes motivischer Bezüge) und/oder kontextuell (im Sinne des unmittelbaren Bezugs zweier aufeinander folgender Gestalten) verwendet werden.

10 Adorno z.B. versteht ihn primär formal und sekundär semantisch, Eggebrecht mehr stilistisch und ästhetisch.

Die Überlegungen machen deutlich, dass es sinnvoll ist, zwei Arten formalen Zusammenhangs zu unterscheiden: strukturellen (den Mahler stets über ein Netzwerk von Bezügen absichert, darin vergleichbar Brahms und Schönberg) und kontextuellen (den er bisweilen unterbricht).

Mahlers Bild der ungeordnet marschierenden Truppen, die durch einen Macht-ruf wieder zur Ordnung versammelt werden, kann im Sinne dieser Unterscheidung verstanden werden: Es beschreibt die Unterbrechung eines laufenden Prozesses, nicht den willkürlichen Eingriff in eine wohlgeordnete Struktur: ein Diskontinuum also, den Riss des kontextuellen Zusammenhangs. Über strukturelle Bezüge sagt dies nichts aus.

Indem das Diskontinuum in Mahlers Sinfonien gewissermaßen an der Oberfläche der Form liegt und deshalb deutlich wahrnehmbar ist, konnte es als Bruch der Formimmanenz missdeutet werden; wenn man aber unter Formimmanenz oder gar Formautonomie (ganz im Sinne Adornos) mehr verstehen will als das schlichte Befolgen von Formschemata, deren Gültigkeit ohnehin noch zu beweisen wäre, muss man angesichts der Divergenz zwischen kontextuellem Diskontinuum und strukturellem Zusammenhang gängige Bruch-Theorien wohl mit einem Fragezeichen versehen.

Kontinuum und Diskontinuum bedingen sich gegenseitig und sind bei Mahler gewissermaßen das formale Resultat seiner Arbeit mit Substanzgemeinschaft. Als fast beliebig wählbares Beispiel diene der Beginn der VI. Symphonie (Bsp. 3).

VI.I

VI.II,1

T.I, Vc.2

Beispiel 3: Gustav Mahler, VI. Symphonie, 1. Satz, Anfang, Substanzgemeinschaft

Entwickelnd-varierend gewinnt Mahler aus den Tonwiederholungen des Beginns durch die melische Minimalabweichung des Halbtons und die rhythmische Minimalabweichung der ›wegzuckenden‹ Sechzehntel ein prägnantes melodisches Motiv, das in mehreren Variationsstufen chromatisch aufwärts geführt

wird. Ab hier, dem eigentlichen Beginn des Themas (T. 6), generiert sich dann der Hauptsatz durch Variation und Anreicherung des vorhandenen Materials ständig neu, kreist um immer ähnliche, aber nie gleiche Formulierungen und wird schließlich durch Liquidation motivischer Bezüge behutsam ›abgebaut‹.

Es folgt ein starker Bruch: Paukenrhythmus (T. 57–58), Dur-Moll-Signal (T. 59–60), Choralsatz (T. 61ff). Ist das hier neu? Keineswegs: Die Tonwiederholungen der Pauke, die Chromatik des Dur-Moll-Wechsels und die halbtongepprägten Oberstimmen des Choralsatzes sind in der Auseinanderfaltung des sinfonischen Ur-Motivs in den ersten drei Takten angelegt. Man könnte sie als entwickelte Stufen in einem Variationsprozess auffassen, der eine andere Richtung als das Hauptthema genommen hat, den man aber bis zu diesem Punkt nicht verfolgen konnte; kontextuell isoliert, bilden sie gegenüber dem Bereich des Hauptthemas nunmehr eigenständige musikalische Regionen.

Weder werden hier also voneinander verschiedene Materialien zusammengefügt noch spannungsvoll kontrastierende Motive oder Themen: Aus einem identischen Urgrund stammende Bausteine entwickeln sich und reihen sich in ihrer entwickelten Form unverbunden – diskontinuierlich – ›parataktisch‹ aneinander. Paradoxaerweise scheint gerade die langanhaltende, kontinuierlich entwickelnde Arbeit an einem Motivbereich solche Parataxe nötig zu machen: Die ausdauernde Beschäftigung mit einem Element, seine permanente Variation und Verknüpfung, erschöpft sich und erzwingt den Neuanfang. Entwicklung und Parataxe bedingen sich bei Mahler auf der Ebene der Form also gegenseitig.

Nüchtern betrachtet handelt es sich bei der ›Formbruch‹-Diagnose der Mahler-Literatur also um die Beschreibung der spezifisch Mahler'schen Variante einer parataktischen Syntax. Über deren semantische und allgemein ästhetische Aspekte und erst recht deren postulierte soziale Auslöser ist damit noch nichts gesagt.

Wie kommt es dann, dass man Mahlers diskontinuierliche Syntax so oft semantisch deutete? Neben dem Vokabelcharakter vieler Mahlerscher Prägungen, den Eggebrecht herausgearbeitet hat, scheint hier paradoxaerweise auch ein formales Phänomen wirksam zu sein, es hängt unmittelbar mit der Frage nach Kontinuität und Diskontinuität zusammen: Mahlers im Prinzip kontinuierlich-entwickelnde Kompositionsweise schafft die Erwartung, das musikalische Werk als zusammenhängendes Ganzes erfassen zu können. Wo die Musik durch die Trennung von Formteilen diskontinuierlich wird, versucht der Hörer und mit ihm der hermeneutisch tätige Interpret, das gefährdete Kontinuum selbst zu generieren. Da mikrostrukturelle Zusammenhänge sich im Normalfall eher der Analyse als der unmittelbaren Wahrnehmung erschließen, liegt offenbar der

rettende Rekurs auf ›Inhaltliches‹ als verbindende Meta-Ebene des Verständnisses nahe.

Der Hörer bzw. Interpret verhält sich hierbei ähnlich wie der Zuschauer gegenüber dem Film: Filme sind formal eine Folge von Montagen, also inhaltlich-formalen Diskontinuen, die der Rezipient durch aktives Mitvollziehen zu einem sinnvollen Ganzen zusammenbindet. Der russische Filmemacher und Theoretiker Pudovkin hat dies in seiner Filmtheorie ausführlich beschrieben und kommt dabei zu der These, dass die Montage, wenngleich als Technik das Aneinanderschneiden verschiedener Einzeleinstellungen, auf der ästhetischen Seite gerade im Konstituieren von Zusammenhang bestehe.¹¹ Ich halte es durchaus für möglich, dass ähnliche Überlegungen Mahler beim Komponieren geleitet haben mögen, auch wenn er es offenbar nötig fand, den Zusammenhang seiner Werke zusätzlich auf struktureller Ebene abzusichern. Ganz sicher aber sind seine Werke immer wieder im Sinne von Pudovkins Montagetheorie rezipiert worden.

Kontinuum und Diskontinuum bieten als analytische Kategorien mehr als nur einen Zugang zur Musik Gustav Mahlers. Das mag ein abschließender Blick auf zwei andere Komponisten und ihre Werke andeuten, zuerst auf Charles Ives' berühmte *Unanswered Question*:

Der Befund scheint auf den ersten ›Blick‹ ähnlich zu sein wie bei Mahler: Unverbundenes Material wird zusammengefügt¹², der Hörer ergänzt ›zwischen den Zeilen‹ und kommt auf diese Weise mehr oder weniger von selbst zur Rekonstruktion des latenten Programms. Kein Wunder also, das Ives und Mahler als vermeintliche ›Erfinder‹ der musikalischen Montage immer wieder in einem Atemzug genannt werden.

Schaut man aber genauer hin, so werden die Unterschiede zwischen beiden Komponisten überdeutlich: Ives setzt alles daran, den ›strukturellen Zusammenhang‹ zwischen den verschiedenen Bauelementen seines Stücks möglichst gering zu halten – unterschiedliches Tonmaterial in Streichern und Bläsern, andere Tempi, andere Dynamik, und keine strukturelle Vernetzung: Das atonale Trompetenmotiv hat mit dem satten G-Dur der Streicher nichts gemein. Auf der anderen Seite sorgt Ives aber mit der durchlaufenden Streicherspur für ein durchgehendes ›kontextuelles Kontinuum‹.

Im Zusammenwirken mit der Struktur- und Parameteranalyse erhellt die Untersuchung von Kontinuität bzw. Diskontinuität also greifbare Unterschiede:

11 Vgl. Pudovkin 1998, insbesondere 77.

12 Kühn nutzt das Beispiel wiederholt zur Demonstration von ›Beziehungslosigkeit‹ (1987, 23).

Die untersuchten Mahler-Stellen erweisen sich als strukturell aufeinander bezogen, aber diskontinuierlich, Ives' Stück hingegen als strukturell beziehungslos (›montiert‹), aber kontinuierlich. Beide Komponisten streben also einen musikalischen Zusammenhang an, allerdings auf völlig unterschiedliche Weise; bei beiden spielt das Zusammenspiel von formalem Kontinuum bzw. Diskontinuum und der Strukturebene konzeptionell eine entscheidende Rolle.

Werfen wir nun noch einen Blick auf György Ligeti, der in Aussagen zu seiner Musik den Begriff des ›Kontinuums‹ selbst verwendet. Er benutzt ihn für seine Klangkompositionen, allerdings mit stärkerem Akzent auf der Disposition des Materials, also im Grunde satztechnisch: ›Kontinuierlich‹ ist ihm, was zusammenhängend erklingt, also z.B. die ineinanderfließenden Cluster in *Atmosphères*. Die gegenteilige Gestaltungsweise belegt er mit dem Ausdruck »das vollkommen Zerhackte, Zersplitterte«¹³ und bringt sie u.a. in Zusammenhang mit seinen Staccato-Kompositionen wie dem Metronomstück *Poème symphonique* oder dem Pizzicato-Satz aus dem II. Streichquartett. Im hier vorgeschlagenen formalen Verständnis von ›Kontinuum‹ sind aber beide Verfahren nur zwei Seiten einer Medaille: Das *Poème symphonique* erweist sich darin ebenso wie über weite Strecken *Atmosphères* als kontinuierlich, da die Überlagerung von unterschiedlichen, in sich aber gleichförmigen Bewegungsmustern ähnlich wie die Cluster in *Atmosphères* einen einheitlichen, nicht unterbrochenen Verlauf bilden.

›Kontinuierlich‹ im satztechnischen Sinne, gehorchen nun interessanterweise auch Ligetis Klangkompositionen¹⁴ der Aufeinanderfolge von Kontinuum und Diskontinuum als formbildenden Wirkungsmechanismen. Deutlich wird dies z.B. an den berühmten Absturzstellen in *Atmosphères* (Buchstabe G) und *Volumina* (Ziffer 15).

Wie Mahler arbeitet auch Ligeti auf beiden Seiten der Zäsuren mit Varianten aus dem gleichen Ur-Material (Cluster), fasst dieses Material aber jeweils von einer neuen Seite aus an. Wohl nicht ganz zufällig hat man die ›Bruchwirkung‹ dieser Partien wie Mahlers Fanfaren ganz im Sinne der Pudovkin'schen Montage-theorie semantisch verstanden – Harald Kaufmann deutete sie in *Atmosphères* als Sturz »in tartaro«¹⁵ und machte u.a. an ihr seine Interpretation der Komposition als Requiemparaphrase fest.

13 Zitiert nach Nordwall 1971, 144.

14 Ebenso wie Kompositionen, die dem ›zerhackten‹ Typus zugehören – lediglich das Metronomstück ist als gleichzeitiges Experiment und ästhetisches Statement hiervon ausgenommen.

15 Kaufmann 1964, 396.

Mahlers Umgang mit Kontinuum und Diskontinuum, sein musikalisches Denken in großen Formblöcken, die ein Hauptmaterial entwickeln und die gegeneinander zwar durch kontextuelle Isolation parataktisch abgegrenzt, aber durch Substanzgemeinschaft wieder strukturell zusammengebunden sind, erweist sich so als ein syntaktisches Paradigma, das in der Musik des 20. Jahrhunderts auf verschiedene Weise weiterentwickelt worden ist. Auswirkungen und Parallelen etwa im Werk Arnold Schönbergs oder Hans Werner Henzes, um nur zwei sehr unterschiedliche Positionen anzusprechen, bleiben zu untersuchen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1960), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bekker, Paul (1921), *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin: Schuster & Loeffler.
- EGgebrecht, Hans Heinrich (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, München: Piper.
- Floros, Constantin (1985), *Gustav Mahler*, Bd. 3: *Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kaufmann, Harald (1964), »Strukturen im Strukturlosen«, *Melos* 31, 391–398.
- Kilian, Herbert (1984), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg: Wagner.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Nordwall, Ove (1971), *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott.
- Pudovkin, Wsewolod I. (1998), »Über die Montage«, in: *Texte zur Theorie des Films*, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, hg. von Franz-Josef Albersheimer, Stuttgart: Reclam, 77–99.

© 2022 Martin Herchenröder

Universität Siegen [University of Siegen]

Herchenröder, Martin (2022), »Continuum – Discontinuum. Form formation in Mahler, Ives and Ligeti« [Continuum – Discontinuum – Form formation in Mahler, Ives and Ligeti], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 99–110. <https://doi.org/10.31751/p.248>

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

In Zeitlupe und durchs Vergrößerungsglas

Pierre Boulez' *notations* im Instrumentationsunterricht

Pierre Boulez' *notations* existieren in drei verschiedenen Fassungen. Die großen, Ende der 70er Jahre entstandenen Orchesterstücke mit dem Titel *Notations pour orchestre* gehen auf die *douze notations pour piano* zurück: einen Zyklus von zwölf Klavierminiaturen, den der 20-jährige bereits 1945 komponiert hatte aber erst 1985 veröffentlichte. Weniger bekannt ist, dass Boulez mit *Onze Notations* schon kurz nach der Komposition des Klavierwerks eine erste Instrumentation von elf Nummern aus dem Zyklus angefertigt hatte. Im Folgenden wird die konträre Herangehensweise in den beiden Bearbeitungen für Orchester herausgearbeitet. Anhand von *notation 3* wird gezeigt wie Boulez, der 1946 noch sehr nah am Original entlang instrumentierte, das Stück für seine spätere Fassung breit auswalzte und dabei stark anreicherte und ergänzte. Da es sich in beiden Fällen um Beispiele für die Orchestrierung von Klavierstücken handelt, die damit ein praktisches Beispiel für eine beliebte Aufgabe im Instrumentationsunterricht liefern, wird außerdem die Frage der Verwendbarkeit der Stücke in diesem Zusammenhang diskutiert.

Pierre Boulez's *notation* exist in three different versions. The large orchestral piece that originated in the late 1970's with the title *Notation pour orchestre* can be traced to the *douze notations pour piano*, a cycle of twelve miniatures for piano already composed at twenty years of age in 1945 but first published in 1985. Less known is the fact that, shortly after the composition of this keyboard work, Boulez published a first instrumentation of eleven numbers from this cycle titled *Onze Notations*. This article will examine the different approaches to the two transcriptions for orchestra. Using *notation 3* as an example, it will be shown how Boulez still orchestrated very true to the original in 1946, but then made many augmentations and additions to the same piece in the later version. Since in both cases we are dealing with an example of the orchestration of a keyboard piece, and thus a practical example for a common exercise in orchestration lessons, the question regarding the use of these pieces in this context will be discussed.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Boulez; Instrumentationsunterricht; notations; orchestration; orchestration lessons; Orchestrierung

Die Arbeit an den großen *Notations pour orchestre* beschäftigte Pierre Boulez über einen Zeitraum von mindestens zwanzig Jahren.¹ Auslöser für das umfangreiche Projekt war 1977 die Wiederbegegnung mit einem Werk aus Studienzeiten: Serge Nigg, ein ehemaliger Kommilitone, wollte die in seinem Besitz befindlichen und ihm gewidmeten *douze notations pour piano* in einer Radiosendung aufführen lassen und ließ Boulez, dem keine Abschrift mehr vorlag, im Zuge seiner Anfrage Fotokopien davon zukommen.² Boulez, der sich in einer für seine Laufbahn als Dirigent entscheidenden Phase befand und in Bayreuth Wagners *Ring* dirigierte, war auf der Suche nach einer passenden Vorlage, um seine gewachsene Erfahrung mit dem Orchester in einer Bearbeitung zu erproben, ohne komponieren zu müssen.³ Der Klavierzyklus, den er samt seiner ersten Orchestrierung als *Onze Notations* (1946) aus den Augen verloren und dem Jugendwerk zugeschlagen hatte, erwies sich schnell als geeigneter Gegenstand und Boulez begann, die Stücke umzuarbeiten und dabei teils stark zu erweitern. In den folgenden Jahren vollendete er zunächst *Notations I-IV* (1980) und deutlich später *Notations VII* (1997).⁴

Die Klavierstücke von 1945

Zunächst liegt ein Blick auf die Originale nahe: Die Klavierstücke entstanden im Dezember 1945, also unmittelbar im Anschluss oder parallel zum Unterricht bei René Leibowitz, der im Juni desselben Jahres begonnen hatte.⁵ In Paris, kurz nach

1 Die in diesem Text enthaltenen Analysen sind in die Dissertation des Verfassers eingegangen (Grabow 2016). Nach Boulez' Tod im Januar 2016 hat sich die Quellenlage verändert und einige weitere relevante Manuskripte sind in der *Paul Sacher Stiftung Basel* zugänglich geworden. Diese wurden in einem aktuelleren Aufsatz ausgewertet (Grabow 2018) und auch im vorliegenden Text berücksichtigt.

2 Grabow 2018, 123.

3 In einem Gespräch mit Daniel Barenboim begründet Boulez seinen Rückgriff auf die Klavierstücke mit der Unmöglichkeit, als Dirigent des *Ring* gleichzeitig zu komponieren (vgl. *Notations I-IV*, Fernsehsendung des Bayerischen Rundfunks 1990).

4 Während *Notations I-IV* bereits 1978 bei Universal Edition veröffentlicht wurden, ist die Partitur von *Notations VII* beim gleichen Verlag bislang nur als Leihmaterial oder als Sonderanfertigung erhältlich. Die *Paul Sacher Stiftung Basel* verwahrt Entwürfe der unvollendet gebliebenen großen Orchesterfassungen von *Notations V, VI* und *VIII* (vgl. Grabow 2018).

5 Vgl. Gärtner 1996, 16 f., zitiert nach Meine 2000, 211. In der Sekundärliteratur kursierten bislang verschiedene Angaben bezüglich des Beginns des Unterrichts, den Susanne Gärtner jetzt auf Juni 1945 eingrenzen konnte.

dem Krieg und der Besatzung, war Leibowitz als Schüler Schönbergs zunächst eine unangefochtene Autorität und der einzige Komponist, der in der Lage war, der jüngeren Generation einen Einblick in die Zwölftontechnik seines einstigen Lehrers zu verschaffen. Boulez hatte den Kurs selbst für sich und einige Mitstudenten aus der Harmonielehrekasse von Olivier Messiaen organisiert, unter ihnen Yvette Grimaud, die am 12. Februar 1946 die Uraufführung⁶ der *douze notations* übernahm und Serge Nigg, dem Boulez anschließend ein Manuskript des Werkes mit Widmung überließ.⁷ Die *douze notations* stellen Boulez' erste konsequente Auseinandersetzung mit einer Zwölftontechnik dar – es ist nicht im engsten Sinne die Zwölftontechnik Schönbergs, mehr eine freie Adaption derselben. Ohne den Wert und die Eigenständigkeit der Kompositionen zu unterschätzen, muss man doch feststellen, dass die zwölf kurzen Stücke durch Vorbilder und Lehrer geprägt sind und stilistische Anleihen bei Messiaen, Jolivet und Schönberg kaum zu überhören.⁸

Die *notation 3* in der Klavierfassung von 1945 (Bsp.1) gliedert sich in fünf Abschnitte und ist spiegelsymmetrisch angelegt. In den Takten 1–3 des Klavierstücks wird in der rechten Hand eine in zwei Phrasen geteilte Melodie exponiert, die durch zwei rhythmisch aneinander gekoppelte Stimmen in der linken begleitet wird. Der zweite Abschnitt, bestehend aus den aufeinander bezogenen Takten 4 und 5, wird, kontrastierend zum lyrischen Beginn des Stücks, von einem fanfarenartigen Motiv eröffnet. Die Takte 6 und 7 gehören ebenfalls zusammen und präsentieren jeweils einen dynamisch unterstützten Aufschwung – sie bilden den Mittelpunkt des Stücks. Durch die deutliche Wiederkehr der ›Fanfare‹ aus Takt 4 in der Umkehrung stehen die beiden folgenden Takte 8 und 9 in Beziehung zum zweiten Abschnitt. Die Takte 10 bis 12 nehmen die Anfangsmelodie im Krebs wieder auf und verlegen sie in die linke Hand, während die ebenfalls rückläufige Begleitung von der rechten Hand ausgeführt wird und so die Spiegelung um den Mittelpunkt des Stücks vollendet.

6 Über das Jahr der Uraufführung herrscht Uneinigkeit in der Literatur, wahrscheinlich durch einen Irrtum, der Dominique Jameux in seiner Monographie unterlaufen ist; er nennt das Datum 12. Februar 1945 (vgl. 1984, 48 und 248).

7 Vgl. Hirsbrunner 1986.

8 Piencikowski stellt Beziehungen zu *Mana* und zur Suite für Klavier von 1936 von André Jolivet sowie zu den Klavierstücken op.11 von Arnold Schönberg fest (vgl. 1995).

Assez lent

p avec intensité

cresc. *f* *p* *mf*

decresc.

Beispiel 1: Pierre Boulez, *notation 3* (Klavierfassung 1945)

Die Orchesterfassung von 1946

Gesamtbesetzung:

- Piccoloflöte, Flöten (2), Oboen (2), E. Horn, Klar. in Es, Klar. in B (2), Bassklar., Fagotte (2)
- Hörner in F (2), Tromp. in D, Tromp. in C, Pos. (2), Tuba
- div. Schlagzeug, Celesta, Harfe, Ondes Martenot, Klavier, Pauken
- Streicher

Unmittelbar im Anschluss an die Komposition der *douze notations* befasste sich Boulez mit einer Instrumentierung der Stücke. Er ist gerade 20 Jahre alt als er sich das erste Mal daran macht, diese Stücke für Orchester »einzurichten«. Die Bearbeitungen stellen gleichzeitig seine ersten Kompositionen für Orchester überhaupt dar; über eine eventuelle Aufführung zu Lebzeiten ist nichts bekannt. Das Manuskript, das ich 2003 in der Paul Sacher Stiftung (PSS) für jenen Vortrag eingesehen hatte, der Grundlage dieses Textes ist, stellt einen ersten mit Bleistift

geschriebenen Entwurf dieser Instrumentierung dar.⁹ Die Reinschrift in Tinte befand sich zu diesem Zeitpunkt noch im Besitz des Komponisten und ist erst 2017 mit dem Nachlass in die Sammlung gekommen, so dass sie nun ebenfalls berücksichtigt werden kann.¹⁰ Der wichtigste Unterschied zwischen den Manuskripten besteht im Umgang mit *notation 6*, die Boulez im ersten Entwurf noch als Klavierstück in der Originalgestalt integrieren wollte, in der Reinschrift aber ersatzlos strich, was den neuen Titel *Onze Notations* zur Folge hatte. Ansonsten sind die Unterschiede geringfügig: Angaben zur Dynamik und zur Artikulation, die im Entwurf noch rar und zumeist erst in einem zweiten Arbeitsgang mit anderen Schreibgeräten hinzugefügt worden sind, erscheinen in der Reinschrift vollständig. Demgegenüber sind die Hinweise auf bestimmte geforderte Spielweisen schon im Entwurf zahlreich und waren offensichtlich von vornherein Bestandteil der Konzeption. In beiden Fassungen setzt Boulez anstelle von Taktangaben (die auch in den Klavierstück fehlen) Dirigierzeichen, wie er sie 1943–44 bei der Uraufführung von Olivier Messiaens *Trois petites Liturgies de la présence divine* durch Roger Desormière kennengelernt hatte.¹¹

Die Gesamtbesetzung aller Stücke der Orchesterfassung von 1946 sieht dreifach besetzte Holzbläser, zweifach besetzte Blechbläser und eine nicht näher bestimmte Anzahl von Streichern vor; neben Celesta, Klavier und Harfe auch noch Ondes Martenot und außer Pauken nur wenige weitere Schlagzeuge. An der Ausführung von *Notation 3* (Bsp. 2) ist nicht das gesamte Orchester beteiligt. Boulez verwendet, dem lyrischen Grundcharakter entsprechend, in erster Linie die Holzbläser ergänzt durch die beiden Hörner (in den Rahmenteilern ›con sordino‹) und zieht für die ›Fanfaren‹ zusätzlich Posaunen heran. Die Streicher beteiligen sich erst ab dem Mittelteil am Geschehen, treten dann aber schnell wieder in den Hintergrund, indem sie zunächst in halber Besetzung weiter spielen und dann Dämpfer verwenden. Erstaunlich, weil untypisch für den späteren Boulez, ist die Abwesenheit jeglichen Schlagzeugs – dafür gab es wohl in diesem eher melodiebetonten Stück bei einer notengetreuen Übertragung des Klavierstücks keine unmittelbare Verwendungsmöglichkeit.

9 Dieser erste, noch *12 Notations* betitelte Entwurf befand sich nicht auf Boulez' Initiative hin schon in der *Paul Sacher Stiftung Basel*, sondern war im Nachlass des zwei Jahre jüngeren Maurice Le Roux enthalten, der zur gleichen Zeit wie Boulez in der Harmonielehreklasse von Messiaen war und ebenfalls an den Kursen bei Leibowitz teilnahm.

10 Gerald Bennett hat einige Passagen aus dieser Reinschrift in seinem Aufsatz zum Frühwerk von Pierre Boulez in Form einer Abschrift veröffentlicht (vgl. 1986).

11 Vgl. Grabow 2018, 124.

2 Gr. Fl. *f* *ff* *mf* (à 2)

2 Haut. *ff* *mf* (à 2)

C. Ang.

2 Clar. *ff* *mf* *p* (à 2) 1.re

2 Bsn. *mf*

2 Cors. *mf* 1.er *mf* *mf*

2 Trb. *mp* *p* *mf*

Hpe. *f*

Vln. I. *f* *ff* *mf* [très expressif] *f* la moitié tutti sourdine div. sans vibrer *p*

Vln. II. div. sans vibrer *p*

Alt. sourdine div. sans vibrer *p*

Vcl. la moitié *mf* [très expressif] pizz. tutti sourdine sans vibrer *p*

2 Ch. *mf*

2 Cors. *pp*

Hpe. *pp*

Vln. I. *mf* *p*

© Paul Sacher Stiftung

Beispiel 2: Pierre Boulez, *Notation 3* aus *Onze Notations* (1946)¹²
 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

12 Sammlung Pierre Boulez, Paul Sacher Stiftung (mit freundlicher Genehmigung); Transkription aus dem Manuskript von Angela Ida De Benedictis und Giovanni Cestino (unveröffentlicht).

(5)

Assez lent. Avec intensité

à 2

2 Grandes Flûtes
(2.e reprend la Flûte)

2 Hautbois

Cor Anglais

2 Clarinettes
en Sib

Clarinette Basse en Sib

2 Bassons

2 Cors
en Fa

2 Trombones

Harpes

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

2 Contrebasses

© Paul Sacher Stiftung

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Zunächst fällt die sehr kammermusikalische Behandlung des mittelgroßen Orchesterapparats ins Auge, die eine solistische Führung der Linien bevorzugt. Es treten aber auch Kombinationen zweier Instrumente zur Darstellung einer Linie auf – wie zu Beginn die impressionistisch anmutende Akzentuierung der Töne des Englisch Horns durch die Harfe – oder etwas später, wo erste Violinen und beide Flöten in hoher Lage in sehr vertrauter Weise einen Mischklang bilden (T.8–9).

Auf den ersten Blick könnte man versucht sein, den Einfluss Anton Weberns in der zerstreuten, das Tutti meidenden Orchesterbehandlung zu sehen, was sicher auch nicht ganz unzutreffend ist, denn Boulez hatte gerade die Symphonie op. 21 und das Konzert für neun Instrumente op. 24 kennengelernt.¹³ Doch es gibt wichtige Unterschiede: So finden sich in den beiden Werken Weberns praktisch keine Mischklänge zur Darstellung eines melodischen Motivs oder auch nur eines Tons, wie sie bei Boulez eine wesentliche Rolle spielen. Darüber hinaus ist die blockhafte Instrumentierungsweise, wie sie die erste Hälfte der *Notation 3* kennzeichnet, in ihrer Trennschärfe nicht typisch für die beiden Kompositionen Weberns. Die blockhafte Instrumentierung ist vielmehr einer schon dem Klavierstück immanenten formalen Konzeption geschuldet: Nach einer sehr abgezielten formalen Gestaltung in der ersten Hälfte, mit Abschnitten, die sich genau abgrenzen lassen, weil rechte und linke Hand ihre Phrasen fast synchron beginnen und beenden, entsteht in der zweiten Hälfte durch Überlappungen, die die einzelnen Abschnitte verbinden, eine höhere formale Komplexität. So legt erst die zweite Hälfte von *notation 3* eine stärker verwobene Instrumentierung nahe, in der die einzelnen Stimmfäden sich verfilzen können, wie es auch für Webern typisch ist.

Nachdem 2017 die Reinschrift dieser Fassung mit dem Nachlass des Komponisten in die *Paul Sacher Stiftung* Basel gelangt war, ergab sich schnell eine erste Anfrage zur Uraufführung. Um über den weiteren Umgang mit dem Werk zu diskutieren und die Aufführbarkeit praktisch zu erproben, organisierte Angela Ida de Benedictis, Leiterin der *Sammlung Pierre Boulez*, einen Workshop mit Fachleuten, bei dem *Onze Notations* durch die *Basel Sinfonietta* unter Baldur Bronni-

13 In der *Paul Sacher Stiftung* Basel befindet sich eine Reihe von Manuskripten, die im Laufe des Unterrichts bei René Leibowitz entstanden sind und unter anderen Abschriften Boulez' dieser beiden Werke Weberns enthält.

mann erfolgreich geprobt und eine Veröffentlichung befürwortet wurde.¹⁴ *Onze Notations* sind äußerst bemerkenswerte erste Auseinandersetzungen eines 20-jährigen mit dem Orchesterapparat. Nähme man sie zu Vorbildern im Instrumentationsunterricht, wäre es ein bisschen so, als fordere man die Studierenden auf, einem Kommilitonen über die Schulter schauen. Auch wenn sie sicher nicht zu den Referenzwerken eines zeitgemäßen Instrumentationsunterrichts gehören, taugen sie als Vergleichsobjekte und können dazu anregen, eigene kleine Orchesterfassungen der *douze notations* anzufertigen, die aufgrund ihrer Kürze, ihrer strukturellen Dichte aber auch ihres Abwechslungsreichtums, sehr lohnenswerte Studienobjekte für den Instrumentationsunterricht abgeben.

Die Orchesterfassung von 1978

Gesamtbesetzung:

- Flöten (4; 4. auch Picc.), Oboen (3), E. Horn, Klar. in Es, Klar. in B (2; 3. auch Klar. in A), Bassklar., Fagott (4, 4. auch Kontrafagott)
- Hörner in F (6), Tromp. in C (4), Pos. (4), Tuba
- Schlagzeug (8 Spieler), Celesta, Klavier¹⁵, Harfen (3), Pauken
- Streicher (9 / 8 / 7 / 6 / 5 Pulte)

Die 1978–80 entstandenen Orchesterfassungen¹⁶ könnten bezogen auf die gerade besprochenen kaum verschiedener sein. Boulez nutzt die Klavierstücke jetzt als Ausgangspunkt für eine gewaltige Expansion, die die engen Begrenzungen des Originals durchbricht und das kompositorische Material breit auswalzt.¹⁷ Die Titelgebung, sowie sie Boulez in der Veröffentlichung durch die Universal Edition 1978 verwendet, versinnbildlicht diese Expansion auf subtile Weise: Während er das dem jeweiligen Orchesterstück vorangestellte Klavierstück im Singular beti-

14 Leider haben die Erben eine erste Genehmigung wieder zurückgezogen.

15 Nicht in *Notations III*.

16 Die Uraufführung der ersten vier *Notations* in der neuen Fassung fand 1980 in Paris statt; die später entstandene *Notations VII* wurde erst 1998 vollendet und 1999 in Chigago uraufgeführt. Beide Aufführungen standen unter der Leitung von Daniel Barenboim.

17 Zählt das Klavierstück 12 Takte, kommt die Orchestrierung von 1978 auf 70 Takte.

telt, benennt er die Orchesterfassung selbst im Plural: also *notation 1* für das Klavierstück, aber *Notations I* für die Orchesterfassung.¹⁸

Die Orchesterbesetzung, die für die Fassung von 1978 benötigt wird, ist, besonders durch die vierfache Bläserbesetzung, größer als die noch relativ bescheidene, die Boulez 1946 verlangt (Bsp. 3). Boulez zielt aber auch auf eine ganz andere Art und Weise der Orchestrierung: Nachdem er 1946 in der Nachfolge Weberns kammermusikalisch instrumentierte, nutzt er jetzt das historisch gewachsene Große Orchester, um eine viel üppigere orchestrale Klangwelt zu erschaffen. Er verzichtet vollständig auf Experimente mit der Aufstellung oder Besetzung des gegebenen Instrumentalkörpers, wie sie noch wenige Jahre zuvor, etwa in den Werken *Rituel in memoriam Maderna* (1975) oder *Figures-Doubles-Prismes* (1963/1968), unbedingter Bestandteil der Konzeption eines Orchesterwerkes gewesen waren.

Beispiel 3 zeigt den Beginn der *Notations III* in der Fassung von 1978 und enthält die Orchestrierung des 1. Taktes des Klavierstücks; Instrumentation und neue Satzstruktur sind untrennbar miteinander verbunden. Boulez hat den ursprünglich dreistimmigen Satz erheblich erweitert: Standen die ersten beiden Melodietöne im Klavierstück allein da, sind sie jetzt mit einer Anzahl von Nebennoten versehen worden und fungieren als Zentraltöne. Die Ausführung der Melodie obliegt nicht mehr einer einzelnen Stimme – vielmehr sind verschiedene Stimmen gleichzeitig, zu Beginn fast alle beteiligten Instrumente, mit ihrer Darstellung der Melodie beschäftigt. Wie schon in der Fassung von 1946 kommt den Holzbläsern große Bedeutung zu, die die lang ausgehaltenen Zentraltöne über unterschiedlich lange Auftaktfiguren erreichen. Dies geschieht nicht synchron, sondern in einer Art sehr freien Kanons gegeneinander verschoben. Die Blechbläser begnügen sich mit kurzen Tupfern aus Nebennoten oder Zentraltönen. Die Harfe spielt eine gleichmäßige Pendelbewegung, die immer wieder zum Zentralton zurückkehrt, während die Streicher teilweise die Auftakte der Bläser verdoppeln und zu Akkordfolgen erweitern. Den Zentralton unterlegen sie mit gehaltenen Akkorden, zu Beginn ›col legno battuto‹ akzentuiert.

18 Zur weiteren Differenzierung der Titel nummeriert Boulez in der Ausgabe der *douze notations pour piano* von 1985 (wie schon in den Manuskripten von 1945/46) mit arabischen Ziffern – während die großen *Notations pour Orchestre* römisch gezählt werden.

Notations

pour orchestre (1978/1984)

Pierre Boulez

(° 1925)

III

The image displays a page of a musical score for Pierre Boulez's 'Notations III' for orchestra. The score is divided into two main systems, each starting with a circled number '1'. The first system includes staves for Flute 1, Horns, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Trumpets. The second system includes staves for Cor Anglais, Trombones, Tuba, Flute Soloist, Violin Soloist, Viola Soloist, Cello Soloist, Bass Soloist, and various sections of the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is characterized by dense notation, including complex rhythmic patterns, dynamic markings (e.g., *ppp*, *pp*, *mp*, *f*), and tempo changes. A prominent tempo change is marked as 'Très modéré 4/52' followed by 'poco rall.' and 'ritenuto' markings. There are also time signature changes to 2/4, 4/4, and 3/8. The score includes various performance instructions such as 'sofferto', 'sord.', 'poco rall.', and 'ritenuto'.

© Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London

Korr. VII / 1987
Universal Edition UE 16819

Beispiel 3: Pierre Boulez, *Notations III* in der Fassung von 1978, Beginn

Diese Darstellungsweise der Melodie, wie sie hier durch das ganze Orchester erfolgt, lässt sich mit Boulez als heterophon bezeichnen: »Ich definiere ganz allgemein die Heterophonie als Überlagerung einer Grundstruktur mit einem *veränderten* Aspekt der gleichen Struktur.«¹⁹ Die neue, heterophone Darstellungsweise dient einem ganz anderen Ziel als das Klavierstück oder noch die erste Orchesterfassung erreichen wollten: Ging es dem jungen Boulez, der ursprünglichen, aphoristischen Form entsprechend, sowohl in den Klavierstücken als auch in der Orchesterfassung von 1946 um eine möglichst klar konturierte, geschliffene Präsentation, ist es gerade das Unschärfe und Verschwommene in der Darstellungsweise, was die Orchesterfassung von 1978 auszeichnet. Erst diese neue Idee macht überhaupt den tieferen Sinn dieser Bearbeitung verständlich.

Lässt das entstehende Klangbild auch vieles im Vagen und Ungreifbaren – der spürbare Puls ist sehr fasslich und konkret; er wird insbesondere durch die Schlaginstrumente ohne fixierte Tonhöhe akzentuiert. Gleichwohl handelt es sich nicht um einen nachträglichen Zusatz: Der Grundschatz ist, wenn auch weniger deutlich wahrnehmbar, auch schon im heterophonen Satzgefüge präsent, da die an der Ausführung der Melodie beteiligten Stimmen trotz heterophoner Schreibweise die Gerüsttöne nur auf Viertelposition erreichen. Wie die klangliche Verschwommenheit steht auch die rhythmische Begradigung im Gegensatz zu einem wesentlichen Charakterzug der Klavierstücke, denn hier verhindern noch Messiaens ›hinzugefügte Töne‹²⁰, dass sich ein übergeordneter Grundschatz etablieren kann.

Die beschriebene Art der Erweiterung des Satzgefüges und der Instrumentation ist nur möglich, weil Boulez das Klavierstück in Zeitlupe ablaufen lässt. Trotz der Verschiebungen und Überlagerungen in den einzelnen melodietragenden Stimmen lässt sich meist eine ›Modell-Linie‹ ausmachen; zu Beginn findet sich diese Grundstruktur in der Stimme des ersten Pulsts der Celli, in der Boulez auf Auftaktfiguren ganz verzichtet und den Gerüstton immer zeitgleich mit einem Taktstrich wechselt. Wie in Beispiel 4 aus den Tabellen unter dem Notentext der jeweils führenden Stimme des Klavierstücks abzulesen ist, erscheinen alle Notenwerte der Modell-Linie im Orchester gegenüber dem Original vergrößert – das Stück insgesamt wurde etwa in einem Proportionsverhältnis von 1:5 erweitert. In der obersten Zeile der Tabelle sind die betreffenden Töne der jeweils führenden Stimme wiedergegeben. In der zweiten Zeile findet sich die Dauer dieses Tons im Klavierstück, unmittelbar darunter die Dauer desselben Tons so, wie er in der

19 Boulez 1963, 100 f. (Hervorhebung original).

20 Vgl. Messiaen 1944, Kapitel XIII.

Modell-Linie der Orchesterfassung von 1978 erscheint. Um eine leichtere Vergleichbarkeit der Dauern in beiden Fassungen zu ermöglichen, sind sie in der Tabelle in Zahlen ausgedrückt; dabei entspricht eine Einheit einem triolischen 32-stel – dementsprechend enthält eine Viertel in beiden Fassungen 12 Einheiten. Kurz vor der Wiederkehr des ersten Teils war die Dauer der einzelnen Gerüsttöne im Orchesterstück nicht eindeutig zu bestimmen: Hier wurde die Dauer der gesamten Phrase ermittelt und zur Errechnung eines durchschnittlichen Proportionsverhältnisses verwendet (Bsp. 4).

Wie man sieht, erfolgt die Augmentation der Dauern des Originals nicht gleichmäßig: Der Faktor wechselt. Dabei vertraut der Komponist sich nicht dem Automatismus einer Zahlenreihe an, sondern zeichnet den formalen Verlauf der Musik nach. Dies geschieht auf ganz traditionelle Weise, nämlich durch lange Schlusstöne, die, Fermaten gleich, das Stück gliedern. Obwohl Boulez also die Form des Klavierstücks unangetastet lässt, passt er doch die Einschnitte den vergrößerten Dimensionen des Orchesterwerks an. Durch diese vertieften Einschnitte bleibt der formale Ablauf trotz Zeitlupe verständlich.

Das optische Erscheinungsbild der Partitur ist im weiteren Verlauf an vielen Stellen frappant. Nachdem Boulez den ersten Teil der *notations III* heterophon orchestriert hat, schließen sich die folgenden Teile in vergleichsweise homophoner²¹ Schreibweise an, während der Schlussteil entsprechend der spiegelsymmetrischen formalen Anlage wiederum heterophon ist. Die homophonere Schreibweise der Mittelteile offenbart sich naturgemäß besonders im rhythmischen Bereich; eine Vielzahl von Instrumenten ist gerade in den jetzt noch umfangreicheren Auftaktgruppen aneinander gekoppelt und erreicht die Gerüsttöne bzw. die ihnen zugeordneten Akkorde gemeinsam. So deutlich wie der Beginn eines Akkordes wird auch sein Ende deutlich sichtbar als senkrechter Schnitt gestaltet.

Solche Schnitte finden sich in den heterophonen Außenteilen nicht; hier machen die bewegten Klangflächen eine andere Technik des Endigens notwendig: Statt eines geraden oder diagonalen Einschnitts dominiert hier optisch die geschwungene Linie, die eher an einen unregelmäßigen Riss denken lässt. In der Spiegelachse der *notations III*, also mitten im homophonen Teil, hat Boulez diese Idee auf die Spitze getrieben und lässt im Partiturbild eine nach rechts unten drehende Spirale entstehen: geschwungene Linien auf beiden Seiten, die sich aus den gegeneinander verschobenen Einsätzen der Streicher bilden. Das aus anderen Gründen faszinierende klangliche Resultat dieser Spirale löst sich im Gegenteil in großer Höhe ins Nichts auf.

21 »Wir [...] betrachten die Homophonie als direkte Dichte-Transformation der Monodie« (vgl. Boulez 1963, 99).

<i>es''</i>	<i>d'</i>	<i>a'</i>	<i>e'</i>	<i>c'</i>	<i>f</i>	<i>cis'</i>	<i>g'</i>	<i>fis''</i>	<i>h'</i>	<i>gis''</i>	<i>b'</i>
12	6	15	4	17	9	6	6	8	4	9	12
48	24	63	24	102	84	24	24	36	24	36	96
1:4	1:4	1:4..	1:6	1:6..	1:9..	1:4	1:4	1:4..	1:6	1:4	1:8

Takt 4 / 18

<i>f</i>	<i>b</i>	<i>es'</i>	<i>e'</i>	<i>cis''</i>	<i>d'</i>	<i>g''</i>	<i>c'''</i>	<i>e''</i>	<i>h'</i>	<i>es''</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>
6	6	4	1	3	3	3	3	4	8	6	6	6	3	6
24	24	16	8	12	12	12	12	36	72	24	24	24	12	60
1:4	1:4	1:4	1:8	1:4	1:4	1:4	1:4	1:9	1:9	1:4	1:4	1:4	1:4	1:10

Takt 6 / 31

<i>e'''</i>	<i>f''</i>	<i>b'''</i>	<i>es'</i>	<i>G'</i>	<i>d'</i>	<i>fis'</i>	<i>c''</i>	<i>cis'''</i>
6	9	18	4	4	4	3	6	12
24	36	72 + 132	16	16	16	12	6	84
1:4	1:4	1:4/1:11,3..	1:4	1:4	1:4	1:4	1:4	1:7

Takt 8 / 45

<i>as''</i>	<i>h''</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>es''</i>	<i>d'</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>es</i>	<i>fis''</i>
6	6	6	8	4	0	6	6	4	8	12
24	24	24	32	10 + 6		24	24	16	128	96
1:4	1:4	1:4	1:4	1:4		1:4	1:4	1:4	1:16	1:8

Takt (noch) 9 / 55

<i>b</i>	<i>as</i>	<i>H</i>	<i>fis'</i>	<i>g</i>	<i>cis'</i>	<i>f</i>	<i>c'</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d'</i>	<i>es'</i>
12	9	4	8	6	6	15	7	8	15	6	12
48	36	24	48	24	54	60	42	48	60	24	192
1:4	1:4	1:6	1:6	1:4	1:9	1:4	1:4	1:6	1:4	1:4	1:16

Beispiel 4: Pierre Boulez, *notation 3*, Proportionen von Hauptstimme und ›Modell-Linie‹ im Vergleich

Die Verwendungsmöglichkeiten der *notations* in der Fassung von 1978 im Instrumentationsunterricht sind anders geartet als die der frühen Fassung. Aufgaben, die auf die Nachahmung einer solchen Bearbeitungspraxis abzielen, wären sehr anspruchsvoll und zeitaufwändig. Es müssten nicht allein instrumentatorische Entscheidungen getroffen werden, sondern genuin kompositorische – und so wären es Komponisten und Tonsetzer in höheren Semestern, die für ein solch ambitioniertes Projekt in Frage kämen. In der *Paul Sacher Stiftung Basel* befinden sich inzwischen Skizzen und Particellentwürfe für die unvollendet gebliebenen *Notations V, VI und VIII*, die Ausgangspunkt für Vervollständigungsversuche sein könnten: sicher nicht im normalen Instrumentationsunterricht – möglicherweise aber im Rahmen einer Masterarbeit oder einer künstlerischen Dissertation. Aufschlussreich für Studierende jeden Fachbereichs dürfte ein Vergleich der drei Fassungen sein – auch ohne dass es zu eigenen Instrumentationsversuchen kommt; es würde einfach darum gehen, die möglichen Auswirkungen einer Orchestrierung auf ein Klavierstück an einem sehr frappanten Beispiel zu studieren.

Literatur

- Bennett, Gerald (1986), »The early works«, in: *Pierre Boulez A Symposion*, hg. von William Glock, London: Eulenburg, 41–84.
- Boulez, Pierre (1963), *Musikdenken heute 1*, Mainz: Schott.
- Gärtner, Susanne (1996), *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*, Lizentiatsarbeit Universität Basel.
- Gärtner, Susanne (2005), *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez – eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Bern: Peter Lang.
- Grabow, Martin (2018), »Encore deux fois plus longue« Pierre Boulez Bearbeitungen seiner *douze notations pour piano*« in: *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz: Schott, 123–133.
- Grabow, Martin (2016), *Erfindung, Recycling, Neukomposition. Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez am Beispiel der notations (= Mannheimer Manieren und Musikforschung 3)*, Hildesheim: Olms.
- Hirsbrunner, Theo (1986), »Pierre Boulez: Notations (1945)«, *Melos* 48/2, 2–20.
- Jameux, Dominique (1984), *Pierre Boulez*, Paris: Fayard.
- Meine, Sabine (2000), *Ein Zwölfötner in Paris. Studien zu Biographie und Wirken von René Leibowitz*, Augsburg: Wißner.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musicale*, Paris: Leduc.
- Piencikowski, Robert (1995), *Bemerkungen zu den Notations I–IV von Pierre Boulez*, Programmheft des Festkonzerts 75 Jahre Salzburger Festspiele.

Martin Grabow

© 2022 Martin Grabow

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

Grabow, Martin (2022), »In Zeitlupe und durchs Vergrößerungsglas. Pierre Boulez' *notations* im Instrumentationsunterricht« [In slow motion and through a magnifying glass – Pierre Boulez' *notations* in instrumentation lessons], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 111–126. <https://doi.org/10.31751/p.249>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Mario-Felix Vogt

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier

Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier (1984–85) sprengen die Aufführungskonventionen eines traditionellen Klavierabends, da sich der Interpret hier nicht nur als stiller Diener des Notentexts an der Tastatur betätigt, sondern seinem Klavierspiel stimmliche Aktionen (Summen, Schreien, Stöhnen) und szenische Aktionen (Aufstampfen mit dem Fuß, Stürzen von Gegenständen vom Flügel) hinzufügt. Dennoch finden sich in den sieben Klavierstücken auch zahlreiche Bezüge zu Werken der Vergangenheit, die Schnebel selbst betont, indem er die *Bagatellen* seiner Werkreihe *Tradition* zuordnet. Anhand der *Bagatelle* Nr. 1 mit dem Titel *Ruhe* soll gezeigt werden, auf welche Komponisten und Werke der Historie Bezug genommen wird und wie Schnebel diese Einflüsse kompositorisch verarbeitet.

Dieter Schnebel's *Bagatellen* for piano (1984–85) go beyond the performance conventions of a traditional piano recital, as the interpreter not only acts as a silent servant of the musical text on the keyboard, but also adds vocal actions (humming, screaming, moaning) and scenic actions (stamping with the foot, throwing objects from the piano). Nevertheless, the seven piano pieces also contain numerous references to works from the past, which Schnebel himself emphasizes by assigning the *Bagatelles* to his series of works, *Tradition*. By analyzing *Bagatelle* No. 1 *Ruhe*, it should be shown which composers and works of history are referred to and how Schnebel compositionally processes these influences.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bagatellen; historical influences; historische Einflüsse; Ruhe; scenic actions; Schnebel; stimmliche Aktionen; szenische Aktionen; vocal actions

Dieter Schnebels *Bagatellen* stellen in ihrer Konzeption einen Angriff auf die Aufführungskonventionen der bildungsbürgerlichen Konzertkultur dar. Üblicherweise herrscht in einem Konzertsaal eine andächtige Atmosphäre. Voller Ergriffenheit und mit einer ernsten Haltung, die nicht wenige Kritiker des klassischen Musikbetriebes zu Vergleichen mit einer Trauergemeinde hinreißen lässt, lauscht man den anerkannten Meisterwerken, welche von einem renommierten Künstler dargeboten werden. Von diesem wird innerhalb eines solchen Rahmens erwartet, dass er sich – im Dienste der Kunst wirkend – den Intentionen des Komponisten

vollkommen unterwirft, und seine eigenen kreativen Ambitionen dem nachschöpferischen Akt unterordnet. Optisch soll er sich unauffällig präsentieren, üblicherweise bildet sein Frack ein farbliches Amalgam mit dem schwarzen Klavierhocker und dem Konzertflügel; hören möchte man von ihm selbst – außer seinem Klavierspiel – möglichst nichts, gelegentliches Stöhnen als Ausdruck innerer Spannung oder gar das Mitsingen einer Melodiestimme wird nur bei Stars von Weltrang wie Claudio Arrau oder Glenn Gould, dessen vokales Mitempfinden einen unabdingbaren Bestandteil seiner Exzentrik darstellte, von der Zuhörerschaft toleriert.

In seinen 1984–85 entstandenen *Bagatellen* für Klavier sprengt Schnebel diese ritualisierten Strukturen auf. In den sieben Stücken¹ ist der Pianist nicht mehr nur stiller Diener am Instrument, sondern darf und soll den Ausdrucksgehalt der Stücke durch den Einsatz seiner Stimme² und durch szenische Aktionen steigern. Dabei gibt er mit seiner eigenen Stimme etwas sehr Persönliches von sich preis, was beim reinen Klavierspiel durch eine rigid-akademische Ausbildung zum texttreuen Spiel oder durch die Orientierung an stereotypen Interpretationsmustern oft im Verborgenen bleibt: »Mit den Stimmaktionen hindert Schnebel den Pianisten an der üblichen Interpretationsmaske.«³ Durch szenische Aktionen wie das Aufstampfen mit dem Fuß⁴ und das Stürzen von auf dem Flügel platzierten Gegenständen wird das Konzertpodium zur Studiobühne und der Pianist zum Sisyphos-Darsteller bzw. zum Revolutionär.⁵

Linien zum Vertrauten

Interessanterweise ordnete Schnebel die experimentellen *Bagatellen* seiner Werkreihe *Tradition*⁶ zu. Er sieht darin keinen Widerspruch; im erläuternden Text zu dieser Werkreihe beschreibt er, dass »das Überkommene aneignend und verarbei-

1 Einige Autoren sprechen von acht *Bagatellen*, die achte *Bagatelle* ist jedoch identisch mit Nummer eins, der *Ruhe*, welche fakultativ am Ende des Zyklus wiederholt werden kann.

2 »In fast allen *Bagatellen* kommt Stimme vor«, notiert Schnebel als einführende Bemerkung.

3 Mahlert 1990, 308.

4 In der Bagatelle Nr. 3 *Mühe*.

5 In der Bagatelle Nr. 7 *Bindungen*.

6 Schnebel bündelt seine Kompositionen in Werkreihen unterschiedlicher Gattungen wie: *Versuche*, *Schulmusik*, *Tradition*, *Re-Visionen I* und *II* usw.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

tend aufgenommen« wird, und dass sich durch »die Entdeckung verborgener Gehalte« neue Möglichkeiten entfalten können, welche die Weiterführung der Tradition gewährleisten. Das »Drängende und Lebendige« der tradierten Formen und Inhalte möchte er »dynamisch zu neuer Gegenwart und Zukunft [zu] führen«, in einer »neue[n] Musik«, welche einerseits »Linien zum Vertrauten zieht« und andererseits die »Grenzen des Vertrauten in unbekanntes Terrain erweitert.«⁷

Schnebels Umgang mit der Tradition in diesem Sinne erweist sich als kongruent zu Denkansätzen des Philosophen Ernst Bloch, welcher »ohne lebendige, dialektisch wache Zeitgenossenschaft« die kulturelle Vergangenheit in der Gefahr sieht, zu erstarren. Sie verkomme dann zu einem »Stapelgut von Bildungsware, aus dem abstrakte Rezepte gezogen werden.« Eine »kritische Beachtung der Gegenwart« ermögliche hingegen den produktiven »Erbeantritt der Vergangenheit.«⁸

Die Gattungstradition der Bagatelle hat ihren Ursprung bei Beethoven, der mit den Zyklen opp.33 und 119 und insbesondere mit den Stücken op.126 Werke schuf, deren »kondensierte Kürze«⁹ häufig mit einem experimentellen Charakter einhergeht. Die Tradition setzt sich mit Franz Liszts Spätwerk *Bagatelle sans tonalité* fort und wird im 20. Jahrhundert mit Béla Bartóks *Bagatellen für Klavier* op.6, Anton Weberns *Bagatellen für Streichquartett* op.9 wieder aufgegriffen; als jüngeres Beispiel seien hier die *Sechs Bagatellen für Kammerensemble und Tonband* von Nicolaus A. Huber aus dem Jahre 1981 genannt.

Die experimentellen Elemente in Schnebels *Bagatellen* sind evident: Bis auf das Stück *Ruhe*, welches den Zyklus einleitet und – fakultativ – auch beschließt, wird der Interpret zusätzlich zum konventionellen Spiel auf der Tastatur stimmlich auf vielfältige Art und Weise gefordert, außerdem werden ihm Flageolett-Klänge, Fußstampfen, Pedaleffekte sowie das Werfen von Gegenständen abverlangt. Diese zusätzlich zum reinen Klavierspiel hinzugefügten Aktionen stellen keinesfalls simple Effekte dar, sie sind nicht als Versatzstücke aus der avantgardistischen Mottenkiste misszuverstehen, die das ›Rein-Musikalische‹ garnieren sollen, vielmehr bilden hier traditionelles Klavierspiel und physisch-stimmliche Aktionen eine Synthese.

7 Schnebel/Zeller 1980, 131.

8 Ernst Bloch im Gespräch mit Hanns Eisler: *Die Kunst zu erben* (1938), zitiert nach Eisler 1973, 411.

9 Mahlert 1990, 308.

Der Rekurs auf Traditionelles geschieht in Schnebels *Bagatellen* nicht – wie etwa in Luciano Berios *Sinfonia* oder Alfred Schnittkes *Concerti grossi* – durch konkrete Zitate, sondern in Form eines spezifischen Klaviersatz oder durch charakteristische Intervallkonstellationen, welche Reminiszenzen an den Personalstil eines bestimmten Komponisten evozieren sollen.

Ruhe

Im Folgenden soll die *Bagatelle* Nr.1 Ruhe näher betrachtet werden, neben einer Strukturanalyse sollen historische Bezüge zur Zweiten Wiener Schule, aber auch zu John Cage und Morton Feldman diskutiert werden (Bsp. 1).

Die Vortragsbezeichnung ist »Sehr langsam, still und lauschend«, eine objektive Zeitmaßvorgabe im Sinne einer Metronomzahl existiert nicht. Schnebel setzt keine Taktstriche, notiert jedoch »4 Viertel« vor dem ersten Akkord. Wie bereits erwähnt ist der Interpret in *Ruhe* nicht stimmlich gefordert, auch szenische Aktionen werden ihm nicht abverlangt; die einzigen Klänge, welche zum ›reinen‹ Klavierton hinzutreten können, sind Trittergeräusche beim Betätigen des Pedals, welche der Komponist jedoch nicht explizit vorschreibt, sondern welche spontan auftreten dürfen; zusätzlich kann der Pianist improvisatorisch-frei Pedal- und Flageolett-Effekte anbringen.

Die materiale Basis der ersten *Bagatelle* bilden zwei siebentönige Akkorde, welche in einem axialsymmetrischen Verhältnis zueinander stehen, wobei der Ton *dis*¹ bzw. *es*¹ Bestandteil beider Klänge ist und somit die Spiegelachse bildet. Ein Akkord umfaßt in seinem Ambitus den Sopran-Bereich, während dessen Spiegelakkord dem Bass-Bereich zuzuordnen ist. Das Stück gliedert sich in A- und B-Teil mit jeweils 2 Notensystemen, wobei der Akkord in hoher Lage stets System 1 und der Bass-Akkord stets System 2 zugewiesen wird. Innerhalb eines jeden A- bzw. B-Teils wird der Akkord sechsmal angeschlagen.¹⁰

¹⁰ Mahler (ebd.) spricht von »sechs- bzw. siebenmal angeschlagen«.

1

Ruhe I

4 Sehr langsam, still und lauschend
Very slow, quietly and listening

Die schwarzen Noten sind in den darunterstehenden Werten jeweils exakt con Ped. zu spielen - Trittsgeräusche brauchen nicht vermieden zu werden; die leeren Noten werden in etwa als Ganze gehalten. Es lassen sich Pedal- und Flageolet-Effekte anwenden.

The solid notes should be played with pedal in accordance with the values written below - there is no need to avoid pedalling noises. The open notes should be held more or less as whole notes. Pedal and flageolet effects may be used.

b

kurzer Schlag und sofortiges
stimmes Nachrücken
(freie Tonwahl) / strike keys
briefly and depress silently
immediately afterwards
(free choice of notes)

Der Vorgang Ruhe kann mehrfach gespielt werden. In a entweder System 1 oder System 2 realisieren, dann in b jeweils das andere. Beim nächsten Durchgang (a oder/ und b) lassen sich die Systeme mischen. Entsprechendes gilt für die ad lib. - Wiederholungen. Der letzte Akkord ist nur einmal zu spielen: zum Schluß. - Das Stück kann am Ende als Nr. 8 wiederholt werden. / "Ruhe" may be played several times. In a either system 1 or system 2 should be played, then in b the alternative. The second time (a or/and b) the staves can be merged. This also applies to the ad lib. repetitions. The last chord should only be played once: right at the end. - The piece may be repeated at the end as No. 8.

Beispiel 1: Dieter Schnebel, aus: *Bagatellen* für Klavier, Nr. 1: *Ruhe*, mit freundlicher Genehmigung der Edition Schott, Mainz.

Ein aleatorisches Moment erhält das Stück dadurch, dass Schnebel es dem Interpreten freistellt, A- und B-Teil zu wiederholen, wobei den beiden Teilen im 1. Durchgang des Stücks jeweils System 1 oder 2 alternierend zugeordnet wird. Innerhalb des 2. Durchgangs können die Systeme auch gemischt werden, ebenso die ad-libitum-Wiederholungen.

Die Akkorde lassen sich bezüglich ihrer Intervallstruktur in zwei Teilklänge untergliedern, in einen clusterartigen Klang sowie in einen Tritonus-Quartklang. Nach jedem Akkord-Anschlag werden stets wechselnde drei bzw. vier Töne herausgefiltert, und es verbleiben vier bzw. drei Rest-Töne, welche unpedalisiert die volle Dauer der Akkorde, die jeweils »in etwa als Ganze«¹¹ ausgehalten werden sollen, durchklingen. Im Folgenden wird der herauszufilternde Teilakkord als »Initialklang« und der persistierende Teilakkord als »Restklang« bezeichnet.

Die Töne des Initialklanges schreibt Schnebel als schwarze Noten, welche stets mit Pedal zu spielen sind, und deren exakte rhythmische Dauer unterhalb der Akkorde notiert wird; diese ist somit für die Akkorde von System 1 und 2 identisch. Dabei wird der erste Viertelschlag jedes Akkordes von der Duole bis zur Septole in alle weiteren dazwischen liegenden x-Tolen (Triole, Quartole, Quintole und Sextole) unterteilt, wobei der Initialklang im A-Teil jeweils die Dauer eines einzigen x-Tolen-Elementes hat, also im ersten Akkord vom A-Teil die Dauer eines Triolen-Achtels, beim zweiten Akkord die Dauer eines Sextolen-Sechzehntels usw.

Schnebel mischt die x-Tolen Werte in beiden Teilen (A und B), so folgt auf den Dauernwert einer Triolenachtel nicht der Dauernwert einer regulären Sechzehntel(-Quartole), sondern der einer Sechzehntel-Sextole. Insofern soll der Eindruck einer schrittweisen Verkürzung bzw. Verlängerung der Initialklangdauer vermieden werden, Variabilität der Dauern ist das Ziel, um den »Erlebnisgehalt« zu mehren.¹²

Im B-Teil erhalten die Töne des Initialklanges die Dauer, welche den analogen Akkorden des A-Teils zur Dauer einer Viertelnote fehlt. Beispielsweise: Der Initialklang des Akkordes 2 des A-Teils hat die Dauer eines Sextolen-Sechzehntels, der Initialklang des Akkordes 2 im B-Teil erhält den Dauernwert von fünf Sextolensechzehntel als Komplementärdauer zur Viertelnote.

Beim fünften Akkord des B-Teils bricht Schnebel aus dem Komplementaritätsprinzip aus, denn die komplementäre Dauer zur Achtel-Duole wäre ebenfalls eine

11 Dieter Schnebel, Vortragsbezeichnung im Notentext von *Ruhe I*, Schott-Verlag, Mainz.

12 Mahlert 1990, 310.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

Achtelnote, und somit würde ein Dauernwert sich wiederholen. Da in Schnebels Schaffen variative Aspekte und Spontaneität eine große Rolle spielen, kommt dies für ihn nicht in Frage, er notiert an dieser Stelle eine komplette Viertel für den Initialklang. Durch diese Verlängerung als Detailvariante im B-Teil wird auch deutlich, dass Schnebel den Initialklängen in diesem Teil mehr Körper verleihen möchte; aufgrund seiner kurzen Dauer wirkt der Initialklang im A-Teil eher als Färbung des Anschlagsgeräusches denn als Klang mit Eigenwert, im B-Teil tritt er in substantielle Konkurrenz zum jeweiligen Restklang des Akkordes. Nach der – vom Interpret selbst zu gestaltenden – Abfolge der A- und B-Teile endet das Stück mit dem Setzen des Schlussakkordes, bei welchem der Interpret durch die freie Tonauswahl in Bezug auf den Akkord auch die Farbe des auratischen Verklingens frei gestalten kann.

Zur Zahlensymbolik in der *Ruhe*

Es fällt auf, dass die Zahl Sieben gehäuft als Quantum in *Ruhe* erscheint:¹³ Die beiden Akkorde werden aus sieben Einzeltönen gebildet, die rhythmische Unterteilung des Initialklangs weist als kleinste Unterteilung die Septole auf, der Schlußabschnitt des Werks ist durch siebenmaliges Intonieren des Akkords gekennzeichnet, wobei der siebte Akkord – außerhalb der Systeme a und b stehend – den Schlußklang bildet.

Angesichts der Tatsache, dass neben der Musik Schnebels zweites Metier die Theologie darstellt, kann dies kein Zufall sein. Bei einem Blick in die christliche Zahlensymbolik des Mittelalters findet man die Zahl Sieben als Symbol für Ruhe und Frieden, denn sie setzt sich aus der Summe von der Zahl Drei, welche Gott im Sinne der Dreifaltigkeit repräsentiert, und der Zahl Vier, welche als Symbol für das irdische Sein im Sinne der vier Elemente fungiert, zusammen. Deshalb wurden etwa in Italien viele Gräber und Grabkapellen auf der Basis des Sieben-ecks errichtet (z.B. die *Capella Rucellai* von Leone B. Alberti). Somit zeigt sich, dass auch die Werke Schnebels, welche nicht explizit seinen Kirchenmusikwerken zuzuordnen sind, theologische Bezüge aufweisen können.

13 Außerdem bilden die Bagatellen eine Heptalogie, wenn die *Ruhe* nicht als Nr. 8 wiederholt wird.

Einflüsse und vergleichbare Werke anderer Komponisten

Einige kompositorische Elemente von *Ruhe* weisen deutliche Bezüge zu Werken der *Zweiten Wiener Schule*¹⁴ auf, insbesondere ist hier der Teilakkord mit der Quartenstruktur zu nennen. Im Zusammenhang mit dem ruhigen Zeitmaß und dem äußerst reduzierten musikalischen Material ist speziell die Ähnlichkeit mit Arnold Schönbergs Klavierstück VI aus *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 nicht von der Hand zu weisen, und es lassen sich in der Tat einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Stücken finden: Schönbergs Tempovorschrift lautet »Sehr langsam«, bei Schnebel heißt es »Sehr langsam, still und lauschend«. Das Klavierstück VI weist als materiale Basis Quartenakkorde in unterschiedlichen Oktavlagen auf, von denen sich jeweils zwei komplementär zu einem Sechsklang ergänzen; ähnlich wie die gänzlich amelodische *Ruhe* zeigt sich das melodische Moment bei Schönberg äußerst verknappt. Beide Werke sind tendenziell in der Pianissimo-Sphäre verortet¹⁵, und lassen – bei Schnebel fakultativ – den jeweiligen Zyklus als Schlusstücke kontemplativen Charakters ausklingen.

In einigen anderen Aspekten differieren jedoch die beiden Stücke deutlich voneinander: So stehen die Schönberg'schen Akkorde – anders als bei Schnebel – in keinem Spiegelverhältnis zueinander. Die Tonorganisation verläuft in der Schnebel'schen *Bagatelle* gegenüber dem Schönberg-Stück exakt nach dem umgekehrten Prinzip: Während in *Ruhe* aus dem Gesamtakkord ein Teilklang herausfiltert wird und ein Restklang übrigbleibt, wird im Klavierstück VI zunächst der erste Teilakkord im Diskant angeschlagen, welcher sich mit dem nachschlagenden zweiten Teilakkord in Altlage komplementär zu einem Gesamtakkord zusammenfügt. Die Akkorde in *Ruhe* werden stets »in etwa als Ganze gehalten«¹⁶, die Akkorde nehmen im Klavierstück VI stetig an Dauer zu.¹⁷ Die traditionsgeladene Seufzermotivik, welche dem Schönberg-Stück einen lamentoso-Charakter verleiht¹⁸, deutet die monolithischen Quartakkorde zu einem Substrat für die Melodiestimme um, im amelodischen *Ruhe* sind die Akkorde das musikalische Haupt-

14 Vgl. Mahler 1990, 310.

15 Auch wenn Schnebel keine konventionelle Dynamikbezeichnung wählt, deutet seine Vortragsbezeichnung ›still‹ mindestens auf Pianissimo hin.

16 Dieter Schnebel, Vortragsbezeichnung im Notentext von *Ruhe I*, Schott-Verlag, Mainz.

17 Der erste Akkord hat die Dauer von sieben Schlägen, der zweite umfasst acht Schläge und die Akkordgruppe der Takte 5–6 neun Schläge.

18 Schönberg komponierte dieses Stück im Juni 1911 als eine Art Epitaph für den im Vormonat verstorbenen Gustav Mahler.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

ereignis, jede melodische Geste würde nur den Blick von den Nuancen des Akkords und seinen Zwischentönen ablenken. Das Klavierstück VI weist sowohl Stufen- wie auch prozesshafte Dynamik auf, während *Ruhe* in ihrer ›stillen‹ Dynamik vollkommen statisch bleibt. Weiterhin ist das Klavierstück VI in seinem formalen Ablauf fixiert, während *Ruhe* – im Sinne Cage'scher Aleatorik – dem Interpreten diesbezüglich Gestaltungsfreiheiten gewährt.

Auch Anton Weberns *Bagatelle V* aus den *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op.9 befindet sich in ihrer Konzeption zwischen Produktion und Verklingen des Tons auf vergleichbarem Terrain. Ebenso wie diejenigen Schönbergs stellen auch Weberns ästhetische Positionen wichtige Einflüsse auf Schnebels Komponieren dar. Einige Formulierungen, welche Schnebel im Zusammenhang mit Weberns Ästhetik äußert, lassen sich direkt auf die Konzeption von *Ruhe* beziehen:

Jeder Ton faßt in der Musik Weberns eine Welt in sich, ja, in den einzelnen Tönen liegt seine Welt. Man hört einen Ton und wartet, bis der nächste erscheint, so stehen die einzelnen Töne oft seltsam isoliert da, meist durch Pausen oder Staccato voneinander getrennt. [...] Mit äußerster Behutsamkeit horcht Webern den Tönen bis tief in die Stille hinein nach, und schließlich öffnet diese ihre Weiten.¹⁹

Die Pausen in Weberns Musik versteht Schnebel entsprechend keineswegs als Negation des Klangs: »Die Pausen klingen, es fehlt ihnen lediglich die Eigenschaft physikalischen Tönens.«²⁰

Nicolaus A. Huber prägt in seiner Analyse von Dieter Schnebels *B-Dur-Quintett* den Begriff der ›Schattenbildungen von Identitäten‹, d. h. »auskomponierte Nachwirkungen einzelner Töne.«²¹ Schnebels Umgang mit den Akkorden in *Ruhe* thematisiert das Verhältnis von Gestalt und Schatten auf andere Art und Weise: Der Gesamtakkord bildet hierbei die Gestalt, welche durch den variativen klanglichen Filterungsprozess permanente Beleuchtungswechsel erfährt, die stetig neue Schattenbilder des Akkords produzieren. Geradezu paradigmatisch führt dies Schnebel anhand des Schlussakkords vor, der aufgrund des sofortigen stummen Nachdrückens als schattenhafte Ausprägung des Akkords *Ruhe* zum Verklingen bringt.

Ein weiterer Komponist, für den Aspekte wie Klang, Zeit, Stille und Reduktion innerhalb seines Schaffens maßgebliche Bedeutung hatten, war Morton Feldman: Das *Piano Piece 1964* umfasst lose Akkordgebilde, welche folgendermaßen zu rea-

19 Schnebel 1972, 161 f.

20 Ebd.

21 Vgl. Huber 1990, 72.

lisieren sind: »Each sound enters as the previous sound fades.«²² Die Charakterisierung von *Piano Piece 1964*, die Frank Denyer formuliert, trifft ebenfalls den kompositorischen Kern von *Ruhe*:

Wenn der Wasserspiegel eines Sees während einer Dürreperiode sinkt, kann vorher Verborgenes plötzlich deutlich zum Vorschein kommen. Ähnliches ereignet sich, wenn man die Musik, wie es hier geschieht, reduziert: Scheinbar unhörbare Klänge treten klar hervor. Am auffälligsten sind die Geräusche der Klaviermechanik, die denn auch in das Stück integriert werden, wie sehr der Pianist auch versucht, sie zu minimalisieren.²³

Es lassen sich jedoch auch einige Unterschiede zwischen *Piano Piece 1964* und Schnebels *Ruhe* ausmachen, etwa in den Zeitmaß-Vorgaben und der Metrik: Wie bereits erwähnt, notiert Schnebel 4/4 (allerdings ohne Taktstriche!), eine objektive Tempovorschrift im Sinne von Metronomzahlen fehlt, wobei kein Hinweis ersichtlich ist, dass ein einmal vom Interpreten gewähltes Tempo modifiziert werden kann bzw. soll. Im Gegensatz dazu offeriert Feldman dem Interpreten im *Piano Piece 1964* permanente Taktwechsel sowie einen variablen Taktschlag, welcher zwischen 42 und 76 Halben/Minute schwanken kann.

Während sich Schnebel in seinem Tonmaterial auf zwei Akkorde beschränkt und diese auf der Basis-Dauer einer ganzen Note stets in dieselbe Oktavlage setzt, präsentiert Feldman stetig neue Tonkonglomerate, welche den gesamten Ambitus des Klaviers durchmessen, in unterschiedlichsten Dauern. Teilweise sind diese Klänge in ihrem Notenwert fixiert, teilweise setzt sie Feldman in freien Dauern und differenziert zwischen Vorschlags- und Hauptnoten, wobei erstaunlicherweise den Vorschlägen häufig die Hauptnote als Ziel fehlt, Feldman versucht durch diese Notationsart die Flüchtigkeit dieser Klänge darzustellen: »Die Klänge selbst sind unglaublich kurz; oft besitzen sie nicht mehr Substanz als Staubkörner in einem weiten Raum.«²⁴

Somit läßt sich feststellen, dass *Piano Piece 1964* mannigfaltiges Klangmaterial in unterschiedlichsten Registern und verschiedensten Anschlagsarten auf der Basis eines sehr freien zeitlichen Netzes präsentiert, während *Ruhe* im Gegensatz dazu ständige neue Modifikationen des immergleichen Materials auf der Basis eines kontinuierlichen 4/4-Pulses in den Vordergrund stellt. Ziel ist es, dem immergleichen Grundklang stets neue Wirkungen zu entlocken: »Wiederholung

22 Morton Feldman, Spielanweisung im Notentext von *Piano Piece 1964*.

23 Denyer/Fulkerson (1997).

24 Ebd.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

stumpft hier nicht ab, erzeugt keine Redundanz, sondern vermehrt im Gegenteil den Erlebnisgehalt.«²⁵

Fazit

Ruhe steht in ihrer Werkästhetik zwischen den Stücken der *Zweiten Wiener Schule* und den Werken amerikanischer Komponisten wie John Cage und Morton Feldman. In Bezug auf die Verknappung des Materials und die Intervallstrukturen lassen sich Verbindungslinien zu Schönberg und Webern herstellen, wobei Schnebel die expressiven Gesten und die prozesshafte Dynamik, welche insbesondere die Werke aus der Periode der freien Atonalität Weberns und Schönbergs aufweisen, in *Ruhe* vermeidet. Die traditionelle formale Fixierung des Werks, welche die Komponisten des Schönberg-Kreis' noch pflegten, übernimmt er genauso wenig wie die expressiven melodischen Gesten des frühen Schönbergs; der antiexpressive – und damit auch antiromantische – Gestus von *Ruhe* verweist hier eher auf Feldman. Anders als dieser ist Schnebel aber davon überzeugt, dass die Stille, die Zwischentöne und Geräusche außerhalb des konventionellen Klavierklangs sich auf der Basis mehrerer gleichbleibender Basisparameter besser verdeutlichen lassen als mit stets neuem Tonmaterial auf metrisch fluktuierendem Grund. Die aleatorische Struktur von *Ruhe*, das Thematisieren von Stille in der Musik und das Fokussieren von intentionsfreien Zufallsklängen – siehe 4'33'' – wie etwa Geräuschen der Pedalmechanik, verweisen letztlich auf John Cages Musikverständnis, welches auch einen bedeutenden Einfluss auf Feldmans Schaffen ausübte.

Wie die meisten Werke Dieter Schnebels zeigt auch *Ruhe*,

daß Schnebel, indem er den musikgeschichtlich überlieferten Fundus mit seinen kompositorischen Erfahrungen durchstößte und das Gefundene für seine Gestaltungsabsichten nutzte, wiederum Neues geschaffen hat.²⁶

25 Mahlert 1990, 310.

26 Nauck 2001, 234.

Literatur

- Denyer, Frank / Fulkerson, James (1997), *Die Extase des Augenblicks*, Deutsch von Nico Eikelenboom. <http://www.cnvill.net/mfeomgr.htm>
- Eisler, Hanns (1973), *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hg. von Günter Mayer, Leipzig: Dt. Verlag für Musik.
- Huber, Nicolaus A. (1990), »Dieter Schnebels B-Dur-Quintett: I Choralvariationen«, in: *Schnebel 60*, hg. von Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim: Wolke, 68–82.
- Mahlert, Ulrich (1990), »Spielen als Experimentieren. Zu Schnebels *Bagatellen* für Klavier (1986)«, in: *Schnebel 60*, hg. von Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim: Wolke, 308–318.
- Nauck, Gisela (2001), *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz: Schott.
- Schnebel, Dieter (1972), »Anleitung zum Hören«, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont, 161–162.
- Schnebel, Dieter / Zeller, Hans Rudolf (1980), »Werkverzeichnis«, in: *Dieter Schnebel. Musik-Konzepte 16*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 119–132.

© 2022 Mario-Felix Vogt

Vogt, Mario-Felix (2022), »...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«. Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier« [“...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen” – Dieter Schnebel’s *Bagatellen* for Piano], in: ›*Was fehlt?*‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 127–138. <https://doi.org/10.31751/p.250>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Kay Westermann

Emanzipation der Klangfarbe

Hörstudien zu Richard Wagners und Claude Debussys Orchesterklang

Der Beitrag basiert auf Erfahrungen im Höranalyse-Unterricht unter dem speziellen Aspekt ›Klangfarbe und Instrumentation‹ im Rahmen des Studiengangs Komposition für Film und Medien. Die Klangmischung, modern gesprochen der ›Sound‹ spielt in der Filmmusik eine große Rolle. Das musiktheoretische Interesse ist daher unverändert groß, die Wurzeln dieses Phänomens aufzuspüren und zu erforschen. Wann, wo und wie vollzieht sich der Prozess der ›Emanzipation der Klangfarbe‹, also die Loslösung des Klangs von der kompositorischen Substanz, beginnt die Umkehrung von ›Erscheinung‹ und ›Wesen‹ eines Kunstwerks? Ausgehend von einem Abschnitt über *Lohengrin* aus Adornos *Versuch über Wagner* wird zunächst der Versuch einer theoretischen Begründung unternommen, so dann die methodische Umsetzung in der Unterrichtspraxis mit anderen Beispielen aus Wagners späten Opern demonstriert. Im (kürzeren) zweiten Teil meiner Ausführungen soll gezeigt werden, dass Debussy (besonders in seiner einzigen Oper) noch einen Schritt weiter gegangen ist: Klangfarbe wird zum Symbol, zum (bildhaften) Topos. Hier nimmt die Filmmusik ihren Ausgangspunkt, und diese Tendenz hält bis heute an. Beispiele aus aktuellen Filmmusiken sollen dazu die (nicht nur) stimmungs-volle Untermalung liefern.

This article describes experiences in a course on aural-analysis of timbre and instrumentation in the context of the major Composition for Film and Media. After all, the sound experience as a whole plays a central role in film music. Thus the music-theoretical interest in researching the roots of this phenomenon is potentially unlimited. When, where, and how is the process of “emancipation of timbre” implemented—that is, disengagement of sound from the compositional substance? And when, where, and how does an artwork transition from “emerging” to “being”? Based on a section on *Lohengrin* from Adorno’s *Versuch über Wagner*, an attempt is made to form a theoretical foundation, followed by a demonstration of the methodological implementation in pedagogical practice using other examples from Wagner’s later operas. The brief second part of this article illustrates that Debussy (particularly in his only opera) went a step further still: timbre becomes a symbol, a metaphorical topos. This is the starting point for film music—a tendency that continues until the present day. Examples from recent film music then provide (not only) the atmospheric accompaniment.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aural-analysis; film music; Filmmusik; Höranalyse; Instrumentation; instrumentation; Klangfarbe; timbre; Wagner, Debussy, Adorno

Im Studiengang Komposition für Film und Fernsehen an der Münchner Musikhochschule spielen Gehörbildung und Höranalyse eine gewichtige Rolle, die aus einer einfachen Notwendigkeit resultiert: Viel und gerade die Musik zu aktuellen Filmen liegt der Öffentlichkeit als Soundtrack vor, Notenmaterial gibt es hingegen nicht oder ist zumindest nur sehr schwierig zu beschaffen. Man ist also zum einen auf sein musikalisch mehr oder weniger geschultes Ohr angewiesen. Zum anderen liegt die Anschauung und somit die Unterrichtsmethodik oft im analytischen Hören, denn: Das Interesse richtet sich vor allem auf den ›Sound‹, d. h. die oft raffinierte teils instrumentatorische, teils elektronisch- tontechnische Machart von Filmmusiken überlagert die kompositorische Substanz, ja ersetzt diese teilweise ganz und sorgt für die Psychologisierung der Bilder, ein, wenn nicht das wichtige Handwerkszeug, das Filmkomponisten beherrschen sollten.

Als vom klassischen Handwerk geprägten Lehrer und Komponisten interessiert mich nun eine Frage besonders: Wie kam es zu dieser Entwicklung? Wann entsteht Klangfarbe als eigenständiges kompositorisches Moment? Wie können die damit gewonnenen Erkenntnisse im Unterricht genutzt werden?

Sie hören zunächst dazu ein Musikbeispiel ohne Kommentar.¹ – Haben Sie es erkannt? Es handelt sich nicht um ein neu entdecktes Werk von Richard Wagner, sondern um einen Ausschnitt aus der Filmmusik zum Hollywoodfilm *Gladiator*, Musik von Hans Zimmer. Nicht nur dieser, sondern auch andere prominente Filmkomponisten wie John Williams oder Ennio Morricone liefern uns durch ihre Arbeiten, die von qualitativ perfekten Allusionen bis zum vordergründigen Plagiat reichen, die Antwort auf die eingangs gestellten Fragen, die eindeutig im späten 19. Jahrhundert zu finden ist, und dort insbesondere bei Richard Wagner und Claude Debussy.

Wie lässt heutige Filmmusik durch assoziative Mittel die Musik der Vergangenheit lebendig werden? Sind es die sicherlich vorhandenen motivischen, harmonischen, strukturellen Parallelen? Zweifellos auch, aber stärker wirkt die klangfarbliche Dimension. Die gleichen Beispiele, lediglich am Klavier gespielt, lassen die Intensität des Eindrucks sofort verblasen. Soweit die Fragestellungen.

Ausgangspunkt meiner nun folgenden Untersuchungen soll Theodor W. Adorno sein. In dessen *Versuch über Wagner* gibt es ein Kapitel, betitelt *Farbe*, das sich der Wagner'schen Instrumentierungskunst annimmt.² Sicherlich kennen viele

1 Es folgt aus: *Gladiator. Original Motion Picture Soundtrack*, Decca 289 467 094-2-HD (2000), Track 9: *The might of Rome*.

2 Adorno 1977, 66 ff.

von Ihnen Adornos Ausführungen, ich möchte sie aber dennoch kurz zusammenfassen und in meinem Sinne interpretieren. Adorno behandelt unter anderem den Beginn der 2. Szene des 1. Aktes aus *Lohengrin* (Bsp. 1).

Beispiel 1: Richard Wagner, *Lohengrin*, 1. Akt, 2. Szene T. 1–16, Particell

Ein achttaktiges choralhaftes Gebilde, das sich problemlos in zwei Teile gliedern lässt, wird nach kurzer Unterbrechung durch einen anderen musikalischen Ablauf in einer für Wagner typischen Variantentechnik wiederholt. Der erste Teil ist jeweils harmonisch in der Tonalität uneindeutig schwebend. Nur in diesem Teil gibt es auch die Variation, die so subtil gemacht ist, dass sie beim Hören bewusst niemandem auffallen kann. Der zweite Teil ist harmonisch-tonal eindeutig und bleibt auch bei der Wiederholung starr und unverändert.

Diese Beobachtungen sind nicht sensationell, aber doch von großer Wichtigkeit für die Wirkung, die sich jetzt zusammen mit der Orchestrierung ergibt: Beide Abschnitte werden zunächst ausschließlich von Holzbläsern gespielt. Sie sind in ihrer instrumentatorischen Ausführung aber höchst gegensätzlich und stehen – prägnant formuliert –, im Verhältnis ›modern‹ versus ›traditionell‹ zueinander.

Ich beginne mit dem traditionellen zweiten Abschnitt, und es ist kein Zufall, dass dieser auch kompositorisch eher konventionell gehalten ist (Bsp. 2).

The image displays a page of a musical score for Richard Wagner's *Lohengrin*, Act 1, Scene 1-8. The score is arranged in a system with six staves, each representing a different woodwind instrument: Flöten (Flutes), Hoboeen (Oboe), Englischhorn (English Horn), Klarinetten in B (Clarinets in B), Bassklarinette (Bass Clarinet), and Fagotte (Bassoon). The music is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings, including *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *più p* (pianissimo), and *pp* (pianissimo). Performance instructions such as "sehr zart" (very soft) and "dolciss." (dolcissimo) are present. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks, indicating the phrasing and dynamics of the woodwind parts.

Beispiel 2: Richard Wagner, *Lohengrin*, 1. Akt, 2. Szene T. 1–8, Partitur

Die Oboe ist die führende solistische Melodiestimme, ebenso sind die Begleitstimmen, die sich von zunächst drei auf sechs erweitern, in primären Klangfarben der zueinander passenden Doppelrohrblattinstrumente Englischhorn und Fagotte gesetzt. Der Einsatz der Klarinette und Bassklarinette ist hier eher marginal.

Ganz anders ist die Farbgebung im ersten Teil. Die Vortragsbezeichnung ›sehr zart‹ (*dolcissimo*) ist dabei der geringste Unterschied. Im durchwegs vierstimmigen Satz werden Sopran und Alt durch zwei Flöten und zwei Klarinetten repräsentiert, die exakt die gleichen Töne spielen: Die Tenorstimme spielen die 3. Flöte und das 1. Fagott, und den Bass 2. Fagott und Bassklarinette gemeinsam. Es gibt also keine Primärfarben. Adorno schreibt dazu:

Zwischen Flöte und Klarinette ergibt sich im Unisono eine Art von schwebendem, vibrierendem Interferenzklang. In ihm gehen die spezifischen Charaktere beider Instrumente unter; sie sind nicht mehr zu identifizieren, man hört dem Klang nicht mehr an, wie er zustande kommt. Damit eben nähert er sich dem dinghaften Orgelton an.³

3 Ebd., 69.

Gleiches gilt natürlich auch für die tieferen Stimmen. Die durchaus richtigen Beobachtungen interpretiert Adorno in einer aus heutiger Sicht sehr tendenziösen Weise. Doch bringt er den Unterschied zwischen Schein und Wesen eines Kunstwerks sowie deren Umkehrbarkeit sehr treffend zum Ausdruck, was heißen soll: Die vom Hörer nicht mehr verifizierbare Erscheinung der raffinierten Klangmischung ist, so Adorno, »die Seite, die das Kunstwerk nach außen kehrt, der ›Effekt‹«. ⁴ Das Wesen, also die Komposition als solche, wird durch den Schein, die sich der Realisierung entziehende Klangfarbe entfremdet, aufgehoben, ersetzt.

Adorno spricht von der verschiedentlich von der ›Magisierung‹ des Kunstwerks, ein vor dem Hintergrund der mythischen Inhalte in Wagners Opern nur allzu passender Begriff. Ich würde noch einen Schritt weitergehen: Indem dem Hörer der reale Boden der Erkenntnis dessen, was er hört, entzogen wird, wird er selbst der Magie unterworfen, verzaubert, gebannt und somit zur Passivität verurteilt. Ich denke, es ist vor allem die Mischklangtechnik, die Wagners Musik den Vorwurf eingebracht hat, sie manipuliere, zwingt dazu, sich ihr willenlos zu ergeben, wirke wie eine Droge. Die Möglichkeiten des Missbrauchs dieser Eigenschaften sind ja hinlänglich bekannt.

Bleibt die Frage, warum Wagner an dieser Stelle im *Lohengrin* auf engstem Raum so unterschiedlich in der Orchestrierung verfährt. Warum auf der einen Seite die Klangfarbenmischung, wenn auch behutsam und nicht plakativ, und auf der anderen die traditionelle Gestaltung durch primäre homogene Farben?

Eine mögliche Begründung liefert die szenische Dramaturgie: Elsa muss vor dem königlichen Tribunal erscheinen, schwer beschuldigt, sie tritt schutzlos, Wagner schreibt »verschämt« – wir würden es aus heutiger Sicht mit dem Wort ›bloßgestellt‹ beschreiben – in den Kreis des Königs Heinrich und seines männlichen Gefolges. Das weiße Gewand, das Elsa trägt, symbolisiert äußerlich ihre Unschuld, die Musik kommentiert, da Elsa zunächst stumm bleibt, ihren Auftritt, als Klagegesang, der traditionell in Oper und Passion den Oboeninstrumenten zusteht. Klagegesang steht hier ebenso für die Anklage wie für Elsas stumme Klage, unschuldig angeklagt zu sein. Der Chor, dessen Funktion dem antiken Drama sehr ähnlich ist, kommentiert ihren Auftritt mit den Worten: »Seht hin, sie naht, die hart Beklagte!« Doch dann tritt plötzlich eine Veränderung ein: Der Bläserchoral erklingt wie das noch ungreifbare Zeichen einer höheren Macht – wir wissen, das verweist auf den später auftretenden Lohengrin – er umgibt Elsa wie ein Schutzschild, er schützt ihre Aura im esoterischen Sinne, bevor sie ihren

4 Ebd., 74.

Klagegesang wieder aufnimmt. Der Chor ist beeindruckt: »Ha! Wie erscheint sie so licht und rein.« Später in der Szene wird Elsa die Vision ihres Ritters zu diesen vier Choraltakten singend erläutern, dann allerdings ist die Situation real, der Zauber verfliegen, auch die Instrumentation unauffällig. Hören wir hinein!⁵

Wie empfindlich und damit in der analytischen Differenzierung argumentativ angreifbar die musikalische Ebene der Klangfarben ist, zeigt der Vergleich der hier soeben erklungenen Aufnahme unter Georg Solti und den *Wiener Philharmonikern* von 1987 (digital remastered 2002)⁶ mit einer moderneren unter Claudio Abbado und den *Berliner Philharmonikern* von 1992.⁷ Vergleichen wir! – Es ist deutlich zu hören, dass der Tontechniker der jüngeren Aufnahme die Flöten viel zu stark in den Vordergrund hat treten lassen. Die Klarinetten sind damit im Hintergrund und fast nicht hörbar. So ergibt sich ein verfälschtes Klangbild.

Wie können nun die hier gewonnenen Erkenntnisse im Unterricht genutzt werden? – Zunächst kann man Wagners Klangfarbenmischungen üben lassen, auf zweierlei Art:

Man analysiert geeignete Stellen vom Hören her, was methodisch paradox erscheint, denn die Mischungen sollen ja in ihren Bestandteilen unhörbar bleiben. Die in Anschauung erworbenen Kenntnisse sollten allerdings den Hörexperten befähigen, seine passive Hörhaltung zu überwinden, und die Problemstellung aktiv wenigstens teilweise zu lösen. Sodann kehrt man den Ansatz um und übt diese Technik an eigenen Vorlagen oder geeigneten Stellen anhand des Klavierauszugs, ein gutes Beispiel dazu ist z.B. das »Rabenmotiv« aus der *Götterdämmerung* (Bsp. 3).

Ich habe dabei die Erfahrung gemacht, dass keineswegs nur die Originallösung auch die einzig richtige Möglichkeit darstellt, sondern dass es immer mehrere diskutabile, allerdings auch mehr oder weniger gute Fassungen gibt. Bei der Suche nach weiteren Übungsmöglichkeiten stieß ich auf das manchmal so genannte »Sommernacht-Motiv« aus dem 2. Akt der *Meistersinger von Nürnberg* (Bsp. 4).

5 Es folgt: Richard Wagner, *Lohengrin*, 2. Szene des 1. Aktes.

6 Decca 4707952.

7 DG 028943780827.

The image displays a musical score for the 'Rabenmotiv' (measures 1-13) from Richard Wagner's *Götterdämmerung*. The score is presented in two systems. The first system includes parts for Flöten, Oboen, Englischhorn, Klarinetten in B, Fagotte, Hörner in F, and Pauke. The second system includes parts for Flöten, Oboen, Englischhorn, Klarinetten in B, Fagotte, Hörner in F, and Pauke. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *p*, *pp*, and *tr*.

Beispiel 3: Richard Wagner, *Götterdämmerung*, 1. Akt, 2. Szene, ›Rabenmotiv‹ T. 1–13, Partitur

The image displays a musical score for the 'Sommernacht'-Motiv, T. 1-13, Particell by Richard Wagner. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) and dolce dynamic. The second system (measures 4-6) continues the melodic line. The third system (measures 7-9) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic followed by a return to piano (*p*) and dolce. The fourth system (measures 10-13) concludes with a *dim.* (diminuendo) dynamic and a final piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (marked with a '3').

Beispiel 4: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 2. Akt, ›Sommernacht‹-Motiv T. 1–13, Particell

Dieses Motiv kehrt im Verlaufe der Szene mehrmals quasi refrainartig wieder und leitet auch teilweise das ebenso refrainartig verwendete Nachtwächterlied ein. Im 3. Akt wird es als wahres Erinnerungsmotiv im Wahn-Monolog des Hans Sachs und auch noch an einer weiteren markanten Stelle (vgl. Tab.1) wieder auftauchen.

Der Name ›Sommernacht-Motiv‹, der sicherlich nicht von Wagner selbst stammt, charakterisiert das Motiv in der Weise, dass es für eine nur vage definierte Atmosphäre stehen soll. Es ist nicht an Personen oder bestimmte Emotionen gebunden. So wird es bei seinem wiederholten Erscheinen jedes Mal anders instrumentiert und somit charakterisiert. Die Möglichkeiten sind hier weit gespannt, sie reichen von kleinster kammermusikalischer Besetzung bis zum großen Tutti, von deutlich wahrzunehmenden Primärfarben bis hin zur raffinierten Mischung.

Neben der höranalytischen Betrachtungsweise einzelner Stellen bietet sich noch eine weitaus interessantere Methodik an: Anhand der ersten, quasi modellhaften Fassung des Motivs erstellt man ein Stimmungsbild mit den Studierenden, um diese sodann anzuregen, weitere unterschiedliche Stimmungen mit dem gleichen Motiv, aber mit anderen klangfarblichen Mitteln zu erzielen. Es ist allerdings sinnvoll, hier Wagners Vorstellungen folgend, wie diese aus den szenischen bzw. textuellen Zusammenhängen ersichtlich sind, bestimmte Charakteristiken vorzugeben. Die Charaktere sind natürlich subjektiv empfunden und führten mitunter die Studierenden auch auf ganz andere Wege als ich (oder Wagner) beabsichtigt hatte(n). Das ist aber kein Nachteil, sondern steigert die kreative und qualitative Komponente der Übungsinhalte ungemein. So habe ich für die verschiedenen Erscheinungsformen des Motivs die Inhalte ›zärtlich-sehnsüchtig‹, ›hintergründig‹, ›flirrend‹, ›geheimnisvoll‹, ›traumhaft sich erinnernd‹ und ›leidenschaftlich‹ gewählt. Nur die Vorgabe Instrumentation für Tutti im Fortissimo, entsprach dabei einer herkömmlichen Instrumentationsaufgabe.

Die nachfolgende Tabelle dokumentiert eindrücklich, wie unterschiedlich Wagner hier verfahren ist (Tab.1).

Stelle in der Partitur (Seitenangaben nach Edition Peters)	Instrumentation	Charakter
S. 346f.	a) Streichorchester mit Horn	zärtlich-sehnsüchtig
S. 348f., ab 3. System	b) 3 Hörner, 2 Fagotte	hintergründig
S. 353f.	c) tremolierende hohe Streicher, Holzbläsersatz in mittlerer Lage: Klarinetten, Fagotte und Hörner	flirrend, nervös
S. 403ff.	d) mittlere tremolierende Streicher, darüber Holzbläsersatz: Oboe, Klarinette, Hörner, Fagott	geheimnisvoll, spukhaft
S. 454ff.	e) Tutti, allerdings nur wenige Takte mit Piccoloflöte und Trompetensolo	allgemeiner dramatischer Höhepunkt, Perepetie der Szene
S. 494f.	f) hohe Streicher und Harfe	traumhaft sich erinnernd
S. 606ff.	g) Tutti, ohne Trompeten, nicht ganz so grell wie Tuttistelle e), dafür erklingt das Motiv länger	leidenschaftlich, gebannt (Eva erblickt Walther und stößt einen Schrei aus)

Tabelle 1: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, ›Sommernacht‹-Motiv, unterschiedliche Instrumentierung

Zusammenfassend bleibt festzuhalten: Die substanziell gleiche Musik verändert sich nicht nur in ihrer Erscheinung, sondern letztlich auch in ihrem Wesen durch das jeweilige Klangbild.

*
**

Claude Debussy's Bewunderung gerade für Wagners *Parsifal* ist allgemein bekannt und dessen Einfluss auf seine einzige vollendete Oper *Pelléas et Melisande* ebenso. Debussy weitete die Bedeutung der Klangfarbe gegenüber Wagner aus, wobei er in seinen reifen Werken weniger die Klangmischungen seines Vorgängers benutzte, sondern – im Fall von *Pelléas et Melisande* – die einzelnen Gruppen, Holzbläser, Blechbläser, Streicher getrennt als klangfarbliche Symbole einsetzte und damit den symbolistischen Gehalt der literarischen Vorlage musikalisch einlöste.

Ich möchte kurz über den Anfang aus *Pelléas et Melisande* sprechen, genauer über das Anfangsmotiv der Oper, das als Natursymbol für den Wald, weiter gefasst aber für die archaische Grundstimmung der in grauer Vorzeit spielenden Geschichte steht (Bsp. 5), lapidar formuliert wie im Märchen: »Es war einmal...«

The image displays two musical staves from Claude Debussy's *Pelléas et Melisande*. The top staff is in bass clef, 4/4 time, marked *pp*. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The bottom staff is also in bass clef, 4/4 time, marked *T. 8 très expressif*. It features a similar melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures.

Beispiel 5: Claude Debussy, *Pelléas et Melisande*, 1. Akt, Gegenüberstellung T. 1–4 und T. 8–11, Particell

Die Natur – wie so oft in Mythen vor allem Nordeuropas – symbolisiert nicht die von uns gerne als Erholungs- und Freizeitwert apostrophierte Idylle, sondern steht dafür, wie Menschen sie in der Vergangenheit meist empfanden, als Hort der Gefahr, Angst einflößend, menschenfeindlich, unheimlich, kalt. So emotional

negativ wird auch der Wald in *Pelléas und Melisande* geschildert, es finden sich im Libretto genügend Stellen, die diese Darstellung belegen.

Der archaische Eindruck entsteht musikalisch durch relativ einfache Elemente:

Der Bezug zu ›alter‹ Musik durch die Verwendung der Pentatonik, reiner Intervalle insbesondere Quinten, Kirchentonarten, organaler Setzweise, die weißen Noten und weißen Tasten (Debussy komponierte bekanntermaßen am Klavier), all dies verleiht dem Motiv eine gewisse Leere, Neutralität. Menschen kommen hier nicht vor. Klangfarblich hat Debussy diese Welt den tief gesetzten Streichern zugeordnet, die durch tiefe Fagotte, mitunter auch Blechbläser eine Schwere bekommen, die die Musik der Szene entsprechend in ein Dämmer- oder sogar Zwielicht taucht.

Spätestens hier beginnt – historisch gesehen – die Filmmusik, aber noch ohne bewegte Bilder, so dass sich ein Vergleich mit aktueller Filmkomposition geradezu aufdrängt. Die frühen Filmkomponisten Hollywoods sind bei Debussy sozusagen in die Lehre gegangen, die Verwendung von archaischen Mustern ist ein fester Topos in der Filmmusik, neu ist lediglich die Steigerung in die Breite, zum Monumentalen. Dieses Moment ist Debussy weit gehend noch fremd. Uns so verwundert es nicht, dass der Beginn des Hollywoodfilms *The day after tomorrow*, etwas gröber und plakativer, aber doch erstaunlich ähnlich gestaltet ist wie der Anfang des *Pelléas*. Die Musik zum Film komponierte Harald Kloser (Bsp. 6).

The image displays a musical score for Harald Kloser's film 'The day after tomorrow'. It consists of two systems of music. The first system features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The second system features a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a 'p' (piano) marking in the first system. The score is characterized by a pentatonic scale and simple intervals, reflecting the archaic style mentioned in the text.

Beispiel 6: Harald Kloser, *The day after tomorrow*, T. 1–16, Particell

Die musikalische Substanz der Filmmusik ist mit der Vorlage identisch, die klangfarblichen Elemente sind etwas stärker monumentalisiert, wobei die Tontechnik auch ihren Beitrag leistet. Die Streicher sind groß besetzt, und aus den tiefen Holzbläsern sind Posaunen und Hörner geworden, die Wirkung – der Eindruck der Schwere – ist jedoch ähnlich wie bei Debussy.

Und wovon handelt der Film *The day after tomorrow*? Von der Natur, einer fiktiven, aber doch nicht unrealistischen Umweltkatastrophe, damit also von der Ohnmacht des Menschen gegenüber den Gefahren der Natur. Natur wird wiederum als reale Bedrohung gezeigt, selbstverständlich aus heutiger Sicht. Zu Anfang des Films wird panoramaartig eine antarktische Ödlandschaft gezeigt, menschenfeindlich, menschenleer, weiß, frostig. Zum Abschluss meines Vortrags sehen und hören Sie diesen Beginn. Reizvoll ist es natürlich, in Eigenversuchen dem Klangbild möglichst nahe zu kommen; das wiederum könnte eine spannende Höraufgabe sein⁸

Literatur

Adorno, Theodor W. (1977), *Versuch über Wagner*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

© 2022 Kay Westermann

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

Westermann, Kay (2022), »Emanzipation der Klangfarbe. Hörstudien zu Richard Wagners und Claude Debussys Orchesterklang« [Emancipation of timbre – Listening studies on the orchestral sound of Richard Wagner and Claude Debussy], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 139–151. <https://doi.org/10.31751/p.251>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

⁸ Es folgt aus: *The Day After Tomorrow. Original Motion Picture Soundtrack*, Varese Sarabande ZMACD023 (2004), Track 1: *Vorspann*.

Diemut Anna Köhler-Massinger

Fachspezifische Gehörbildung und Didaktik der Gehörbildung

Gedanken zur Notwendigkeit effizienter Hörerziehung während des Musikstudiums

Dass gerade im Fach Gehörbildung negative Stimmungslagen bei Studierenden besonders kontraproduktiv für die angestrebten Bildungsziele sind, ist bekannt. Motivierend ist das Wissen, mit Hilfe fachspezifischer Gehörbildung Fähigkeiten zu erwerben, die Hilfestellungen für die spätere Berufspraxis darstellen. Das Unterrichtsprojekt *Fachspezifische Gehörbildung* wurde an der *Hochschule für Musik und Theater München* praktisch erprobt. Es basiert auf einer intensiven, interdisziplinären und zeitaufwändigen Kooperation von Kolleginnen und Kollegen der künstlerischen Fächer, der Gehörbildung und der Musiktheorie. Exemplarisch werden ausgewählte Aspekte zur fachspezifischen Gehörbildung anhand der künstlerischen und pädagogischen Hauptfachstudiengänge Violine und Klavier vorgestellt. Vor diesem Hintergrund zeigt sich auch ein dringender Bedarf an Seminaren zur *Didaktik der Gehörbildung im Instrumentalunterricht* für die Studienpläne von Instrumental- und Gesangspädagogik-Studiengängen (IGP) an deutschen Musikhochschulen. Seit dem Jahr 2004, als dieser Vortrag beim 4. Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie (HfMT Köln)* zu hören war, ergaben sich auf hochschulpolitischer Ebene und in informationstechnologischer Hinsicht bedeutende Veränderungen.

It is common knowledge that a negative attitude from students is particularly counterproductive for the intended educational goals, particularly in the subject ear training. Yet it is motivating for students if one presents the advantages of specific ear training skills for professional practice. The educational project *Fachspezifische Gehörbildung* was tested out practically at the *Hochschule für Musik und Theater München*. The project is based on an intensive, interdisciplinary, time-consuming cooperation between colleagues in artistic fields, ear training, and music theory. Select aspects of field-specific ear training will be presented in the context of the artistic and pedagogical majors of violin and keyboard. Against this backdrop the dire need for seminars in *Didactics of Ear Training in Instrumental Instruction* in the curricula of instrumental and vocal pedagogy majors in German conservatories becomes apparent. Since 2004, when this article was presented at the *Gesellschaft für Musiktheorie* annual meeting in Köln, significant changes have taken place at the conservatory level and regarding information technology.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: fachspezifische Gehörbildung; field-specific ear training; Gesangspädagogik; instrumental pedagogy; Instrumentalpädagogik; interdisziplinär; interdisziplinär; vocal pedagogy

1. Einleitung

Jeder Musikstudent¹ hat im Rahmen seines Studiums das Pflichtfach Gehörbildung zu besuchen und zum Abschluss eine mehr oder weniger umfangreiche, häufig angstbelastete Prüfung abzulegen.² Bei etlichen Studierenden erfreut sich das Fach erfahrungsgemäß nicht allzu großer Beliebtheit: Die Prüfungsvorbereitung ist aufwendig und zeitintensiv, Sinn und Zweck des Fachs scheinen oft nicht nachvollziehbar.

Zur Motivation der Studierenden sollte meines Erachtens unbedingt der praktische Nutzen des Fachs plausibel gemacht werden. Erfahrungsgemäß ist es hilfreich, vorab zu vermitteln, dass mit Hilfe von Gehörbildung Fähigkeiten erworben werden können, die Hilfestellungen für die spätere Berufspraxis leisten – sei es als ausübender Musiker oder als Lehrer –, dass also Gehörbildung nicht zum Selbstzweck betrieben wird. Eine klare Formulierung nachvollziehbarer Lernziele und eine entsprechende Unterrichtsplanung und Prüfungsausrichtung gewährleisten eine sinnvolle und überzeugende Unterrichtsgestaltung im Fach Gehörbildung. Neben der Berücksichtigung individuell unterschiedlicher Leistungsniveaus³ und verschiedener Hörertypen (Kurse für Relativ- und Absolut Hörer)⁴ zur Zusammenstellung möglichst homogener Studenten-Gruppen zu Unterrichtsbeginn kann dies vor allem auch mittels fachspezifisch orientierter Gehörbildung erfolgen.

- 1 In diesem Artikel wird aus Gründen der Lesbarkeit sowie zur Vermeidung grammatikalisch falscher Formen das generische Maskulin verwendet, wobei hier und an analogen Stellen jede andere Form von Sexus und Gender wertgleich mitgemeint ist.
- 2 Das musikpädagogische Prinzip der Musik-Psychoedukation (MPE) findet seit einigen Jahren – nicht zuletzt durch die Veröffentlichungen des Musikpädagogen und Musiktherapeuten Wolfgang Mastnak – zunehmend in Schule, Inklusionspädagogik und *Community Music Therapy* Beachtung. Dass gerade im Fach Gehörbildung negative Stimmungslagen bei Studierenden und Dozenten besonders kontraproduktiv für die angestrebten Bildungsziele sind, ist bekannt. Wie Stress-Situationen im Ausbildungsprozess und die Phänomene von Prüfungsangst hirnpfysiologisch erklärbar sind und durch psychoedukative Elemente in der Gehörbildung vermindert werden können, führt die Autorin in Köhler 2017 näher aus.
- 3 Die Kurs-Einteilung von maximal sechs bis acht Teilnehmern – während der 1970er Jahre an der *HfM* München durch Roland Mackamul – hat sich bewährt und blieb auch nach dem Bologna-Prozess an der *HMTM* unverändert erhalten. (Im Zuge der Fusion mit dem *Richard-Strauss-Konservatorium München* [2008] und der Kooperation mit der *Bayerischen Theater-Akademie August Everding* lautet die offizielle Bezeichnung heute *Hochschule für Musik und Theater München* [*HMTM*])
- 4 Die *HMTM* ist die einzige deutsche Musikhochschule, an der Gehörbildungs-Kurse für Absolut-Hörer einen festen Bestandteil innerhalb der Studienpläne einnehmen.

Leider kann mit fachspezifischer Gehörbildung an deutschen Hochschulen oft erst nach einiger Zeit begonnen werden, weil zu Studienbeginn erfahrungsgemäß eine Vermittlung elementarer Kenntnisse hinsichtlich Gehörbildung und Blatt-singen zwingend im Vordergrund steht. Eine enorme Erleichterung für die Hochschul-Gehörbildung wäre ein höheres Eingangsniveau zu Studienbeginn, über das Kandidaten gerade aus osteuropäischen oder asiatischen Ländern, in der Regel verfügen: Ein Umstand, der sich mit großer Sicherheit auf eine gezielte, flächen-deckende Ausbildung im Vor- und Grundschulalter zurückführen lässt, die z.B. Ungarn, Russland, China und Japan oder auch Frankreich (Solfège) praktiziert wird, in Deutschland aber fehlt. Hier genießt das Fach in der schulischen und vorschulischen Ausbildung bedauerlicherweise geringen Stellenwert.⁵

In diesem Zusammenhang scheint mir wichtig, auf die Notwendigkeit der Vermittlung einer Didaktik der Gehörbildung für den instrumentalen Anfänger-Unterricht im Rahmen der Diplommusiklehrer-Studiengänge⁶ hinzuweisen: Die gezielte Integration von Gehörbildung in den Instrumentalunterricht - an Musik-schulen wie im Privatunterricht - scheint, gerade im internationalen Wettbewerb dringend notwendig, da dies hierzulande häufig die einzige Chance ist, Kindern und Jugendlichen an die Gehörbildung heranzuführen.

Im Folgenden werden zunächst einige Aspekte zur fachspezifischen Hoch-schulgehörbildung vorgestellt und im Anschluss Gedanken zur Didaktik der Ge-hörbildung im instrumentalen Anfänger-Unterricht aufgeführt.

- 5 Während der vergangenen Jahre ist durchaus ein verstärktes Interesse von Kindern und Jugend-lichen an Gehörbildung zu beobachten: Einige bayerische Musikschulen, z.B. in Grassau (J. Schmuck) oder Ingolstadt (L. Voith), bieten entsprechende und hoch frequentierte Kurse an, die mit einer überregionalen Prüfung abschließen, bei deren Bestehen ein Leistungsabzeichen ver-geben wird. Gearbeitet wird mit den beiden Arbeitsheften *Theorie D1* bzw. *D2/D3 für die Musik-lehre und Gehörbildungsprüfung mit CD*, herausgegeben vom *Verband der Bayerischer Sing- und Musikschulen* und dem *Bayerischen Blasmusikverband* (Musikverlag Heinlein, Flachslanden).
- 6 Im Rahmen der Diplommusiklehrer-Studiengänge – im Zuge des Bologna-Prozesses abgelöst durch die IGP-Studiengänge (BA/MA) – erfolgt bedauerlicherweise noch immer kein Unterricht in den Fächern Methodik und Didaktik der Gehörbildung resp. Methodik und Didaktik der Mu-siktheorie. Entsprechende Seminare an der *HMTM* sind bislang nur obligater Bestandteil des mo-dularisierten Hauptfach-Studiengangs Musiktheorie/Gehörbildung (sowohl BA als auch MA).

2. Fachspezifische Gehörbildung während des Musikstudiums

2.1 Aufgaben und Ziele fachspezifischer Gehörbildung

Im Jahr 1996 wurde ich mit dem Wunsch der damaligen Hochschulleitung der *HfM* München betraut, einen differenzierten *Lehrplan für fachspezifische Gehörbildung* zu entwickeln.⁷ Hierfür sammelte ich gezielt Anregungen und Wünsche von Hauptfachprofessoren, ausübenden Berufsmusikern und Kollegen der Fachgruppe Gehörbildung. Zur unterrichtspraktischen Umsetzung wurden später reine Bläser-, Streicher- und Pianisten-Kurse zusammengestellt.⁸ Als unabdingbar für eine erfolgreiche Umsetzung stellte sich nicht nur eine gegenseitige Unterstützung und Ergänzung der Fächer Gehörbildung und Musiktheorie heraus (welche bekanntermaßen teilweise deckungsgleiche Inhalte haben, aber jeweils unterschiedliche methodische Ansätze erfordern), sondern auch eine intensive Kooperation mit den jeweiligen Hauptfachdozenten der Instrumentalklassen.

Für eine fachspezifische Gehörbildung lassen sich grundsätzlich zwei Lernziele formulieren:

1. Aufgrund steigender Ansprüche im Hauptfach besteht die Notwendigkeit, Musikstudenten nach der Vermittlung elementarer Grundlagen vor allem hinsichtlich der Bewältigung berufsspezifischer Anforderungen auszubilden. So wird ein angehender Orchestergeiger vor anderen auditiven Herausforderungen stehen als ein Bläser, Pauker, Harfenist oder Dirigent – und so muss ein Schulmusiker, der für die Lehrtätigkeit am Gymnasium ausgebildet wird, andere Dinge können als ein Grund- oder Hauptschullehrer mit Didaktik- oder Unterrichtsfach Musik und ein Kirchenmusiker wiederum andere Fähigkeiten beherrschen, als ein Komponist. Hier setzt die fachspezifische Gehörbildung an: Angehende Berufs-

7 Während der Erprobungsphase des *Lehrplans für fachspezifische Gehörbildung* ergab sich eine hochinteressante, interdisziplinäre und zeitintensive Zusammenarbeit mit den einzelnen Hauptfach-Dozenten; auf sich allein gestellt konnten die Gehörbildungsdozenten das Projekt nicht durchführen. Im Zuge der Modularisierung erfolgte dann (abgesehen von freien Wahlpflichtangeboten und sog. Hörstunden nach dem Grundstudium) eine empfindliche Reduzierung der regulären Gehörbildung von bisher acht bis zehn Semestern auf vier Semester. So fließen heute leider nur mehr vereinzelt fachspezifische Aspekte in die Gehörbildung ein.

8 Seit 2004 hat sich das Angebot an Computerprogrammen für Gehörbildung immens weiterentwickelt. Besonders beliebt bei Studierenden sind momentan Gehörbildungs-Apps, die man kostenlos auf das Smartphone herunterladen kann, um z.B. mit Headset während Bahnfahrten zu üben.

musiker und Musikpädagogen sollen die Fähigkeit erwerben, spezifische berufsbedingte Höranforderungen zu meistern.

2. Des Weiteren geht es um die Erweiterung einzelner Hörbereiche, die – instrumentenspezifisch bedingt – häufig vernachlässigt werden. Mit fachspezifischer Gehörbildung kann der eigentlichen Aufgabe von Gehörbildung Rechnung getragen werden: Der Entwicklung der Fähigkeit, musikalische Strukturen und Zusammenhänge hörend zu erkennen und somit eine vertiefte musikalische Bildung zu erfahren.⁹

Im Folgenden werden Aspekte zur fachspezifischen Gehörbildung vorgestellt – exemplarisch anhand der künstlerischen Hauptfachstudiengänge Violine und Klavier. Die Auswahl gerade auf diese beiden Instrumente erfolgt zum einen, weil ich diese Instrumente selbst spiele, zum anderen, weil sie häufig Unterrichts-Gegegenstand des instrumentalen Anfängerunterrichts darstellen. Pro Instrument erfolgt – herausgegriffen aus der jeweiligen Fülle an Beispielen – die Schilderung einiger berufsspezifischer Höranforderungen und entsprechender Aufgaben für die Gehörbildung.

2.2 Beispiel: Studiengang Hauptfach Violine

Zu Beginn seien grundlegende Aspekte zur Gehörbildung mit Geigern betrachtet:

1. Streicher haben zu Studienbeginn häufig eine weniger ausgeprägte Vorstellung von Akkorden und mehrstimmigen musikalischen Zusammenhängen als Pianisten, sind also nicht immer daran gewöhnt, auf mehrere Stimmen gleichzeitig zu hören. Allein beim Spielen des Skalen-Systems von Carl Flesch stellen sich – nach Aussagen von Hauptfachdozenten – Hauptfach-Geiger der Lehramtsstudiengänge oftmals eher ungeschickt an, gebrochene verminderte Akkorde zu spielen, da sie daran gewöhnt sind, linear zu denken. Ziel ist hier, das rein horizontale Hören auf den mehrstimmigen Bereich zu erweitern.

2. Auf Grund mangelnder Erfahrungen mit Tasteninstrumenten ist es für Geiger häufig schwierig, Kadenz-Verläufe oder vierstimmige Choräle sinngemäß vom Gehör zu erfassen und zu notieren. Sinnvoll ist, hier nicht nur musiktheoretische Anweisungen und Diktate zu geben, sondern die Studierenden regelmäßig selbst am Klavier spielen zu lassen: Ein entsprechendes Vorgehen im Unterricht – buchstäblich zum Begreifen der Unterrichtsinhalte am Klavier – ist hilfreich.

9 Vgl. dazu Mackamul 1969 und Westermann 1995.

3. Da Geiger vornehmlich im Violinschlüssel zu lesen gewohnt sind, sind Blatt-sing-Übungen und Diktate im Bass-Schlüssel ein probates Mittel, um später harmonische Zusammenhänge – basierend auf einer Basstimme – begreifen zu können. Ziel der Übungen ist nicht zuletzt, die Fähigkeit, harmonische Spannungsverhältnisse und Zusammenhänge von Musikstücken zu erkennen, um so ein besseres Verständnis für das zu interpretierende Gesamtwerk zu entwickeln.

4. Es ist darauf zu achten, Diktate und Nachspielübungen nicht ausschließlich am Klavier vorzuspielen, da der Klavierklang vielen Studierenden klarer und gewohnter erscheint, als eine Kombination anderer Instrumente oder Chorstimmen.

5. Sinnvoll ist das Erstellen von Höranalysen zu komplexen Literaturbeispielen verschiedener Epochen und Genres – gegebenenfalls in herkömmlicher oder auch historischer Aufführungspraxis.

6. Einen großen Lerneffekt haben Übungen zum Ergänzen erklingender Instrumente und verschiedener Strich- und Spielarten in entsprechend präparierten, lückenhaften Particellen.

7. Gerade für Geiger, die sich auf dem Gebiet der Kammermusik zu spezialisieren beabsichtigen, ist die Entwicklung eines feinen Gespürs für intonatorische Feinheiten wichtig. So klingt auf der Geige derselbe Ton in unterschiedlichem, harmonischem Kontext nicht gleich: Ein *fis* mit Leittonfunktion etwa ist höher zu intonieren, als ein *ges*. Gerade bei der Arbeit mit Streichern sollte im Unterricht keine ausschließliche Fixierung auf die temperierte Stimmung erfolgen: Aktives Zusammenspiel, zum Beispiel in Streichquartett-Formation – in reiner (und mitteltöniger) Stimmung – schult das Gehör immens. Aus der Fülle an praktischen Intonationsübungen am Instrument sei exemplarisch eine zur Unterscheidung von reiner und temperierter Stimmung herausgegriffen: Möchte beispielsweise ein Streichquartett (reine Stimmung) einen e-Moll-Sextakkord (Einzeltöne: g , e^1 , h^1 , e^2) sauber intonieren, so ist bei der Stimmung der Violinen in reinen Quinten ($g-d^1$, d^1-a^1 , a^1-e^2) beim Greifen einer reinen Quarte abwärts (e^2-h^1) dieser Ton h^1 innerhalb der großen Dezime h^1-g um das syntonische Komma zu hoch. So ist es durchaus vorstellbar, dass auch ein professionelles Streichquartett unverhältnismäßig lange braucht, bis individuelle Intonationsvorstellungen einander angeglichen sind.

8. Auch Streicher, die Interesse an historischer Aufführungspraxis haben, sind in der Hörerziehung zu berücksichtigen, denn Probleme, die sich in diesem Bereich stellen können, sind nicht zu unterschätzen: Im Falle der Kirnberger-Stimmung, die heute üblicherweise zur historischen Aufführung von Musik des 18. Jahrhunderts Verwendung findet, ist der Geiger gezwungen, sein Instrument

Ton für Ton zu stimmen; *a*- und *d*-Saite ergeben keine reine Quinte. Der Geiger muss sich an einer Stimmung orientieren, bei der gilt: Halbton gleich Halbton.¹⁰

9. Durchaus problematisch kann gerade für absoluthörende Streicher die Veränderung des Stimmtons (a^1) sein, der sich je nach Zeit und Ort zwischen 396 und 471 Hertz bewegt. Absoluthörer empfinden bei größeren Abweichungen vom gewohnten $a^1 = 443$ Hertz eine Veränderung der Tonart: Das bekannte Problem des Transpositionswiderstands von Absoluthörern wird hier virulent.



Beispiel 1: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Rosenkranzsonaten*, Ausschnitt aus *Leiden Christi am Ölberg* als Beispiel für Scordaturspiel

10. Ein weiteres Stichwort zum Thema Streicher-Intonation ist das Scordatur-Spiel, dessen Problematik an Hand eines Beispiels aus den *Rosenkranzsonaten* von Biber erklärt sei (Bsp.1): Aus dem Faksimile ist die Grundstimmung ersichtlich. Dass diese Stimmung auf einer Geige, die sonst in üblicher Stimmung gespielt wird, nur schlecht hält, ist durchaus nachvollziehbar. Für die praktische Arbeit in der Gehörbildung bieten sich hier etliche Übungen an: Umstimmen der Streichinstrumente,

¹⁰ Vgl. zur Unterscheidung von großen und kleinen Terzen auch Geminiani 1753.

Einzelvortrag der Stimmen, gemeinsames Spielen, dabei ständiges, sofortiges Verbessern der Einzeltöne durch die sich wieder verändernde Stimmung des zuletzt hervortretenden (Melodie-) Instruments sowie genaues Intonationshören auf den linearen Verlauf der eigenen Stimme und auf den Zusammenklang mit den anderen Instrumenten.

11. Neben praktischen Intonationsübungen am Instrument lassen sich Übungen auch gut mit Hilfe des Computers durchführen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf Bernd Riede, der 1991 fünf käufliche Computer-Programme für Gehörbildung vorgestellt und miteinander verglichen hat.¹¹ Aus der Fülle speziell an Intonationsübungen seinen im Folgenden zwei Beispiele vorgestellt: Der Computer bietet die Möglichkeit, mit Hilfe eines Sequenzer-Programms (z.B. Logic, Cubase) mehrere Spuren gleichzeitig aufzunehmen. So kann der Lehrer ein mehrstimmiges Stück vorspielen, bei dem die Studierenden heraushören sollen, welche Stimme oder welche Töne zu hoch oder zu tief erklingen.

12. Daneben besteht die Möglichkeit, Hörbeispiele am Keyboard in zwei unterschiedlichen Stimmungen aufzunehmen, um die Stimmungen anschließend von den Studierenden bestimmen zu lassen. Die Unterscheidung zwischen reiner und temperierter oder mitteltöniger und pythagoreischer Stimmung fällt den Hörern dabei erfahrungsgemäß leichter als die zwischen Kirnberger- und Werckmeister-Stimmung.¹² Ein sehr wichtiger Aspekt im Orchesteralltag für Tutti- und Sologeiger ist das sogenannte Stichnoten hören: Hat die 1. Violine z.B. etliche Takte Pause, während das übrige Orchester weiterspielt, stehen in der Violinstimme vor dem erneuten Einsatz zwei Takte einer anderen Stimme, z.B. der Flöte, notiert. Hört der Geiger nun diese notierten Flötentöne, muss er erkennen, dass sein Einsatz genau jetzt zu erfolgen hat, auch wenn das Motiv bereits zweimal zuvor in anderen Stimmen oder etwas modifiziert in der Flöte erklang. Weit schwieriger noch gestalten sich Einsätze, bei denen ein anderes Instrument bereits eine Weile ein spezielles Rhythmusmuster spielt, in das sich nun der Geiger einfügen muss. Er sieht nur die eigene Stimme notiert, den rhythmischen Verlauf der anderen Stimme muss er hörend wahrnehmen. Hilfreich sind hier zunächst als einfache Schulübung Rhythmusdiktate, die im Unterricht nicht geklopft, sondern auf verschiedenen Orchesterinstrumenten (z. B. Horn, Fagott, Geige, Klarinette etc.) vor-

11 Vgl. Riede 1991. Selbstredend muss heutzutage nicht mehr ausschließlich auf CDs zurückgegriffen werden; Netz-Anbieter wie Youtube, Spotify etc. haben die CD auch im Unterricht längst ins Abseits gedrängt.

12 Viele interessante Anregungen zum Intonationshören finden sich z.B. auch in Vogel 1984 und Geller 1997.

gespielt werden. Ziel ist, dass der künftige Orchestermusiker gewisse rhythmische Muster mental schneller erfassen kann.

2.3 Beispiel: Studiengang Hauptfach Klavier

Zu Beginn dieses Abschnitts seien zuerst grundlegende Aspekte zur Gehörbildung mit Pianisten betrachtet:

1. Durch zeitintensives Üben – von der Musikwissenschaftlerin Grete Wehmeyer kritisch als ›Einzelhaft am Klavier‹¹³ kommentiert – entsteht bei vielen jungen Klavierschülern nur wenig Kontakt zu anderen Musikern. Gerade in der Gehörbildung bietet es sich nun an, nicht ausschließlich mit dem Klavier zu arbeiten, sondern verschiedene Klangfarben speziellen Instrumenten und Spielweisen zuordnen zu lassen und Gehör-Diktate nicht ausschließlich am Klavier vorzuspielen, um die Klangerfahrung zu erweitern.

2. Im klassischen Klavierunterricht für Kinder und Jugendliche wird häufig eine möglichst werkgetreue Wiedergabe von Kompositionen erarbeitet. Trainiert werden Fingerfertigkeit, Notenlesen und Auswendigspiel, also eine Verknüpfung visueller, haptischer und intellektueller Vorgänge. Eine Berücksichtigung auditiver Faktoren steht deutlich im Hintergrund der pädagogischen Bemühungen. Erfahrungsgemäß sehen viele Klavierlehrer keinerlei Notwendigkeit für ihre Auszubildenden, zu improvisieren, Melodien vom Blatt nachzusingen, den eigenen Gesang am Instrument mit passenden Harmonien zu begleiten, den Atemfluss für sinnvollen Aufbau und Ende musikalischer Phrasen zu berücksichtigen oder am Instrument zu transponieren, um so die Vielfalt und Charakteristika verschiedener Tonarten zu erfahren. Dies hat deutliche Konsequenzen für die Schulung des Gehörs.¹⁴ Unbedingt notwendig sind für eine weit gefächerte Gehörschulung Übungen zum Blattsingen, zum sauberen Intonieren und zum Nachsingen längerer Phrasen zur Schulung der intuitiven Merkfähigkeit sowie praktische, mehrstimmige Transpositions-Übungen am Instrument.

3. In der Gehörbildung gibt das Schreiben vierstimmiger Diktate manchen Studierenden noch in der Abschlussprüfung schier unüberwindliche Schwierigkeiten auf, da häufig elementare Grundlagen fehlen, was sich leicht durch praktische Improvisationsübungen am Instrument ändern ließe. Im Folgenden sei dazu kurz das Fallbeispiel der Studentin H. an der *HMTM* skizziert: H. steht nach acht Semestern

13 Vgl. Wehmeyer 1983.

14 Vgl. auch Nobis, 1986.

Klavierstudium kurz vor der Diplomprüfung und möchte Nachhilfeunterricht im Fach Gehörbildung nehmen, da vor allem die Aufgabe zum vierstimmigen Hören aufgrund mangelhafter Kenntnisse in den Bereichen Gehörbildung und angewandtem Tonsatz für sie nicht lösbar ist. Der Versuch, H. spontan eine einfache I-IV-V-I-Begleitung zur Melodie von *Hänschen klein* vornehmen zu lassen, scheitert daran, dass die innere Hörvorstellung von H. so wenig ausgebildet ist, dass die Kandidatin nicht in der Lage ist, diese einfache Melodie aus dem Gedächtnis heraus am Klavier spielen. Die schlecht ausgebildete innere Hörvorstellung von H. und die daraus resultierende Unfähigkeit, auch nur einfachste Improvisationen am Klavier vorzunehmen, stellt unter Klavierstudenten leider keinen Einzelfall dar.

4. Notwendig und hilfreich sind hier in der Gehörbildung Nachspiel- und Improvisationsübungen am Klavier; die Vermittlung elementarer Kenntnisse ist über eine Kombination der drei Schienen Musiktheorie, Gehörbildung und praktische Umsetzung am Klavier zu vertiefen. Die für eine nachhaltige Gehörbildung so nützliche, konsequente Wiederholung der vier Assoziationsmöglichkeiten (Abb. 1), erreicht durch häufige Methodenwechsel, bewirkt eine Automatisierung des Lern-Vorgangs. Entfällt auf Grund von Prüfungsangst einer der vier Parameter, funktioniert das Ganze dennoch:¹⁵

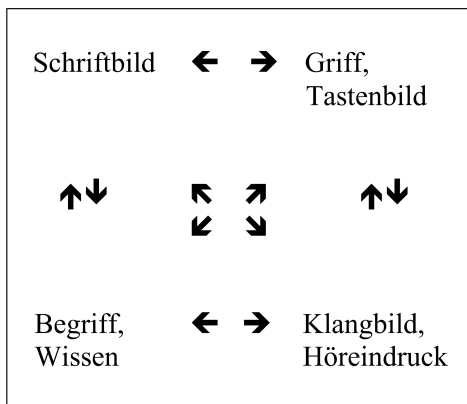


Abbildung 1: Schematische Darstellung des Assoziationszusammenhangs in der Gehörbildung nach Christoph Hempel

5. Gerade für angehende Konzertpianisten ist es wichtig, das Gehör hinsichtlich fein differenzierter Unterschiede von Dynamik, Artikulation und Anschlagkultur zu schulen, weil der Klavierklang nur auf diese Weise differenzierbar ist. Klangfarbliche Unterscheidungen wie bei Orchesterwerken sind hier nicht möglich. An der *HMTM* biete ich daher spezielle Gehörbildungskurse an, in denen ausschließ-

¹⁵ Vgl. Hempel 1994, 34.

lich Interpretationsvergleiche vorgenommen werden: Auch wenn verschiedene Interpretationen ein und desselben Stücks letztlich eine Angelegenheit des persönlichen Geschmacks darstellen, kann doch über bewusstes, differenziertes Hören auf interpretatorische Unterschiede die Feinheit des Gehörs geschult werden.¹⁶

6. Los des professionellen Konzertpianisten ist, Konzerte zumeist auf einem fremden, ungewohnten Instrument zu spielen. Dabei kommt der Künstler des Öfteren in die Situation, bei der Anspielprobe kurz vor dem Auftritt einzelne Töne verstimmt oder so schlecht intoniert vorzufinden, dass es nicht möglich ist, einen Lauf wirklich egalisiert zu spielen. In der Praxis ist es erforderlich, einzelne Töne eigenhändig nachstimmen- oder intonieren zu können. Da die Mittellage an Flügeln zumeist am stärksten verstimmt ist, muss wegen der Dreichörigkeit der Saiten mit zwei Keilen aus Filz oder Gummi gearbeitet werden, um jede Saite für sich zu stimmen und Schwebungen zu beseitigen. Nacheinander werden alle drei Saiten auf die exakt gleiche Hertzzahl gestimmt, was ohne Zuhilfenahme eines Stimmgeräts ein fein geschultes Gehör und eine gewisse technische Erfahrung erfordert. Klingt ein Ton besonders hart, kann der Filz mit Hilfe einer Intonationsnadel gelockert werden. Dabei ist sorgfältig darauf zu achten, korrekt zu stechen, da der Filz sonst irreparabel beschädigt wird.¹⁷

7. Nicht nur für Konzertpianisten, sondern auch für angehende Klavierpädagogen ist eine gezielte Schulung des Gehörs hinsichtlich eines weiteren Aspekts notwendig: Ein guter Lehrer sollte in der Lage sein, rhythmische und tonhöhenbezogene Fehler eines Schülers sofort bemerken und gezielt zu verbessern, damit sich nicht durch mehrfache Wiederholung ein Übeeffekt falsch gespielter Passagen einstellt. Dafür bieten sich in der Gehörbildung Übungen zum Hören von Veränderungen an, wie man sie aus der Praxis des Tonmeisters kennt: Der Dozent spielt Klavierstücke mit fehlerhaften Tönen, übersehenen Vorzeichen, verwechselten Schlüsseln oder rhythmischen Ungenauigkeiten vor, während die Studierenden den korrekten Notentext mitlesen und anschließend angeben, welche Stellen auf

16 Nach Erfahrung der Autorin, die regelmäßig Gehörbildungs-Seminare zum Thema Interpretationsvergleiche anbietet, erfreut sich – gerade im Zeitalter von Youtube – die Thematik besonderer Akzeptanz unter Studierenden: Viele hochwertige, gerade auch ältere und legendäre Einspielungen sind über das Internet nicht abrufbar.

17 An japanischen Hochschulen werden im Rahmen des Klavierstudiums entsprechende Pflichtkurse in Kooperation der Fächer Gehörbildung und Geschichte der Klaviermusik und Klavierbaukunde zum Nachstimmen und Intonieren angeboten – ein durchaus sinnvolles Unterrichtsangebot, das meines Wissens an deutschen Musikhochschulen bislang nicht stattfindet.

welche Weise falsch erklingen. Zur Steigerung des Schwierigkeitsgrads eignet sich der Vortrag ausgewählter Klavierwerke aus dem Bereich der Neuen Musik.

3. Gedanken zum Stellenwert des Fachs Gehörbildung

In vielen Ländern kommt dem Fach Gehörbildung ein wesentlich höherer Stellenwert zu als in Deutschland. Wie oben erwähnt ist in osteuropäischen und asiatischen Ländern oder an nordamerikanischen Eliteuniversitäten das Niveau hinsichtlich der Fähigkeiten im Fach Gehörbildung zu Studienbeginn bereits sehr viel höher als in Deutschland, was mit großer Sicherheit auf eine gezielte, flächendeckende Ausbildung im Schul- und Vorschulalter zurückzuführen ist. Eine Ausnahme stellen Studierende aus den neun Bundesländern dar.¹⁸ In Frankreich dürfen die jungen Besucher einer Musikschule erst mit dem Instrumentalunterricht beginnen, wenn sie mindestens über ein halbes Jahr hinweg einen Solfègekurs besucht haben.

An deutschen Musikschulen wird das Ergänzungsfach elementare Hörerziehung nur vereinzelt angeboten, obgleich hierfür sogar ein spezieller Lehrplan vorliegt.¹⁹ Nicht viel besser sieht die Situation an allgemeinbildenden Schulen aus. Die in letzter Zeit politisch verordneten Sparmaßnahmen an Schulen und Hochschulen sind der Lösung des Problems nicht eben dienlich. Sogar ein geplanter Ausbildungszweig zur musikalischen Frühförderung hochbegabter Kinder, der an der Hochschule für Musik und Theater München geplant war und für den die Kinder bereits im Sommer 2004 eine Eignungsprüfung abgelegt hatten, wurde, bevor er überhaupt begonnen hatte, aus finanziellen Gründen wieder abgeschafft.

Bekannte Gehörbildungsprofessoren wie Mackamul²⁰, Quistorp²¹ und Hempel²² beanstanden den Mangel an elementarer Hörerziehung an deutschen Musik-

18 In den Jahren nach 1989 kamen etliche Studierende aus den neuen Bundesländern an die *HMTM*, die zur Zeit der DDR eine staatlich organisierte, intensive musikalische Frühförderung für Kinder und Jugendliche erfahren hatten; die Studierenden aus den neuen Bundesländern verfügten damals über weitaus fundiertere Kenntnisse im Fach Gehörbildung als ihre westdeutschen Kommilitonen.

19 Mackamul, 1979. Der *Lehrplan für Elementare Hörerziehung an Musikschulen* nach Roland Mackamul aus dem Jahr 1979 ist heute abgelöst durch die Lehrgänge des *Verbands der Bayerischer Sing- und Musikschulen* und des *Bayerischen Blasmusikverband* (vgl. Anm. 5).

20 Vgl. Mackamul 1969.

21 Vgl. Quistorp 1970.

schulen schon seit langem. Zumeist bleibt es den Instrumentallehrern überlassen, Gehörbildung und Musiktheorie bereits in den Anfängerunterricht zu integrieren, um neben der Vermittlung instrumentaler Fertigkeiten auch eine umfassende musikalische Bildung zu ermöglichen. Für die Gehörbildung mit Kindern liegen zwar einige Veröffentlichungen vor²³ und es wurden auch einige Computerprogramme speziell für Kinder und Jugendliche entwickelt²⁴, doch kann auch die Benutzung dieser Software den Lehrer nicht komplett ersetzen. So ist im Rahmen der Diplommusikleher-Studiengänge, egal ob es sich um Hauptfach Klavier, Geige, Flöte, Harfe etc. handelt, die Didaktik der Gehörbildung ein wichtiges Thema. An der *HMTM* habe ich für interessierte Studierende entsprechende Unterrichtsveranstaltungen angeboten, wobei die Unterrichtsveranstaltung bedauerlicherweise nicht Bestandteil des offiziellen Studienplans ist.

4. Einige Gedanken zur Methodik und Didaktik der Gehörbildung im Rahmen der Ausbildung zum Diplommusiklehrer²⁵

Gehörbildungsliteratur mit Übungen und Materialsammlungen, auch Veröffentlichungen zum Selbststudium, liegen im deutschsprachigen Raum in größerer Anzahl vor. Standardwerke speziell zur Didaktik der Gehörbildung – bewusst sei an dieser Stelle fachdidaktische Literatur zu Spezialgebieten der Gehörbildung wie Höranalyse²⁶, Intonation²⁷, Gehörbildung mit Absoluthörern²⁸ ausgenommen! –

22 Vgl. Hempel 1994.

23 Vgl. u.a. von Brühl 1978, Nobis 1986 und Stecher 2014.

24 Z. B. *audite!*, *CKM*, *Practica Musica*, *Music Ace*, *Great Kid's Program*. Seit einigen Jahren wurde an der *HMTM* eine *Jugendakademie für Hochbegabtenförderung* etabliert, die sich hoher Akzeptanz erfreut. Die Jugendlichen erhalten regelmäßig professoralen Instrumentalunterricht und bei Wochenend-Seminaren Unterweisungen in den Fächern Gehörbildung, Musiktheorie und Musikgeschichte.

25 In der Überschrift wird der zum Zeitpunkt des Vortrags an der *HfMT* Köln noch gebräuchliche Begriff ›Diplommusiklehrer‹ beibehalten. Im Zuge der Modularisierung der Studiengänge wurde die Ausbildung zum Diplommusiklehrer inzwischen abgelöst durch sogenannte IGP-Studiengänge (Instrumental- und Gesangspädagogik BA/MA). Die oben dargestellten Inhalte sind für die neuen Studiengänge nach wie vor von Aktualität.

26 Vgl. Kaiser 1998.

27 Vgl. Geller 1997.

28 Köhler 2001.

gibt es nicht: Die Unterrichtsvorbereitung für Hochschul-Veranstaltungen zur Methodik und Didaktik der Gehörbildung muss weitgehend selbständig erfolgen.

An dieser Stelle soll zunächst kurz eine Begriffsklärung erfolgen, da die beiden Fachtermini ›Didaktik‹ und ›Methodik‹ von Studierenden fälschlicherweise oft synonym verwendet werden: Didaktik bedeutet Unterrichtslehre bzw. Regelkunde für das Lehren. Es geht um die Lehre des Lehrens. Der Didaktiker hat grundsätzlich drei Fragen zu berücksichtigen (vgl. nachfolgende Aufstellung), die der auszubildende Lehrer der Reihe nach für seine spätere Unterrichtsplanung zu Rate ziehen sollte. Die Beschäftigung mit Frage drei, wie der jeweilige Unterrichtsstoff am besten zu vermitteln sei, firmiert unter den Fachterminus Methodik.

1. Warum?

Lernziele: Wer soll unterrichtet werden? Warum und wozu soll etwas gelehrt werden? Welche Fähigkeiten sollen erworben werden?

2. Was?

Lerninhalte: Welche Lerninhalte sollen vermittelt werden? Auswahl an konkreten Lerninhalten zum Anvisieren der Lernziele

3. Wie?

Methodik: Wie ist der Stoff einer bestimmten Klientel optimal zu vermitteln? Lehre von den zweckmäßigen Unterrichtsmethoden bzw. Von der Unterrichtsplanung

Zum Abschluss sollen noch einige didaktisch-methodische Anmerkungen zur Integration von Gehörbildung im Instrumentalunterricht für Kinder und Jugendliche erfolgen. Das Thema scheint im Zusammenhang von einiger Wichtigkeit: Wie zu Beginn bereits erwähnt wurde, scheint eine gezielte Integration von Gehörbildung im Instrumentalunterricht dringend notwendig, da dies hierzulande häufig die einzige Chance bedeutet, Kinder und Jugendliche an die Gehörbildung heranzuführen.

1. Grundsätzlich ist eine spielerische, kreative Vermittlung motivierend. Unabhängig von konkreten inhaltlichen Komponenten ist auf eine ausgewogene Kombination von Gehörbildung, Harmonie- und Formenlehre sowie Übungen zur praktischen Umsetzung am Instrument zu achten.

2. Nur über handlungsorientierte Gehörbildung kann der zu vermittelnde Stoff auch nachhaltig wirken. Empfehlenswert ist es, im Unterricht regelmäßig zu improvisieren, indem die Schüler beispielsweise eigene Liedbegleitungen am Klavier spielen, dazu Variationen erfinden und diese in verschiedene Tonarten transponieren.

3. Improvisierendes Nachspielen im Sinne gestischen Nachempfindens kurzer Stücke – geeignete Literatur stellt z.B. Györgi Kurtágs Jatekok (Mikroludien) dar – trägt zur Merkfähigkeit längerer musikalischer Zusammenhänge bei.²⁹

4. Ein wichtiger Aspekt bei der Schulung des rhythmischen Empfindens ist es sinnvoll, die Schüler auch zur Bewegung zu Musik anzuregen, also auch affektive und psychomotorische statt ausschließlich kognitiven Zugänge zum Hören zu fördern. Dies kommt dem Bewegungsdrang von Kindern entgegen. Auch kann der Lehrer so gezielt auf verschiedene Hörertypen³⁰ eingehen.

5. Ausblick

Zum Abschluss sei Gustav Güldenstein zitiert, der bereits im Jahr 1971 eine interdisziplinäre Hörerziehung fordert: »[...] alle übrigen Fächer sollten auch immer zugleich Gehörbildung sein.«³¹

Wenn im Musikstudium

- mittels fachspezifischer Gehörbildung die Erfordernisse verschiedener Studiengänge,
 - durch Veranstaltungen zur Didaktik der Gehörbildung die Bedürfnisse von Kindern und Jugendlichen
 - und mit Hilfe eines differenzierten Kursangebots spezifische Hörertypen (Gehörbildung für Absoluthörer) selbstverständlich berücksichtigt würden,
- könnte sich ein innovativer, aktueller Ansatz für die Gehörbildung des 21. Jahrhunderts entwickeln und der Stellenwert des Fachs Gehörbildung durch eine innovative, individuelle und einzigartige Gehörbildung auch in Deutschland längerfristig gestärkt werden.

29 Vgl. Matz, zitiert in Kaiser 1998, 128.

30 Vgl. Rauhe/Reinecke/Ribke 1975 und Abel-Struth 1987.

31 Güldenstein 1971, 13.

Literatur

- Abel-Struth, Sigrid (1987), *Ziele des Musiklernens Teil I: Beitrag zur Entwicklung ihrer Theorie* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 12), Mainz: Schott.
- Bayerischer Blasmusikverband, Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V. (Hg.) (2012a), *Theorie D1 für die Theorie- und Gehörbildungsprüfung*, Flachlanden: Heinlein.
- Bayerischer Blasmusikverband, Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V. (Hg.) (2012b), *Theorie D2/ D3 für die Theorie- und Gehörbildungsprüfung*, Flachlanden: Heinlein.
- Flesch, Carl (1926), *Das Skalensystem für Violine*, Berlin: Ries und Erler.
- Geller, Doris (1997), *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger*, Kassel: Bärenreiter.
- Geminiani, Francesco (1751), *The Art of Playing on the Violin*, London: Johnson.
- Güldenstern, Gustav (1971), *Gehörbildung für Musiker. Ein Lehrbuch*, Stuttgart: Schwabe.
- Hempel, Christoph (1994), »Gehörbildung und Musiklehre«, in: *Handbuch der Musikpädagogik*, hg. von Christoph Richter, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter, 25–61.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Köhler, Diemut Anna (1996), *Abriss eines Lehrplans zur Erweiterung und Optimierung des Fachs Gehörbildung an der Hochschule für Musik in München*, Ms., Hochschule für Musik München.
- Köhler, Diemut Anna (2001), *Gehörbildung für Absoluthörer. Musikpsychologische Grundlagen und Lehrkonzept*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Köhler, Diemut Anna (2017), »Psychoedukation und Gehörbildung. Interdisziplinäre Perspektiven zur Diskussion«, *Diskussion Musikpädagogik* 74/3. Hamburg, Hildegard Junker Verlag, 19–25.
- Mackamul, Roland (1969), *Lehrbuch der Gehörbildung*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Mackamul, Roland (1979), »Anmerkungen zum Lehrplan Elementare Hörerziehung«, in: *Handbuch des Musikschulunterrichts*, hg. von Diethard Wucher, Hans-Walter Berg und Willi Träder, Regensburg: Bosse, 249–254.
- Mastnak, Wolfgang (2017), »Community Music Therapy (CoMT) im Prä- und Perinatalbereich«, in: *Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive*, hg. von Burkhard Hill und Alicia de Banffy-Hall, Münster/New York: Waxmann, 125–136.
- Nobis, Herbert (1986), *Durch Singen zum Hören. Ein Übungsbuch zur Hörerziehung*, Wolfenbüttel: Mösel.
- Quistorp, Monika (1970), *Die Gehörbildung. Das Kernfach musikalischer Erziehung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Rauhe, Hermann / Reinecke, Hans-Peter / Ribke, Wilfried (1975), *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*. München: Kösel.
- Riede, Bernd (1991), »Offene Ohren durch gespeicherte Klänge. Gehörbildung mit dem Computer: Fünf Programme im Vergleich«, *NMZ* 31, 56–60.

- Vogel, Martin (1984), *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Wehmeyer, Grete (1983), *Karl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel: Bärenreiter.
- Westermann, Kay (1995), »Gehörbildung oder: Die Folgen der Pflicht – Gedanken zu einem ungeliebten Nebenfach«, *Musica* 49, 401–407.

© 2022 Diemut Anna Köhler-Massinger

Hochschule für Musik und Theater München

Köhler-Massinger, Diemut Anna (2022), »Fachspezifische Gehörbildung und Didaktik der Gehörbildung. Gedanken zur Notwendigkeit effizienter Hörerziehung während des Musikstudiums« [Specialized aural education and didactics of aural education – Thoughts on the necessity of efficient aural education during music studies], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 153–169. <https://doi.org/10.31751/p.252>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

Lutz Felbick

Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Mediävistik die Meinung einiger Forscher durchgesetzt, den oralen Traditionen käme bei der Erforschung der frühmittelalterlichen Musikgeschichte ein hoher Stellenwert zu. Bei Berücksichtigung dieses Aspektes entsteht ein völlig anderes Geschichtsbild als bei einer ausschließlichen Betrachtung der in Noten überlieferten Musikproduktionen. Die Erforschung der nicht-schriftlichen Musik steht vor dem Problem, dass die diesbezügliche Quellenlage extrem dürftig ist. In vielen Fällen lässt sich diese Tradition entweder nur aus dem Kontext erschließen oder aus Hinweisen, die sich verstreut und eher zufällig in diversen Quellen finden. Das darf nicht zu dem Fehlschluss verleiten, Fantasien, Improvisationen und das schriftlose Musizieren seien ohne Bedeutung gewesen. Der Beitrag stellt diese Thematik in einem größeren Kontext dar und berücksichtigt auch außereuropäische Aspekte der oralen Traditionen.

In the last decades it was established among some researchers in the field of mediaeval studies that oral traditions seem to be of considerable significance to the research of early medieval music history. Consideration of this aspect leads to a completely different conception of history compared to a perspective limited exclusively to music production as it survives on the page. Yet research into non-written music is faced with the problem that relevant sources are extremely limited. In many cases this oral tradition can only become accessible by interpreting original contexts or through indications scattered rather haphazardly in various sources. This should not lead to the fallacy that fantasies, improvisations, and non-notated music making were without importance, however. This article presents this topic in a larger context and also considers non-European aspects of oral traditions.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: außereuropäisch; europäisch; European; Impovisation; improvisation; non-European; oral tradition; orale Tradition

Venedig 1612: Heinrich Schütz beendet nach dreijähriger Lehrzeit seine Orgel- und Kompositionsstudien bei Giovanni Gabrieli. Sein Werkverzeichnis enthält nicht ein einziges Orgelwerk. Kann man daraus schließen, dass die Orgelstudien in Venedig erfolglos waren? Hat Schütz Musik für Orgel geschaffen? Nachweislich hat dieser von seinen eigenen Orgelschülern geschätzte Meister selbst Orgelmusik produziert, beispielsweise in seiner Eigenschaft als zweiter Hoforganist

in Kassel (1613) oder bei der Orgelabnahme in Bayreuth (1619). Diese wird sein sonstiges kompositorisches Niveau nicht unterschritten haben.

Hamburg 1722: Nachdem er fast 60 Jahre das Organistenamt von St. Katharina in Hamburg innehatte, verstirbt der weit über die Grenzen der Stadt hinaus gerühmte Organist Johann Adam Reincken. Dirksen stellt fest, dass von Reincken nur wenige Werke bekannt geworden sind und resümiert: »Der Grund dafür dürfte weniger in lückenhafter Überlieferung liegen als vielmehr in der Tatsache, dass Reincken als großer Improvisator seine Musik wohl nur ausnahmsweise niederschrieb.«¹ Im Jahre 1701 bewunderte J.S. Bach die Kunst des Orgelmeisters.² Bach hätte den Lehrer in Hamburg nicht aufgesucht, wenn er nicht die überragende ›compositorische‹³ Bedeutung Reinckens erkannt hätte.⁴

Frankfurt a.M. 1763: In einer Konzertanzeige heißt es, »dass Wolfgang [Ama-deus Mozart] nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf der Orgel, und zwar in allen, auch den schweren Tonarten fantasieren würde.«⁵ Auch der Lehrer Placidus Scharl bestätigt in seinen Aufzeichnungen der Jahre 1759–1770, »musikalisches Fantasieren sei die Passion des jungen Mozart gewesen.«⁶ Der Vorgang des Componierens war für Mozart nicht identisch mit dem Akt des Notenschreibens. Wie vielfach berichtet, entstand die Composition im Kopf und wurde dann entweder auf dem Clavier improvisatorisch dargestellt oder in wesentlich mühevollerer Arbeit zu Papier gebracht. Letzteres gehörte nicht zur Passion Mozarts, sondern war ihm eine lästige Pflicht. Trotz der vielfachen Belege für die Bedeutung der Improvisation bei Mozart⁷ scheint man sich in der heutigen Mozartforschung

1 Dirksen 2002, 38.

2 Als eines der frühesten Schriftzeugnisse Bachs gilt die auf etwa 1700 datierte und im Jahr 2006 wieder aufgefundene Abschrift eines Orgelwerks Reinckens.

3 ›Componieren‹ / ›Componist‹ / ›Claves‹ wird von Andreas Werckmeister im wörtlichen Sinne verstanden: Die Claves, die Tasten des Claviers, werden zu einer Composition zusammengestellt. Dies kommt sowohl im Titel seines Traktates *Harmonologia musica* (1702), als auch in einigen von dessen Paragraphen zum Ausdruck (ebd., §125 und §126). Der Begriff Claves wird in der Barockliteratur auch im Sinne eines Notensymbols für eine singuläre Taste des Claviers verwendet und zeugt damit von einer engen Verbindung zwischen akustischer, visueller und taktile Wahrnehmung.

4 Auch die vielfachen Bearbeitungen der Werke Reinckens durch Bach sind hierfür ein Beleg.

5 Konzertanzeige vom 30.8.1763, zitiert nach Jahn 1856, 45.

6 Schramowski 1968, 72; vgl. auch Abert 1919, 25.

7 Vgl. Schramowski 1968, 72–80.

diesem Schaffensbereichs nicht der gleichen Sorgfalt anzunehmen wie dem niedergeschriebenem Werk.

Paris 1977: Oliver Messiaen produziert eine Schallplatte mit Orgelimitationen zur Rezitation von Gedichten seiner Mutter Cécile Sauvage.⁸ Frisius stellt zu dieser Aufnahme fest, »wie schwierig es in manchen Fällen werden kann, Komposition und Improvisation klar voneinander zu unterscheiden.«⁹ Bisher existiert noch keine Transkription, in den Verzeichnissen zu Messiaens Schaffen sucht man vergeblich nach einem Hinweis.

1. Der Kompositionsbegriff als Problem der Musikwissenschaft

Die Ursachen für das oftmalige Ignorieren einer reichen Improvisationskunst in der gängigen musikalischen Geschichtsschreibung liegen in deren methodischem Verständnis. Frisius kommt zu der Erkenntnis, dass der Erforschung der Improvisation »in der musikwissenschaftlichen Arbeit bis heute weitgehend unbewältigte Probleme«¹⁰ entgegenstehen. Zentrales Quellenmaterial der historischen Musikwissenschaft sind die im Laufe der Musikgeschichte entstandenen in Schriftform vorliegenden Kompositionen.¹¹ Man sollte erwarten, dass die Diskussionen um die Definition des Kompositionsbegriffs, der die Grundlage dieser Forschung bildet, abgeschlossen sind. Das ist aber keineswegs der Fall.

Sehr aufschlussreich sind die diesbezüglich differierenden Darstellungen zum Begriff ›Komposition‹ in den beiden musikwissenschaftlichen Standardwerken *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Sachs verschließt sich einer historischen Sichtweise und möchte den Begriff Komposition nur »in allgemeiner (neuzeitlicher) Bedeutung« verwenden.¹² Nachfolgend definiert er die Kriterien eines solchen Begriffsverständnisses. Daraus folgert er: »In diesem Sinne nicht eingeschlossen in die Erörterungen des folgenden Artikels wird die Musik solcher oralen Traditionen, für die die

8 *L'âme en bourgeois; improvisations sur des poèmes de Cécile Sauvage*, Erato STU 71104.

9 Frisius (o.J.).

10 Vgl. ebd. Gleiches gilt nach Frisius auch für das Fach ›Höranalyse‹ (vgl. dazu auch Felbick 2014).

11 Im letzten Jahrhundert wurden auch Werke, die ›nur‹ in elektronischer Aufzeichnung vorliegen, als Tonträger-Quellen mit Werkcharakter akzeptiert, z.B. elektronische Musik oder afroamerikanische Musik. Später traten Videoclips hinzu (die Reduktion eines Videoclips zu einer reinen Notenpartitur wäre eine Verfälschung der künstlerischen Intention).

12 Sachs 1996, 506.

genannten Kriterien inadäquat wären.«¹³ Warum Sachs den Begriff ›Komposition‹ nicht mit den Differenzierungen seiner eigenen Terminologiegeschichte historisch adäquat darstellen will, macht er nicht deutlich.¹⁴ Sachs stellt sich damit gegen das Grundkonzept der *MGG*, dem zufolge Begriffe nicht nur aus der Perspektive der Gegenwart, sondern auch in ihrer geschichtlichen Dimension erörtert werden sollen. Folgerichtig gerät er in seinem Artikel in einen terminologischen Konflikt, wenn er bei der Erörterung der mittelalterlichen Musik von einem »vorterminologischen Sinn« des Begriffs ›compositio‹ spricht.¹⁵

Demgegenüber heißt es bei Bandur im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*: »Dass dieses Verständnis [der Komposition als schriftlichem Werk] noch für das frühe 19. Jh. keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, machen die nachdrücklichen Betonungen dieser Bedeutung im einschlägigen lexikalischen Schrifttum deutlich.«¹⁶ An anderer Stelle charakterisiert Bandur – Handschin zitierend – »die Eigenart der musikalischen Stegreifproduktion als Komponieren, das statt auf dem schriftlichen, auf dem mündlichen Wege erfolgt.«¹⁷ Die im *HmT* vorgenommene Integration der von der *MGG* ausgeschlossenen ›oralen Tradition‹ wird der Erörterung des Kompositionsbegriffs historisch gerecht und führt zu einem adäquaten Geschichtsbild.¹⁸

2. Nichtschriftliche Musik / Orale Tradition

Eine Konsequenz dieses historischen Begriffsverständnisses hat der Musikwissenschaftler Robert Lug gezogen, der in einem wegweisenden Aufsatz die Musikgeschichte von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert in ihrem Spannungsverhältnis zwischen Schriftkultur und den oralen europäischen Traditionen skizziert hat.¹⁹ Zum Verständnis seines Ansatzes ist eine ausführlichere Darstellung des

13 Ebd.

14 Im Gegensatz dazu werden in der 1. Auflage der *MGG* im entsprechenden von Ernest T. Ferand verfassten Artikel die »Wandlungen des Kompositionsbegriffes« ausführlich thematisiert (1958).

15 Sachs 1996, 506.

16 Bandur 1996, 3.

17 Bandur 2002, 7.

18 Bandurs Einschätzung kann gestützt werden durch weitere bis ins 20. Jahrhundert reichende Quellen, z.B. Äußerungen von Komponisten zur Improvisation (Schönberg u.v.a.); vgl. dazu Schramowski 1968 und Felbick 2005.

19 Vgl. Lug 1983.

vor allem im angloamerikanischen Sprachraum entwickelten Forschungsgebiets der ›oral tradition‹ erforderlich.²⁰ Danach soll im letzten Teil dieses Beitrags wieder auf den Ansatz Lugs Bezug genommen werden.

Karl-Hermann Schäfer hat darauf hingewiesen, dass das Phänomen der Oralität in den Jahren 1962–63 in fünf voneinander unabhängig erschienenen Werken von der Wissenschaft entdeckt wurde.²¹ 1963–1983 seien zu diesem Thema weitere 136 Bücher erschienen.²² Die vor 1962 erschienene Literatur fällt demgegenüber kaum ins Gewicht, wiewohl immer wieder Bezug genommen wird auf eine grundlegende Arbeit von Milman Parry und Albert Lord, welche die Forschungen zu den Epen Homers in ein neues Licht gerückt hatten.²³ Die *Oral-Formulaic Theory of Composition*²⁴ geht davon aus, dass sich eine orale Kultur bei der Überlieferung der Gedächtnisinhalte grundsätzlich von den Methoden einer Schriftkultur unterscheidet.

In dieser Theorie spiegelt sich eine allgemeine Erfahrung. Spürbar wird dies z.B. bei den performativen Unterschieden zwischen einem öffentlich (unter Umständen) schlecht abgelesenen Text und einem vertraulich geführten Dialog, der jenseits einer verabredeten Tagesordnung stattfindet. Die öffentlich oder privat gesprochene Sprache kennt zwischen diesen beiden extremen Polen der (Klang-) Rede sehr viele Nuancen. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen: Da wäre die suggestiv-manipulativ gehaltene freie Rede, die ihr propagandistisches Ziel nicht zuletzt deswegen erreicht, weil sie die magischen Wirkungen des Klanges nutzt. Im Bereich der Musik könnten dem die mystischen Klangrituale der Schamanen-tradition an die Seite gestellt werden. In beiden Fällen ist es erheblich, ob die Klangrede ›real‹ oder ›virtuell‹ mit Hilfe eines elektronischen Mediums (Radio, Tonträger bzw. TV, DVD etc.) auditiv, audiovisuell oder gar mit Hilfe des visuellen Mediums der Schriftkultur wahrgenommen wird.

20 Vgl. www.oraltradition.org.

21 Schäfer 1997.

22 Darunter zählen Ong 1987 und Assmann/Hardmeier 1983 zu den Standardwerken.

23 Vgl. Ong 1987, 24f.

24 Vgl. Foley 1985.

3. Die Rezeption der oralen Tradition in der Schriftkultur

Gleichwohl wird die Diskrepanz zwischen Aufzeichnung und Performance von Musik häufig nivelliert, bzw. die dabei zu Tage tretenden Widersprüche ignoriert. Die Hilflosigkeit zeigt sich in paradoxen Wortschöpfungen wie der ›oralen Literatur‹²⁵, den ›Hörbüchern‹ oder dem ›improvisierten Werk‹.²⁶

Auch weitere Widersprüche können bei der Begegnung mit der Mündlichkeit aufgezeigt werden. So mag es recht paradox anmuten, dass unsere Gesellschaft zwei gegensätzliche Erkenntnisprinzipien mit entschiedener Ausschließlichkeit der jeweils anderen Erkenntnisart favorisiert: In der Rechtsprechung gilt der ›Mündlichkeitsgrundsatz‹²⁷, an dem in allen Prozessordnungen festgehalten wird: Nur mündlich vorgebrachte Gegenstände und Argumente dürfen die Grundlage für ein abschließendes Urteil bilden. In wissenschaftlichen Arbeiten gilt dagegen nur das Schriftprinzip für den Nachweis einer Quelle. Eine Aussage, die sich darauf beruft, diese Fakten seien von Generation zu Generation so mündlich überliefert worden, gilt nicht als ein wissenschaftlich anerkannter Beleg. Wenn aber jemand eine von den ›Vätern‹ erzählte Geschichte aufschreibt, so gilt dies – wie im Falle der biblischen Überlieferung²⁸ – als verlässliche Quelle oder sogar als *Heilige Schrift*.

Ferner sind auch ängstlich wirkende Abgrenzungsmanöver gegenüber oralen Kulturen zu beobachten. In eurozentristischer Verblendung erscheint in der wissenschaftlichen Literatur der Begriff der ›präliteralen Gesellschaft‹²⁹ (vormals: Kultur des ›primitiven Menschen‹³⁰) zur Abgrenzung gegenüber der ›zivilisierten Kultur‹. Ong stellt fest, dass sich afrikanisches Epos und das alte griechische Epos gegenseitig erhellen.³¹

Kein geringerer als Plato, dem die mündlich überlieferte Tradition noch sehr vertraut war, schreibt: »Wer denkt, er könne seine Kunst in Geschriebenem hinterlassen, und wer es aufnimmt mit der Meinung, etwas Klares und Zuverlässiges

25 Vgl. Finnegan 1970.

26 Vgl. Haug 2005, 239.

27 Vgl. GG, Art. 103 I.

28 »Sicut locutus est ad patres nostros« (Magnifikat, Lukas 1,55).

29 Vgl. Goody/Watt/Gough 1986, 14.

30 Die deutsche Übersetzung des Titels von Franz Boas Arbeit *The mind of the primitive Man* von 1922, trägt bezeichnenderweise den Titel *Das Geschöpf des sechsten Tages* (1955).

31 Vgl. Ong 1987, 34.

sei aus dem Geschriebenen zu entnehmen, der ist von reichlicher Einfalt belastet.«³² In der Antike wurde der Kunst der Rhetorik neben den Schriftzeugnissen ein hoher akademischer Rang beigemessen. Dieses öffentliche Reden unterschied sich von den meisten Vorlesungen heutiger Universitäten, denn es galt als »ein Beweis für unverzeihliche Inkompetenz, wenn ein Redner von einem vorgefertigten Manuskript wortwörtlich ablas.«³³ Besonders im 19. Jahrhundert wurde die orale Kultur durch verstärkte Aktivitäten der Schriftkultur in vielen Bereichen zurückgedrängt. So stellt z.B. die Verschriftlichung der Märchen durch die Gebrüder Grimm auf der einen Seite zweifellos einen Gewinn dar, hatte aber zur Folge, dass frei erzählte Märchen immer mehr durch abgelesene Märchentexte verdrängt wurden.³⁴

4. Spezielle Rezeption der Oralen Tradition innerhalb der Musikwissenschaft

In der vornehmlich auf das Schriftprinzip fixierten deutschen Musikwissenschaft ist der Ansatz der ›oral tradition‹ bislang nur eingeschränkt beachtet worden. Nur in einigen Teilbereichen scheint es sich so zu verhalten, dass der Forschungsgegenstand (auch) die Berücksichtigung der ›oral tradition‹ fordert. Dies gilt insbesondere für die Musikethnologie³⁵, für die Jazzforschung und für die Mediavistik (z.B. Treitler³⁶, Haug und Lug³⁷). Es ist sicher kein Zufall, dass Carl

32 Plato, Phaidros 274c-278b; vgl. Assmann/Hardmeier 1983, 5–19. Das Paradox einer schriftlichen Kritik an der Schrift selbst ist auch im vorliegenden Beitrag nicht zu vermeiden.

33 Ong 1987, 17; vgl. auch Ong, 1967, 57–58. Ong 1987 führt neun Bereiche an, in denen die orale Kultur der Schriftkultur überlegen ist.

34 Heute wird die Kunst des Erzählens von den ›story tellers‹ nicht nur im anglo-amerikanischen Sprachraum wiederentdeckt.

35 Vgl. z.B. Treitler 1991 und Treitler 2003. Treitler spricht von ›Oral Music‹ (2003, 39f.), sucht Beziehungen zwischen der ›homerschen Frage‹ und der Gregorianik (2003, 131f.) und spricht von den offenen Fragestellungen der ›Oral Literatur‹ (ebd., 202).

36 Unter Berufung auf diverse Forschungen von Treitler (2003) resümiert Haug (2005, 239): »Das erlaubt es heute, die Bindung des Kompositionsvorgangs an eine Niederschrift der Komposition als Kriterium von ›Komponieren‹ preiszugeben. Damit ist es ohne weiteres vorstellbar geworden, dass auch schriftlose Tradition die ›beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit‹ eines Klanggebildes hervorzubringen und zu sichern vermochte, die Eggebrecht zufolge Musik als Werk auszeichnet.«

37 Vgl. Lug 2003.

Dahlhaus als einer der prominentesten Vertreter der historischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts sich offensichtlich durch die Existenz der Improvisation so provoziert fühlt, dass er die Ebene der sachlichen Argumentation verlässt. Er polemisiert, dass der Improvisation ein regressiver ›Traditionalismus‹ anhafte.³⁸ Improvisation beruhe auf der Anwendung eines Repertoires von formelhaften Klischees. Dahlhaus behauptet, dass ›Neuheit primär ein Prinzip der Komposition sei.«³⁹ Improvisation sei dagegen entweder formelhaft oder habe eine Neigung zum »amorphen Getöse«.⁴⁰ Dass Dahlhaus mit seiner solchen vernichtenden Pauschalkritik auch die künstlerische Qualität der Musikschöpfungen von Bach bis Messiaen attackiert, ist ihm offensichtlich nicht bewusst.⁴¹

Freilich ist Dahlhaus' Beobachtung, Improvisation operiere mit formelhaften Wendungen, nicht unzutreffend, aber Schlussbildungen in der Musik der Renaissance sind zweifellos ebenso formelhaft. Die Ebene der Sachlichkeit verlässt, wer im ersten Fall von ›Klischee‹, im zweiten aber von ›stiltypischen Klauseln bzw. Satzmodellen‹ spricht, sind doch besagte satztechnischen Modelle ein Hinweis auf eine oral geprägte Musikkultur.⁴² Offensichtlich bedient sich die orale Kultur einer Art ›Phrasenlexikon im Kopf‹, wie dies von der *Oral-Formulaic Theory of Composition* für die homerischen Epen gezeigt wurde: »Gründlich schablonisierte und gemeinschaftlich fixierte Formeln übernehmen in oralen Kulturen einige Aufgaben, welche die Schrift in chirographischen Kulturen erfüllt.«⁴³ Sofern diese Differenzierungen beachtet werden, erscheint die ›oral tradition‹ in anderem Licht.

38 Dahlhaus 1973, 225 f.

39 Ebd., 228.

40 Ebd.

41 Dahlhaus' Argumentation scheint hier noch in der Tradition einer älteren deutschen Musikwissenschaft zu stehen, wie sie sich auch in der 1. Auflage der MGG niederschlägt. Dort heißt es z. B., der Charakter des Rhythm and Blues sei »etwas ungehobelt und primitiv« (Burkhardt 1957, 1805). An anderer Stelle wird die »Negermusik« (»Volksmusik ihrer Rasse«) als so amorph empfunden, dass sie erst durch die »Kunstmusik« »veredelt« werde (Nettl 1961, 1357).

42 Vgl. Fladt 2005. Fladt verweist darauf, dass Dahlhaus die Verwendung von satztechnischen Modellen thematisiert, diese allerdings im Kontext der schriftlichen Komposition nicht als ›Klischee‹, sondern als ›Topos‹ bezeichnet. Die Kritik am Begriff ›Klischee‹ impliziert nicht, dass kein Unterschied mehr zwischen einem kunstvolles Operieren mit einer großen Anzahl von Formeln und den Billigprodukten der Unterhaltungsbranche gemacht werden soll.

43 Ong 1987, 41. »Diese Vorstellung war besonders bedrohlich für hochgradig Literalisierte. Denn diesen bringt man vor allem bei, niemals Klischees zu benutzen.« (Ebd., 29)

5. Orale Traditionen in außereuropäischer Musik

Für die außereuropäische Musik ließe sich ein umfangreiches Bild der oralen Kultur skizzieren, das allerdings den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Diese Thematik sei hier daher nur anhand eines Beispiels angedeutet, nämlich der Erforschung der afro-amerikanischen Musik, die in einem komplexen Syntheseprozess aus afrikanischer und europäisch geprägter Musik entstanden ist.

Die Anfänge des Jazz sind teilweise durch Tonträger dokumentiert. Trotz dieser Möglichkeit der Quellenforschung, die denen der Musikethnologie verwandt ist, gibt es in der Jazzforschung Bedenken, inwiefern sich in den Aufnahmen die Jazzgeschichte abgebildet. Oft wurden nur idealisierte Formen der Performance aufgezeichnet. Die meisten Aufnahmen entstanden unter unnatürlichen Bedingungen, die den kreativen Dialog zwischen Musiker und Zuhörer nicht abbilden.⁴⁴ Dass eine Transkription der Klangaufzeichnung in Notenschrift nochmals eine Reduktion darstellt, wird jedem Jazzmusiker bewusst sein.

Vor dem Hintergrund solcher Voraussetzungen haben Weisberg/Brinkmann (2004) Improvisationen der Jazzmusiker Charlie Parker, Lester Young und Jaco Pastorius untersucht. Dabei stellten sie strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen der für die Epen Homers geltenden *Oral-Formulaic Theory of Composition* und den Improvisationen der Jazzmusiker fest. Mit Hilfe einer Software suchten sie in 5687 improvisierten Tönen⁴⁵ nach Tonkonstellationen, die wiederholt auftraten. Besonders signifikant war das Ergebnis bei Charlie Parker, der eine aus 21 Tönen bestehende Melodiestructur sechsmal in seinen Aufnahmen vom 8.5.1947, 5.11.1947 und 1.6.1952 verwendet hatte.⁴⁶ Die Forscher stellen fest, dass der Umgang mit diesen Patterns von Improvisationskünstlern bei weitem nicht so bewusst erlebt wird, wie die Pattern selbst analytisch nachgewiesen werden können. Offensichtlich steht den

44 Die Transkription der Aufzeichnung in Notenschrift – Transkriptionen von Improvisationen ist eine von Jazzmusikern häufig betriebene Praxis (vgl. Sikora 2003, 427 ff.) – stellt nochmals eine Reduktion dar.

45 Die Töne stammen aus 11 Chorus-Improvisationen über eine gemeinsame harmonische Struktur, die von sieben unabhängig voneinander entstandenen Aufnahmen der Musiker vorlagen und zum Zweck der Analyse sorgfältig transkribiert wurden.

46 Vgl. Weisberg/Brinkmann 2004, 31.

Jazzmusikern ein großes melodisches Repertoire⁴⁷ als ›implizites Wissen‹⁴⁸ zur Verfügung. Diese Wendungen sind ›in the fingers.‹⁴⁹

6. Orale Traditionen in europäischer Musik

Die Zuständigkeiten für die ersten einigermaßen fassbaren oralen europäischen Musikkulturen liegen nach allgemeinem Verständnis bei den Mediävisten und bei den neueren europäischen Erscheinungsformen der mündlichen Überlieferung von Melodien bei den Volksliedforschern. Kann man damit das Thema tatsächlich für die übrige Musikwissenschaft als erledigt betrachten oder muss man die hiesige gesamte Musikgeschichte als erledigt betrachten oder muss man die hiesige Musikgeschichte nicht vielmehr als ein Spannungsverhältnis zwischen Schriftkultur und oraler europäischer Tradition begreifen? Sofern man dieser Frage nachgehen will, wäre es ein möglicher Forschungsansatz, den Umfang der vorliegenden Quellen zur oralen Tradition mit denen der Schriftkultur zu vergleichen. Eine solche Methode käme freilich zu dem irreführenden Ergebnis, dass der Schriftkultur in der Musikgeschichte eine größere Bedeutung zukäme als der oralen Kultur. Selbstverständlich liegt es im Thema der Nicht-Schriftlichkeit begründet, dass deren Dokumentation nur zufällig bzw. überhaupt nicht geschah. Zwar ist der Nachweis von Selbstverständlichkeiten des historischen Musiklebens eine schwierige Aufgabe, aber für ein Verständnis unabdingbar. Eine umfangreiche Erforschung der oralen Tradition in seiner wechselvollen Beziehung zur Schriftmusik steht für eine Musikgeschichte ab dem frühen Mittelalter bis heute noch aus. Im Rahmen dieses Beitrages mögen einige Quellen den eingangs erwähnten Grundriss von Lug⁵⁰ ergänzen.

Isidor (+630) hatte noch von einem Zustand gesprochen, in dem eine Verschriftlichung der Musik noch nicht existierte: »Wenn die Töne vom Menschen nicht mit dem Gedächtnis festgehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können.«⁵¹ Diese oralen Traditionen standen den Be-

47 Weisberg/Brinkmann (ebd.) weisen für Improvisationen von Charlie Parker ca. 3400 Formeln nach.

48 Vgl. Polanyi 1985.

49 Ebd., 17.

50 Vgl. Lug 1993.

51 Zitiert nach Lug 1993, 245. Die frühen Versuche einer antiken Buchstabennotation waren offensichtlich vergessen oder von Isidor als unbedeutend eingestuft worden.

mühungen der Karolinger um eine Vereinheitlichung der Kultur im Reich entgegen. Die im Jahre 789 von Karl dem Großen und seinen Gelehrten verfasste *Admonitio generalis* [...] *in aquis palatio publico*⁵² gebieten, den liturgischen Gesang zu vereinheitlichen und Schulen zu gründen, in denen die Knaben den römischen Gesang lernen sollen. Es soll auf die Richtigkeit der Psalmen, der ›notas‹ und der kirchlichen Gesänge geachtet werden. Die These, dass Karl der Große damit den Grundstein für die Entwicklung der Neumenschrift gelegt hat, gewinnt an Bedeutung, wenn man dieses Konzeptpapier in den Zusammenhang mit seinem kulturellen Grundanliegen bringt. Mit der *Admonitio* versuchte Karl der Große, die Verschriftlichung in seinem Reiche voranzutreiben. Bekanntlich sind wenige Jahrzehnte später die ersten paläofrankischen Neumen als ›notas‹ überliefert. Sein Ziel war es, seinen Hof zu einem ›Neuen Rom‹ werden zu lassen. Der christliche Cultus sollte dabei noch besser als bisher in einen beherrschbaren Staatsapparat integriert werden. Die Geister der Musik, die in seinem sich kulturell sehr heterogen gebärdenden Reiche durchaus verschieden in Erscheinung traten, verloren durch die Neumen allmählich ihre unkontrollierbare Beliebigkeit. Die umfangreiche Geschichte von den Neumen bis zur elektronisch erfassten Musik ist darstellbar als ein fortschreitendes Bemühen um eine endgültige Determinierung der je als bedeutend empfundenen musikalischen Parameter.

Die historischen Fakten zeigen, dass die Geschichte des schriftlosen Musizierens keineswegs mit der Einführung der Notenschrift endet. Die Differenzierung der Notenschrift hatte vornehmlich die Aufgabe, das polyphone Zusammenwirken mehrerer Sänger zeitlich zu koordinieren. Beim Musizieren eines einzigen Instrumentalisten oder Sängers war dies nicht erforderlich und erklärt beispielsweise die eingangs erwähnte Tradition, dass Organisten die von ihnen geschaffene Musik nicht oder nur selten notierten. Nicht erst in den schriftlich überlieferten Kompositionen zeigen sich die Innovationen der Musikgeschichte, sondern diese wurde – im Gegensatz zur Meinung von Dahlhaus⁵³ – zuvor in der Improvisation entwickelt. Das musikalische Gehör der improvisierenden Musiker entschied darüber, welche Klänge und Klangverbindungen akzeptiert wurden. Die Regeln des improvisierten Kontrapunktes im 14.–15. Jahrhunderts sind – so heißt es in der *Musica* des Johannes de Grocheio um 1300 – entstanden »per experientiam« und »per usum«. Auch Christoph Bernhard berichtet

52 Vgl. Brown 1994, 1–51 sowie Felbick 1993 und 1996.

53 Vgl. Dahlhaus 1973, 228.

über die Erweiterungen der alten Kontrapunktregeln durch die Improvisationen der Sänger und Instrumentalisten. Diese Neuerungen seien dann in den schriftlichen Kompositionen »imitiert« worden.⁵⁴

Ausführlichere Hinweise über die Bedeutung der oralen Traditionen liefern die Schriften von Andreas Werckmeister. Dieser Musiker und Musiktheoretiker ist heute entweder durch seine Arbeiten zur musikalischen Temperatur bzw. zum Orgelbau oder als ein am antiken Musikbegriff orientierter Gelehrter bekannt.⁵⁵ In der Barockzeit wurden seine sämtlichen Schriften vom Bachschüler und Gründer der *Societät der musikalischen Wissenschaften* Lorenz Christoph Mizler in einer Ausführlichkeit rezensiert, die Mizler keinem anderen zeitgenössischen Autor zuteilwerden ließ, denn Werckmeister »ist zu seiner Zeit einer der besten und gelehrtesten Musik-Verständigen gewesen.«⁵⁶ Jeder guter Clavierspieler⁵⁷ ist nach Werckmeister im ursprünglichen Sinne des Wortes ein Componist, der das Handwerk beherrscht, selbständig ein Musikstück aus den verschiedenen Claves zusammenzustellen. Seine Fähigkeit besteht darin, dass er weiß, »wie die Claves miteinander klingen«.⁵⁸ Er zeichne sich dadurch aus, dass er die »Natur des Claviers inne hat«.⁵⁹ Die Fähigkeit, seine Clavierkunst schriftlich zu dokumentieren oder Notationen von anderen Musikern zu spielen, sei zweitrangig. Die uns geläufige Trennung zwischen Komponist und Interpret war dem Musikdenken zur Zeit Werckmeisters fremd. Für Werckmeister ist die Fähigkeit eines Clavieristen, »Clavier und Composition«⁶⁰ zu beherrschen, identisch mit der Fähigkeit zur Improvisation (»ex tempore«⁶¹). Auch an der Fähigkeit des Transponierens erkenne man, »ob ein Organist sein Clavier im Kopfe hat.«⁶² Wer Notationen (›Tabulaturen‹) von anderen Komponisten abspielt, setzt sich dem Verdacht aus, ein Betrüger⁶³ zu sein. Die Zuhörer

54 Vgl. Bernhard 1963, 72.

55 Vgl. Dammann 1954, 212.

56 Mizler 1739–1754, Bd. 1, Teil 2, 56 f.

57 Der Begriff ›Clavierspieler‹ bzw. ›Clavierist‹ weicht ebenso von der heutigen Bedeutung ab, wie es für die Begriffe ›Componist‹ und ›Claves‹ zutrifft, und schließt nach damaligem Verständnis alle Musiker ein, die eine Claviatur beherrschen.

58 Werckmeister 1702, §126.

59 Ebd., §130.

60 Ebd., vgl. Titel.

61 Werckmeister 1698a, §75.

62 Werckmeister 1702, §130.

63 Ebd., vgl. Formulierung im Register.

würden »hinter das Licht geführt«⁶⁴, da der angebliche Kenner von »Clavier und Composition« hier nur die musikalischen Gedanken anderer – quasi als Plagiat – nachspielen würde.⁶⁵ Deswegen sei es nötig, dass man sich »ein wenig vorsehen / und nicht jedem Prahler alsobald glauben möchte: Denn viele bilden sich ein / sie wissen schon alles«.⁶⁶ Wer nicht improvisieren könne, bleibe immer »an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.«⁶⁷

Die konkreten Fähigkeiten eines Clavier-Spielers gliedern sich nach Andreas Werckmeister – neben der allgemeinen musikalischen Kenntnis – in folgende Bereiche:

- A. Obligate Fähigkeiten des Clavier-Spielers⁶⁸ (»ex tempore«) sind
- das Spiel nach Akkordsymbolen (»General-Bass«⁶⁹),
 - die ad-hoc-Transpositionen (»Transpositionibus«⁷⁰),
 - das Spiel von Kadenz mit richtigen Klauseln (»Clausulieren«⁷¹),
 - das Ex-Tempore-Spielen eines homophonen Satzes zu einem Lied oder Choral (»Contrapunctum simplicem«⁷²),
 - Lied- und Choralvariation (»Ein Thema anzubringen und zu variieren«⁷³),
 - Fugenimprovisation (»fugam tractieren«⁷⁴),
 - Melodieimprovisation (»ein Thema formiren«⁷⁵).

64 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

65 Werckmeister 1702, §128.

66 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

67 Ebd., vgl. auch Werckmeister 1702, §131.

68 Die Fähigkeiten der Clavierspieler wurden bei den Bewerbungsverfahren (»Organistenproben«) geprüft. Reinhard Schäfertöns (1996) führt hierfür Quellen an, ohne jedoch Werckmeister zu erwähnen. Auch aus Banchieri 1605 oder Buchner ~1520 geht hervor, dass polyphones Stegreifspiel für Clavierspieler selbstverständlich war.

69 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

70 Werckmeister 1702, §130.

71 Ebd., §125.

72 Ebd., §123.

73 Ebd., Register.

74 Ebd., §129.

75 Ebd., §125.

B. Optionale Fähigkeiten des Clavierspielers sind

- die Kenntnisse der Notenschrift (»Tabulatur«⁷⁶),
- und das Spiel von schriftlich verfassten Musikwerken, damit man »sich dieselben [für das als bedeutender eingestufte ex tempore Spiel] zu Nutze machen«⁷⁷ kann.

Die in den erwähnten Schriften vertretenen Auffassungen Werckmeisters finden sich auch in seinem *Cribrum musicum* (1700). Darin zitiert Werckmeister aus Johann Kuhnau's Schrift *Der musicalische Quacksalber*.⁷⁸ Johann Kuhnau definiert in diesem Text den »wahren Virtuosen« als einen Künstler, der in Lage ist, eine »ex tempore componierte vollstimmige Sinfonia oder Sounata«⁷⁹ zu spielen. Aus dem Text geht hervor, dass ein musikalischer Quacksalber ein Musiker ist, der nicht improvisieren kann.⁸⁰ Ähnlich klingen die Formulierungen Carl Phillip Emanuel Bachs: »Besonders aber kann ein Clavieriste vorzüglich auf allerlei Art sich der Gemüter seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern [...], welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen.«⁸¹ Schließlich spricht auch Mizler vom »Virtuosen« als einem Musiker, der nach dem Gehör improvisiert, sich allerdings zusätzlich auch für die Fragen der Musiktheorie interessieren sollte.⁸² Der in der Barockzeit favorisierte Musiker ähnelt demzufolge kaum dem eines heutigen Konzertpianisten oder Cembalisten, der unter dem Aspekt der historischen Aufführungspraxis versucht, sich dem vorliegenden Notentext adäquat zu anzunähern. Die Quellen liefern vielmehr Hinweise darauf, dass die Arbeitsweise und das Musikverständnis eines Musikers der Barockzeit vielmehr denen eines Jazzmusikers ähneln, dessen Schwerpunkt auf dem Studium der Improvisation liegt.

76 Ebd., §127.

77 Ebd.

78 Kuhnau 1700.

79 Ebd., §52 (500/10–532/27) bzw. Werckmeister 1700, Cap.17f.

80 Kuhnau 1700 §51.

81 Bach 1753, 122f.

82 Mizler 1739–1754, Bd. 1, Teil 2, 56f.: »[I]ch habe aber Leute angetroffen, die vor Virtuosen gelten können, auch nicht ungeschickt setzen, nichts destoweniger eine solche Kleinigkeit [von den drei Hauptklauseln in Dur und den drei Hauptklauseln in Moll] nicht gewußt haben. Woher kommt es? weil die meisten practisch MusikVerständigen wenig, oder gar nichts auf das innere Wesen der Musik [im Sinne der Musiktheorie] sehen, und sich darum bekümmern. Sie bleiben bei ihrem Gehör, und sagen: Es kommet alles auf das Naturell an, alle Regeln gelten nichts, wenn man ein gutes Gehör hat.«

Es wäre eine lohnende Aufgabe, nicht nur die Schriften Werckmeisters, sondern auch die ca. 280 restlichen überlieferten Generalbassschulen⁸³ daraufhin durchzuarbeiten, inwiefern sie direkte oder indirekte Hinweise auf die Beziehungen zwischen Schriftkultur und oraler Kultur enthalten. Oft werden diese Selbstverständlichkeiten in der Musikliteratur nur beiläufig erwähnt wie im Falle J.S. Bachs, dessen Unterrichtsblatt zum Generalbass den Hinweis enthält: »Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen.«⁸⁴ Auch den geringen schriftlichen Umfang dieser ›Generalbassschule‹ Bachs kann man als einen Hinweis darauf deuten, dass der Unterricht hauptsächlich mündlich stattfand. Dies ist auch den Unterrichtswerken von Joseph Riepel⁸⁵ zu entnehmen, der den mündlichen Unterrichtsdialog zwischen Schüler und Lehrer nach dem Vorbild einer ähnlich strukturierten älteren Tradition in verschriftlichter Form überliefert hat.

Hinweise zur oralen Kultur liefern auch die Diskussionen um die 1752 fertig gestellte »Fantasiermaschine«. Mit Hilfe einer in ein Cembalo eingebauten Mechanik wurde es möglich, eine extempore gespielte Phantasie in ihrem zuvor nicht exakt notierbaren Zeitablauf auf einer Papierrolle aufzuzeichnen. Schleuning beschreibt die ›Compositionsmaschine‹ als eine unter einer Claviatur angebrachte Mechanik, durch die »alles was der Spieler spielt, in während dem Spielen durch einen besonderen Mechanismus in Noten abgedruckt wird.«⁸⁶ Er erwähnt Johann Friedrich Unger und Mr. Creed, die unabhängig voneinander diese Idee einer solchen Realtime-Aufzeichnung entwickelt hätten. Am 15.3.1752 wurde die von Johann Hohlfeld fertig gestellte Vorrichtung der Berliner Akademie vorgestellt, wo sie unter Leonhard Eulers »Direktorium ... untersucht und gelobt wurde«.⁸⁷

In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass sich bei manch improvisierendem Künstler ein Widerwille gegen die Aufzeichnung ihrer Darbietung zeigte. C.P.E. Bach sträubte sich beispielsweise lange gegen die Notation von Clavierphantasien und fragte sich, »wie viele sind deren, die dergleichen lieben,

83 Vgl. Bötticher/Christensen 1996.

84 Bach 1740/1745.

85 Riepel 1996.

86 Schleuning 1970, 194. Diese Notation wurde als Liniennotation realisiert und ähnelt der Darstellung wie sie heute gelegentlich in Notationssoftware als eine mögliche Form der Visualisierung erscheint.

87 Ebd., 207.

verstehen und gut spielen?»⁸⁸ Zum Notationsproblem stellt auch der Biberacher Organist Justin Heinrich Knecht fest, dass man »den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansieht«.⁸⁹ Einige Komponisten⁹⁰ lösten das Problem, indem sie eine approximative Notationsskizze vorgaben, die den zeitlichen Ablauf nur andeutet.⁹¹

Die Performanceforschung hat auf den Wert der Kommunikation, die im Dialog mit dem Publikum entsteht, für die Improvisation hingewiesen. Bereits Liszt äußert sich darüber in einem Brief vom April/Mai 1838 an Massard: Eine Improvisation über die vom Publikum vorgeschlagenen Themen sei

eine Art zu improvisieren, welche zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen herstellt. [...] Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine Sache, die er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Cislialarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt.⁹²

Die von Liszt favorisierte dialogische Kunstform kann beschrieben werden als eine »Kunst ohne Werk«.⁹³

Nicht zuletzt hat die hier vorgestellte orale Tradition auch eine musikpädagogische Dimension. Ong betont, eine orale Kultur sei gleichzeitig auch eine »oral-aurale Kultur«.⁹⁴ Es ist sicher kein Zufall, dass das Ende der großen Improvisationsepoche Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Zeit stattfand, in der die

88 Brief an J.N. Forkel vom 10.2.1775; zitiert nach Bitter 1868, 340 f.

89 Knecht 1788, 100.

90 Z. B. d'Anglebert im *Prélude* seiner *Première Suite* oder Rameau in seinem *Prélude* aus dem *Premier Livre de Pièces de Clavecin*.

91 In Verbindung mit den Arbeiten von Markus Schwenkreis (2008 und 2017) eröffnen sich hier völlig neue Forschungsperspektiven.

92 Zitiert nach Felbick 2005, 177. Improvisation gehört bekanntermaßen zu den als selbstverständlich vorausgesetzten Fähigkeiten der Komponisten bis ins 19. Jahrhundert. Aber auch noch Schönberg verzahnt die Begriffe »Komposition« und »Improvisation« und spricht von einer »improvisierten Komposition« oder von einer Komposition als »verlangsamte Improvisation« (ebd.). Besonders aufschlussreich ist eine spezielle Untersuchung der Improvisationskunst Beethovens, zumal er in einer Tradition zwischen dem von ihm eifrig studierten C.P.E. Bach und – über seinen Schüler Czerny – auch als Vorläufer des Improvisationskünstlers Liszts gesehen werden kann (vgl. dazu Felbick 2019).

93 Vgl. Bailey 1987.

94 Ong 1987, 77.

Gebrüder Grimm die oral tradierten Märchen verschriftlichten, in der eine massenhafte Verbreitung von Notenmaterial für jedermann zu verzeichnen ist und in der es erforderlich wurde, eine Selbstverständlichkeit zu betonen: »Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste.«⁹⁵ Seit dieser Zeit ist das Thema Gehörbildung ein problematisches Feld der traditionellen Musikausbildung. Klangvorstellungen zu entwickeln, ist dagegen für Musiker, die an oralen Traditionen anknüpfen (z.B. Jazzmusiker) ein deutlich geringeres Problem: »Während wir [...] das Lesen als eine visuelle Aktivität auffassen, welche auf die Klangbildung hinausläuft, wurde es in der Frühzeit des Druckens primär als Hörprozeß aufgefasst.«⁹⁶ Musikpädagogik muss deutlich machen, dass das Lesen eines Notentextes nicht primär auf einen visuellen Vorgang beschränkt ist.

Die ›Freie Klangrede‹ innerhalb der oralen Tradition ereignet sich, sowohl in ihrer sprachlichen als auch in ihrer musikalischen Form, im Dialog zwischen Produzent und Rezipient. Dabei realisiert sich diese ›zeitgenössische‹ akustische Kunst jenseits einer schriftlichen Vorlage. Davon zu unterscheiden ist ein Vortrag, dessen Text abgelesen wird, oder bei dem ein auswendig gelernter Text rezitiert wird. Es konnte gezeigt werden, dass sich die verschriftlichte und die orale Form der Klangrede grundlegend unterscheiden. Obwohl es in der Natur der Nicht-Schriftlichkeit liegt, dass deren historische Bedeutung schwieriger nachzuweisen ist als die der Schriftlichkeit, spielen nicht-schriftliche Kunstformen nichtsdestoweniger in der Musikgeschichte bis zum 19. Jahrhundert eine größere Rolle als bisher angenommen. Dabei ist die orale Tradition in Europa ab dem Mittelalter immer in ihrem Spannungsfeld zur Schriftlichkeit zu betrachten. Als ein auch musikpädagogisch interessantes Modell wird die orale Tradition von Werckmeister für einen Clavierspieler beschrieben: Nach dem Realisieren der improvisierten freien Klangrede erfolgt ein Studium der klassischen (Noten- und Musiktheorie-)Literatur mit dem Ziel, die eigene Fähigkeit so verbessern, um weitere improvisierte Klangreden auf höherem Niveau zu ermöglichen.

»I welcome what happens next.« (John Cage)

95 Schumann 2002.

96 Ong 1987, 121.

Literatur

- Abert, Hermann (1919), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Assmann, Aleida und Jan / Hardmeier, Christof (Hg.) (1983), *Schrift und Gedächtnis*, München: Fink.
- Bach, Carl Phillip Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Selbstverlag.
- Bach, Johann Sebastian (1740/1745) *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso. di J.S.B., Einige Regeln vom General Baß*, Ms., D-B, Mus.ms. Bach P 225 [2. Notenbüchlein der A. M. Bach, Schreiber: J.C.F. Bach], fol. 65v-67r.
- Bailey, Derik (1987), *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke.
- Banchieris, Adriano (1605) *L'organo suonarino*, Venedig: Ricciardo.
- Bandur, Markus (1996), »Compositio / Komposition«, 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.
- Bandur, Markus (2002), »Improvisation / Extempore / Impromptu«, 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.
- Bernhard, Christoph, (1963), »Tractatus compositionis augmentatus« [Ms., ca. 1660], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Bitter, Karl Hermann (1868), *Carl Phillip Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 1, Berlin: Müller.
- Boas, Franz (1955), *Das Geschöpf des sechsten Tages*, Berlin: Colloquium.
- Bötticher, Jörg-Andreas / Christensen, Jesper B. (1996), »Generalbass« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter, 1194–1256.
- Brown, Giles (1994), »Introduction: The Carolingian Renaissance«, in: *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, hg. von Rosamond McKitterick, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University.
- Buchner, Hans (~1520), *Fundamentum sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad justas diversarum vocum symphonias*, Ms., Stadtbibliothek Zürich und Universitätsbibliothek Basel.
- Burckhardt, Werner (1957), »Jazz und Schlager«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, hg. von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1797–1820.
- Dahlhaus, Carl (1973), »Komposition und Improvisation«, *Musik und Bildung* 5, 225–228.
- Dammann, Rolf (1954), »Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister«, *AfMf* 11, 206–237.
- Dirksen, Peter (2002), »Norddeutsche Orgelmusik«, in: *Handbuch Orgelmusik*, hg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann, Kassel: Bärenreiter.
- Ferand, Ernest T. (1958), »Komposition«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 6, 1423–1444.

- Felbick, Lutz (1996), »Aachen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter, 1–7.
- Felbick, Lutz (1993), *Daten der Aachener Musikgeschichte. Chronologie und Bibliographie Aachen*, Aachen: Stadt Aachen.
- Felbick, Lutz (2005), »Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts«, *Musiktheorie* 20, 165–181.
- Felbick, Lutz (2014), »Das methodisch-didaktische Konzept des argentinischen Lehrbuchs ›Análisis Auditivo de la Música‹ im Vergleich zu europäischen Höranalyse-Werken«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 201–217.
- Felbick, Lutz (2019), »Der Compositor extemporaneus Beethoven als ›Enkelschüler‹ J. S. Bachs«, in: *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit*, hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, Schliengen: Argus, 34–56.
- Finnegan, Ruth H. (1970), *Oral Literature in Africa*, Oxford: Clarendon.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs – Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20/4, 342–369.
- Frisius, Rudolf (o.J.), *Fixiertes und nicht Fixiertes: diesseits und jenseits des Klischees?*
<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx734.htm>
- Foley, John Miles (1985), *Oral-formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York: Garland.
- Goody, Jack / Watt, Ian / Gough, Kathleen (1986), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haug, Andreas (2005), »Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild«, *Die Musikforschung* 58, 225–241.
- Jahn, Otto (1856), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Knecht, Justin Heinrich (1788), »Etwas über das Präludieren überhaupt«, in: *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788*, Bd. 1, hg. von Heinrich Philipp Bossler Speyer: Expedition dieser Zeitung, 98–101.
- Kuhnau, Johann (1700), *Der musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben*, Dresden: Mieth & Zimmermann.
- Lug, Robert (2003), »›Mit Freude beginne ich mein Lied‹ – Zum Aufführungsgestus des Minnesangs«, *Musicologica Austriaca* 22, 27–52.
- Lug, Robert (1983), »Nichtschriftliche Musik«, in: Assmann/Hardmeier 1983, 245–264.
- Mizler, Lorenz Christoph (1739–1754), *Musikalische Bibliothek*, 4Bde., Leipzig: Braun und Selbstverlag.
- Nettl, Bruno (1961), »Negermusik in den Vereinigten Staaten«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, hg. von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1352–1358.
- Ong, Walter J. (1967), *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven: Yale University.
- Ong, Walter J. (1987), *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes* Opladen: Westdeutscher.

- Polanyi, Michael (1985), *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunktlehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 161–256.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1996), »Komposition. A: Einführung in Gebrauch, Bedeutung und musikalische Implikationen des Wortes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter, 505–511.
- Schäfer, Karl-Hermann (1997), »Homer und Platon als Gründungsväter der Medienpädagogik«, in: *Franz Fischer Jahrbuch 1997*, hg. von Anne Fischer-Buck, Karl-Hermann Schäfer. Arno Warzel, Detlef Zöllner, Norderstedt: Fischer, 75–96.
- Schäfertöns, Reinhard (1996), »Die Organistenprobe – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert«, *Musikforschung* 49, 142–152.
- Schleuning, Peter (1979), »Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750«, *AfMw* 27, 192–213.
- Schramowski, Herbert (1968), *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Komponisten*, Ts., Hab.-Schrift Leipzig.
- Schumann, Robert (2002), »Musikalische Haus- und Lebensregeln«, Faksimile, mit Übertragung und Textabdruck, eingeleitet und hg. von Gerd Nauhaus, in: *Schumann-Studien*, Sonderband 2, Sinzig: Studio, 30–31.
- Schwenkreis, Markus (2008), »»Von dem Fantasieren«: Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Jacob Adlung«, *Dutch Journal of music theory* 13, 98–108.
- Schwenkreis, Markus (2017), *Compendium Improvisation: Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.
- Sikora, Frank (2003), *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz: Schott.
- Treitler, Leo (1991), »Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation«, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd.2: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber, 54–93.
- Treitler, Leo (2003), *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How it was Made*, Oxford: Oxford University.
- Weisberg, Robert W. / Brinkman, Alexander R. / Folio, Cynthia J. / Dick, Anthony / Fleck, Jessica I. / Niederberg, Bryan / Baret / Fred (2004), »Toward a cognitive analysis of musical creativity: Improvisation in Jazz«, in: *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*, Graz: Conference on Interdisciplinary Musicology, 1–9.
- Werckmeister, Andreas (1698a), *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben: Struntz.
- Werckmeister, Andreas (1698b), *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*, Quedlinburg: Calvisius.
- Werckmeister, Andreas (1700), *Cribrum musicum oder musicalisches Sieb*, Quedlinburg: Calvisius.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*, Quedlinburg: Calvisius.

Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen

© 2022 Lutz Felbick

Felbick, Lutz (2022), »Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen« [Improvisation in the context of oral European and non-European cultures], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 171–191.
<https://doi.org/10.31751/p.253>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2022

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022