

Michael Spors, *Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht* (= *sinefonia*, Bd. 27), Hofheim: Wolke 2018

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; artistic research; Heinrich Christoph Koch; historically informed music theory; historisch informierte Musiktheorie; Künstlerische Forschung; Wolfgang Amadeus Mozart

Michael Spors' Mozart-Buch gibt zu denken. Es ist informativ für alle, die an einer hochauflösenden Lektüre der frühen Symphonik W.A. Mozarts interessiert sind; zugleich bietet es eine Einführung in zentrale Inhalte von Heinrich Christoph Kochs dreibändigem *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782/87/93). Wie jedes gehaltvolle Buch hält es nicht nur Antworten bereit; es wirft auch Fragen auf, etwa im Hinblick auf die spezifische Positionierung musikalischer Werkanalyse zwischen Kunst und Wissenschaft und auf die Anliegen historisch informierter Musiktheorie. Erschienen ist es in der Reihe *sinefonia* des Wolke-Verlags; es handelt sich um die Publikation einer im Fach Musikwissenschaft an der Universität Tübingen eingereichten Dissertation.

Spors' Studie ist in zwei Hauptteile gegliedert, denen ein knappes Einleitungskapitel vorgeht und ein bündig formulierter Ausblick folgt. Die *Einleitung* (9–14) vertritt die Stelle einer theoretisch-methodischen Selbstverortung. Im ersten Hauptteil (15–102) werden dann wesentliche Inhalte aus dem zweiten und dritten Band des Koch'schen *Versuchs* zusammengefasst bzw. diskutiert, auch unter Bezugnahme auf einschlägige Sekundärliteratur. Der zweite Hauptteil (103–284) wendet die dabei gewonnenen analytischen Kriterien auf zehn frühe symphonische Werke des jungen Mozart an, jene »ersten Sinfonien« mit gesicherter Authentizität, auf die sich der Buchtitel bezieht (KV 16, KV 19, KV 19a, KV 22, KV 43, KV 45, KV 45a, KV 48, KV 73, KV 74). Der abschließende *Ausblick* (285–286) zieht ein kurzes Resümee und überantwortet die Analyseergebnisse der Rezeption durch den schon zu Buchbeginn adressierten »künstlerisch verständigen Leser« (12).

Vier verschiedene Zielsetzungen der Studie nennt die Einleitung: erstens, durch Analyse der behandelten Werke deren »weitergehendes Verständnis während des Musizier- oder Hörvorgangs« zu befördern (9); zweitens, die Analysen im »Einklang mit der zeitgenössischen Theorie«, also der Musiktheorie der Mozartzeit vorzunehmen (10); drittens, als »grundständiger Leitfaden für die Analyse klassischer Musik« zu dienen (11); viertens, am Beispiel der konkreten Werke »einen neuen Blickwinkel auf formale Fragestellungen« zu eröffnen und dabei »essentielle Prinzipien der Komponisten der Wiener klassischen Epoche darzustellen« (13). Als Desiderat, auf das Spors mit seiner Studie reagiert, nennt er die Feststellung: Bei aller Zustimmung, welche die Beschäftigung mit historischen Quellen in weiten Teilen des musiktheoretischen Diskurses seit dem späten 20. Jahrhundert gefunden habe, sei das Potenzial dieses Zugangs bislang noch nicht ausgeschöpft worden. Ein inzwischen weithin rezipiertes Buch wie Kochs *Anleitung* werde nach wie vor nur bruchstückhaft gelesen; eine umfassende Beschäftigung mit seinen Inhalten, bei der »alle Parameter [...] genauestens berücksichtigt« und auf die dafür geeignete Musik angewandt würden, habe noch nicht stattgefunden (10). Unzureichend sei es jedenfalls, die Koch'sche Lehre (oder auch die Schriften Joseph Riepels) »auf das Bestimmen von Absätzen und Kadenzten zu reduzieren« (11). Spors' Studie nimmt sich stattdessen vor, Kochs Traktat für »weitergehende[] Analysen« zu nutzen (9). Die genannten Mozartsymphonien böten sich als Gegenstand dafür an, weil sie sich einerseits dem historisch »nachträglich aufoktroierte[n] Modellbild« der thematisch konzipierten Sonatenhauptsatzform nicht ohne Weiteres fügten (183) und also nach alternativen Interpretationsansät-

zen verlangten; andererseits hielten sie eine große Mannigfaltigkeit an Satztypen und syntaktischen Konstruktionen, an Formverläufen und metrischen Konstellationen sowie an motivisch-thematischer Gestaltung bereit (13) und eröffneten damit Analysen nach Koch ein weites Betätigungsfeld. Obgleich Kochs *Versuch* keine direkten Bezugnahmen auf Mozarts frühe Symphonik erkennen lässt, überzeugt die Wahl dieses Repertoires unter kompositionsgeschichtlichem Aspekt: Wenn Kochs Traktat eine theoretische Aufarbeitung der zwischen 1730 und 1780 entstandenen Musik darstellt,¹ fallen die zehn Mozartsymphonien (entstanden in den 1760er und frühen 1770er Jahren) in den einschlägigen Zeitraum.

Der erste Hauptteil, »Darstellung der musiktheoretischen Grundlagen und analytischen Mittel«, entwickelt aus Kochs *Versuch* in fünf Abschnitten das Instrumentarium der nachfolgenden Werkbetrachtungen, ergänzt durch Rekurs auf Joseph Riepel, auf den ja schon Koch selbst explizit Bezug nimmt.² Der Reihe nach behandelt Spors »Satzbau« (17–43) und »Taktordnung« (44–53), dann als »Historische Musteranalyse« ein umfangreiches Notenbeispiel aus Kochs drittem Band (54–61), schließlich »Taktarten« (62–83) und »Musikalische Formen« (84–102). Koch zufolge sind musikalische Formverläufe durch »Interpunction«³ gegliedert; damit ordnet sich sein *Versuch* der von Johann Mattheson begründeten, von Riepel entwickelten Tradition einer musikalischen »Incisionslehre« zu.⁴ Die Rolle der Interpunction wird von melodisch-harmonischen Schlusswendungen übernommen: Mehrtaktige Abschnitte (»Sätze«) werden durch »Grundabsätze« und »Quintabsätze« (jeweils bezogen auf die lokal gültige Tonika) beendet, längere Formteile (»Perioden«) durch gewichtiger ausformulierte »Kadenzen«.⁵ Die kompositorische Gestaltung musikalischer Formverläufe lehrt Koch als Verknüpfung von »Sätzen«; dabei stellt er für die Abfolge von deren Schlusswendungen detaillierte Regeln auf: Die Schlüsse zweier aufeinanderfolgender Sätze sollen einan-

der nicht zu sehr gleichen, andererseits im Sinne übergeordneter tonaler Einheit aufeinander abgestimmt sein.⁶ »Kleine Tonstücke« (z. B. Menuette) kommen mit wenigen Sätzen (und dementsprechend wenigen Interpunctionen) aus; als Minimum rechnet Koch mit einer Folge von vier Sätzen.⁷ Umfangreichere Formen (wie etwa Kopfsätze symphonischer Werke) unterscheiden sich von kurzen Stücken nicht durch die Anzahl formbildender Schlusswendungen, sondern durch die Länge der dazwischenliegenden Abschnitte.⁸ Ein beträchtlicher Teil der Koch'schen Kompositionsdidaktik widmet sich daher dem »Satzbau«, unter anderem der Frage, wie viertaktige Sätze zu längeren Abschnitten erweitert werden können (etwa durch Wiederholung oder Sequenzierung einzelner Satzglieder).⁹ Außerdem ist für die Gestaltung größerer Formen von Bedeutung, wie die formbildende Wirkung einzelner Schlusswendungen neutralisiert werden kann, sodass ihnen weitere Schlusswendungen mit analoger Funktion folgen können, ohne dabei die nominelle Anzahl formbildender Schlusswendungen zu erhöhen (ermöglicht wird dies durch das »Zusammenschieben« von Sätzen, etwa durch »Takterstickung«).¹⁰

Kochs dreibändiger *Versuch* verteilt seinen Stoff auf viele hundert Seiten und illustriert ihn mit zahlreichen Notenbeispielen, deren Anschaulichkeit gelegentlich an die Stelle verbaler Argumentation tritt. Logische Anschlüsse in der Darstellung sind nicht immer leicht erkennbar; manche Gegenstände werden erst nach vielseitiger Unterbrechung wieder aufgegriffen und fortgeführt. Scheinbare oder tatsächliche Widersprüche im Inhalt sind zu konstatieren, können allerdings bei sorgfältiger Lektüre und hoher Sensibilität für das zwischen den Zeilen Mitgedachte aufgelöst oder zumindest vermittelt werden.¹¹ Wer dieses umfangreiche, fordernde Lehrwerk erschließt und es konzise zusammenfasst, erbringt eine beachtliche Leistung; wer zentrale Inhalte, wie Spors, auf weniger als 100 Seiten bündig präsentiert, verdient die

1 Vgl. Waldura 2002, 169.

2 Vgl. Koch 2007 [1787], 213.

3 Vgl. ebd., 357.

4 Vgl. Petersen 2014.

5 Vgl. Koch 2007 [1787], 385–387.

6 Vgl. Koch 2007 [1793], 412.

7 Vgl. ebd., 430.

8 Vgl. ebd., 519.

9 Vgl. Koch 2007 [1787], 389–400.

10 Vgl. ebd., 400–404.

11 Vgl. Waldura 2002, 27–167.

Anerkennung und den Respekt seiner Leserschaft. Dabei ist der erste Teil der Studie keineswegs Koch allein gewidmet, sondern enthält substanzielle Ergänzungen. So erweitert Spors in einem zehnteiligen Referat zu Riepels ›Taktordnung‹ das von Koch bereitgestellte Analyseinstrumentarium um ein Werkzeug, das er einsetzen kann, wo Kochs Hinweise zur musikalischen Syntax allein nicht zum Ziel führen. Die Ausführungen zu den ›Taktarten‹ wiederum helfen, Kochs Vorgaben zur Dauer musikalischer ›Sätze‹ auf Situationen zu übertragen, wo nicht der ›einfache‹ Takt (z.B. 2/4), sondern der zusammengesetzte Takt (z.B. 4/4) regiert. Wie vor ihm bereits Markus Waldura¹² kommt auch Spors zu dem Schluss, dass Kochs Kompositionslehre implizit auf motivisches Denken zurückgreift (13; 20; 27f.). So wird es zum zentralen Anliegen der Analysen im zweiten Buchteil, die mit Kochs Mitteln gewonnenen Untersuchungsergebnisse um die Komponente der motivischen Formgestaltung zu bereichern; grundlegend hierfür ist die Bedeutung der Motivik als Kontext für die Interpretation von Schlusswendungen (13), ebenso wie die Beobachtung, dass die teils erheblichen Abstände, welche die symphonische Großform zwischen die Interpunktionen treten lässt, die Entwicklung einer eigenständigen motivisch-thematischen Formdimension befördern (50). Dass schließlich Kochs eigenen, an Fallbeispielen vorgenommenen Analysen nicht unbeschadet zugestimmt werden muss, dass sie vielmehr einer kritischen Diskussion wert sind, demonstriert Spors' Kommentar zu Kochs mehrseitigem Notenbeispiel »Sinfonia. Allegro« im dritten Band des *Versuchs*.¹³

Der zweite Hauptteil des Buchs enthält die Analysen der zehn Symphonien, die jeweils Satz für Satz behandelt werden, und zwar stets – wie in der Einleitung angekündigt – »vom ersten bis zum letzten Takt« (9). Die Darstellung neigt zur linearen Deskription entlang der musikalischen Ereignisfolge, in der Absicht, »die Musik auch theoretisch so zu beschreiben, wie sie erklingt: als einen zeitlichen Ablauf« (285). Sie erschöpft sich jedoch nicht in der bloßen Reihung von Einzelbeobachtungen: Dies verhindert, der Lehre Kochs entsprechend, die analytische Gruppierung von Einzeltakten zu Sätzen bzw. von Sät-

zen zu übergeordneten Perioden, ebenso wie das (über Koch hinausgehende) konsequente Augenmerk auf Formbildung durch Motivik. Ohne eine »›motivisch-thematisch‹ entwickelnde[] Satzweise« im engeren Sinn zu unterstellen (109), weist Spors doch häufig auf subtile Verknüpfungen durch die Wiederkehr bereits gehörten Materials hin (vgl. 106–109). Obgleich die primäre Aufmerksamkeit stets der Betrachtung des jeweils vorgenommenen Einzelopus gilt, werden auch werkübergreifende Zusammenhänge thematisiert, so durch Verweise auf die Entstehungskontexte von Werkpaaren oder -gruppen (181; 237) oder auf das erstmalige Auftreten bestimmter Gestaltungsweisen innerhalb der behandelten zehn Symphonien (z.B. 220). Zahlreiche Tabellen machen Spors' Analysen von Satzbau, Periodenbildung und Interpunktion anschaulich; die syntaktischen Kategorien werden darin auch in Wechselwirkung mit anderen Dimensionen musikalischer Formgestaltung wie Dynamik und Makroharmonik greifbar (131). Gelegentlich wird am konkreten Beispiel nochmals ausführlich auf Grundlegendes eingegangen, in Vertiefung der im ersten Buchteil entwickelten Kriterien (z.B. 237f.). Die Analysen der einzelnen Symphoniesätze werden jeweils durch tabellarische Übersichten abgeschlossen; diese setzen durch die Angabe von Taktzahlen die analytisch gebildeten Abschnitte zueinander ins Verhältnis.

Spors' Analysen sind dichte Texte, die sich nicht ›in einem Zug‹ lesen lassen. Der Autor selbst empfiehlt, zunächst einen konkreten Musikausschnitt anzuhören, dann seine Analyse dazu zu rezipieren, schließlich die Musik erneut anzuhören: »Hier sollte sich eine deutlich gesteigerte Wahrnehmung einstellen. Wäre das erreicht, hätte diese Schrift ihren Zweck erfüllt.« (12) Mein Selbstversuch ergibt, dass Spors' Analysen dieses Ziel erreichen: Sie nach einem ersten und vor einem zweiten Hördurchgang zu lesen, verändert den Blick auf die Musik und befördert die Reflexion über die in ihr wirksamen Formkonzepte. Dass man im Detail auch zu anderen Resultaten kommen könnte als Spors, stellt der Autor selbst unmissverständlich klar: Schon im Einleitungskapitel weist er auf diesen Umstand hin (11) und trägt ihm Rechnung, wenn er später an ausgewählten Stellen Diskussionen bzw. Kritik abweichender Ergebnisse anderer Autoren in die Analysen einschal-

12 Vgl. ebd., 79.

13 Koch 2007 [1793], 553–555.

tet (etwa 107; 110; 221; 235; 247). Umso willkommener sind all jene Passagen, die im Detail nachvollziehbar machen, wie Spors selbst die Koch'schen Kriterien anwendet. In den zahlreichen Tabellen bewährt sich hierbei ein an Wolfgang Budday anschließendes Abkürzungssystem,¹⁴ das unter anderem über die motivische Struktur einzelner Taktgruppen Auskunft gibt, etwa wenn Sätze durch variierende Wiederholung ihrer ersten Zweitaktgruppen mit den jeweils nachfolgenden Sätzen ›zusammengescho-ben‹ werden (»2V2« oder »2T2«; vgl. z. B. 131f.). Interessiert verfolgt man auch, durch welche Mittel Mozart bei der Verkettung von Sätzen mit äquivalenter Schlussgestaltung die formbildende Funktion einzelner Schlusswendungen relativiert, etwa durch ›Takterstickung‹ (107) oder ›Ausfliehen‹ des Zielakkords (119f.). Fesselnd ist der Konflikt, der durch »Ungleichzeitigkeit von [Koch'scher] Syntax und [Riepel'scher] Taktordnung« entstehen kann (159; vgl. 151–154). Die Differenz zwischen einfachen und zusammengesetzten Taktarten wiederum wird dort besonders relevant, wo der musikalische Verlauf vom einen zum anderen Bezugssystem wechselt (189f.).

Spors' Interesse gilt primär »jeder Sinfonie im Einzelnen« (285), aus seinen Werkanalysen »Generelles abzuleiten« ist nicht sein Hauptziel (9). Dennoch gibt das Kapitel »Zusammenfassende Betrachtungen«, das den zweiten Buchteil beschließt (271–284), einigen »statistischen« Beobachtungen Raum (271). So wird etwa aus Spors' Kopfsatz-Analysen ersichtlich, dass »keine Exposition [...] in ihrer interpunktischen Anlage einer zweiten [gleich]«, dass »Vielgestaltigkeit der Schlussfolgen und ihrer Abstände« das frühe symphonische Schaffen Mozarts prägen (279). Spors behauptet nicht, aus seinen Analysen eine »stringente Entwicklungsrichtung« innerhalb der zehn Symphonien ablesen zu können (271), doch stellt er einen gewissen »Trend« fest (280) hinsichtlich der Vorbereitung des Seitensatzes (dem in keiner der ganz frühen Symphonien ein Quintabsatz in der Oberquint-tonart vorgeht, wohl aber dann in KV 48, KV 73 und KV 74). Im Hinblick auf das Verhältnis des Koch'schen Lehrbuchs zur kompositorischen Realität ist bemerkenswert, dass die von

Koch als »Hauptform« für Symphonie-Expositionen ausgegebene Absatzfolge ›Grund- und Quintabsatz der Haupttonart, dann Quintabsatz und Schlusskadenz in der Nebentonart‹¹⁵ in den analysierten Werken nicht nachgewiesen werden kann, ebenso wenig eine der Koch'schen »Abweichungen«¹⁶ von dieser Hauptform.

Durch die erwähnte, im Einleitungskapitel formulierte Selbstverortung gliedert sich Spors' Studie dem Bereich einer ›historisch informierten Musiktheorie‹ ein. Sie setzt sich ab von analytischen Konzepten mit systematischem Schwerpunkt wie der jüngeren Formenlehretradition nordamerikanischer Herkunft, die Spors in ungenügendem Austausch mit den historischen Quellen sieht (84). Ebenso distanziert sie sich von eklektischen Verfahren, die theoretische Ansätze unterschiedlicher Provenienz kombinieren (10). Diese und weitere Abgrenzungen erfolgen in recht allgemeiner Weise – man bedauert das, denn die erwähnten Digressionen, in denen Spors abweichende Standpunkte diskutiert, sind interessant, und eine detailliertere Diskussion der vom Autor gesichteten Literatur wäre willkommen gewesen, ebenso wie eine genauere Referenzierung verschiedener angesprochener Einzelstellen.¹⁷ Gerne erfähre man zum Beispiel, welche »Publikationen neueren Datums« es sind, die den Eindruck erwecken, »[d]ie Phase, in der es als erstrebenswert angesehen wurde, streng mit historischen Kriterien zu argumentieren«, sei vorüber (9). Man wüsste gern, welche »Autoren, die Koch kritisieren, [...] bei technischen Beschreibungen immer wieder auf ihn zurück[greifen]« (11). Auch wäre interessant, wo Kochs Ausführungen zur musikalischen Form als »kleinlich und praxisfern« bezeichnet werden (85) bzw. welche Belege für die skeptische bis feindselige Haltung vorliegen, auf die Pionierleistungen der »sogenannten historisch orientierten Musiktheorie« (9) in den 1980er Jahren bei einem Großteil der Hochschullehrenden getroffen

14 Vgl. Budday 1983, 6 etwa mit den Seiten 8, 21f. (»2W2«) und 35 (»1V1+2«) in Spors' Studie.

15 Vgl. Koch 2007 [1793], 537.

16 Vgl. ebd., 547 sowie 548–551.

17 Vgl. etwa auch 52, Anm. 18; 64, Anm. 6; 80, Anm. 20.

seien (10).¹⁸ Eine exaktere Ausarbeitung solcher Bezugnahmen auf existente Literatur entspräche nicht nur den Usancen wissenschaftlicher Praxis, sie würde auch eine genauere Standortbestimmung der Spors'schen Studie innerhalb des Forschungsdiskurses ermöglichen. Doch Spors lehnt es ab, »[s]eine Thesen auf die Korrektur von Artikeln weithin anerkannter KollegInnen zu stützen« (11), ja er geht noch weiter und versagt sich sogar, in *affirmativer* Weise auf »den Eindrücken tradierter Wege« aufzubauen (11). So verzichtet er auf eine geschlossene Darstellung des Forschungsstands. Für das Frühwerk W.A. Mozarts verweist er auf Buddays Buch *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765)* von 2016 (11) und erwähnt zwar im ersten Buchteil Sekundärliteratur zu Koch, gibt aber keinen systematischen Überblick. Würdige Bezugnahme signalisiert, dass Spors auch hier an die Forschung Buddays anschließt (10), ebenso die erwähnte Übernahme bzw. Erweiterung des von Budday entwickelten Abkürzungssystems.

Spors' bemerkenswerte Weigerung, »den Eindrücken tradierter Wege« zu folgen, erklärt sich wohl durch sein Bedürfnis nach einem »ungetrübten, kristallklaren Blick auf die kompositorischen Tatsachen« (12), durch seine Absicht, Mozarts Kompositionen »mit einfachem, beinahe naivem Blick« zu betrachten und so »die Chance etwas Neues zu entdecken zu gewahren« (11). Maßgeblich ist dabei das Anliegen, die untersuchte Musik wertfrei zu betrachten, sie nicht zugleich mit der Analyse auch zu »beurteilen« (12). Eben die Versuchung zum Werturteil aber geht für Spors »vom Großteil der musikwissenschaftlichen Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts« aus, da diese »mit ihrem unstillbaren Wunsch nach einer Systematisierung der musikalischen Gebilde Maßstäbe erschaffen hat, mit denen die Musik abgeglichen und bewertet wurde« (11). Spors will sich, anstatt zu werten, auf »die Darstellung objektiver Fakten« beschränken, »soweit dies im Bereich der Musik möglich ist« (12). Die Verantwortung dafür, dass ein solch unmittelbarer Blick auf die Sachverhalte gelingt, überträgt er der Perspektive zeitgenössischer Theoriebildung, eben jener des

Koch'schen *Versuchs*. Freilich stimmt die Aussage, Spors' Analysen präsentierten »objektive Fakten«, nachdenklich. Denn Untersuchungskriterien stellen auch dann, wenn sie aus einer zeitgenössischen Quelle gewonnen sind, einen Beobachtungsfiter dar, perspektivieren auf ihre Weise den Untersuchungsgegenstand, nicht anders als es Kriterien historisch späterer Provenienz täten. Zwar strebt Spors Objektivität nur an, »soweit möglich« – wo genau aber die Grenze dieser Möglichkeit liegt, diskutiert er nicht. Auch gesteht er zu, dass die »historisch legitimierte Kategorien« (13) nicht umstandslos übernommen werden können, insbesondere dort nicht, wo es gilt, in historischer Theoriebildung zwischen den Zeilen zu lesen oder sie »weiterzudenken«; entsprechend ergänzt er die Ausführungen Kochs um Überlegungen zur motivisch-thematischen Struktur der Musik. Ebenso sieht er die Verwendung von »nachträglich erfundenen Namen« (13) für historische Phänomene bzw. zur Erklärung historischer Termini als legitim an: Exemplarisch demonstriert er dies, wenn er den Begriff »Quintabsatz« als äquivalent zum modernen Begriff »Halbschluss« einführt (17). Doch auch hier ist Nachdenklichkeit angebracht: Jüngere »Überlegungen und Begriffe« (13) auf Kategorien historischer Theoriebildung anzuwenden, stellt einen Transfer dar, der unweigerlich moderne Konzepte musiktheoretischen Denkens in historische Terminologie importiert. Die Frage, wo genau in dieser Gemengelage »objektive« Darstellung musikalischer »Fakten« endet und wo deren Interpretation beginnt, stellt sich unabweisbar.¹⁹

19 Konkret zu erwägen wäre etwa, ob der Quintabsatz im Kopfsatz von KV 48, Takt 12–13, tatsächlich einen Halbschluss darstellt (221 f.). Die Gleichsetzung von »Quintabsatz« und »Halbschluss« ist nicht zuletzt in didaktisch orientierter Literatur gängig (vgl. etwa Kaiser 2014; Diergarten/Neuwirth 2019, 51), wird aber auch kritisch diskutiert (vgl. Kaiser 2007, 102 und 104–106, sowie Kaiser 2015). Vgl. grundsätzlich Waldura (2002, 100), der die historische Distanz heutiger Analysepraxis zum musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts an einer Tendenz der Forschungsliteratur demonstriert, beim Aufgreifen der Koch'schen Interpunktionslehre »den harmonischen Aspekt der Schlüsse gegenüber Kochs eigenen Ausführungen [zur Melodik] stärker zu akzentuieren«.

18 Vgl. auch Spors' ebenfalls ohne Angabe konkreter Referenzen geäußerte Kritik am unangemessenen Umgang mit der Differenz »motivisch-thematisch«/»interpunktisch-syntaktisch« (12).

Auch können sich moderne und historische Terminologie ineinander verwirren.²⁰

Dass zwischen der Jetztzeit und den historischen Kategorien ein Abstand klafft, konzediert Spors selbst (10). Diesen Abstand zu überbrücken, heutige Konventionen des Nachdenkens und Sprechens über Musik systematisch mit historischen abzugleichen, hätte Inhalt eines epistemologisch orientierenden, wissenschaftliche Theoriebildung und Methodik entfaltenden Grundlagenkapitels sein können. Doch Spors' Studie verzichtet, ebenso wie auf ein Referat des Forschungsstands, auch auf eine detaillierte wissenschaftstheoretische Anbindung

(abgesehen von einer grundsätzlichen Anmerkung zu wissenschaftlicher Theoriebildung als solcher²¹). Dass die konsequente Bezugnahme auf Kochs *Versuch* die Leistung einer wissenschaftsmethodischen Grundlegung nicht ersetzt, betont Spors selbst: »Die Anwendung des Koch'schen Buches im Bereich von instrumentaler Musik, die Schlussbildungen zu vermeiden versucht – Koch nennt hier explizit die Gattung der Sinfonie – scheint in hohem Maße subjektiv zu sein.« (59) Kochs Schrift biete keine »wissenschaftlich-theoretische« Systematik, sondern habe als »Anleitung[] zur Komposition« die *künstlerische Produktion* im Auge (11).²²

20 Eher harmlos ist die Verwirrung, die beim Lesen aus der Verwendung von Begriffen entstehen kann, die sich in ihrer historischen und modernen Bedeutung unterscheiden. So verwendet Spors den Ausdruck »Reprise« sowohl in seiner heutigen Bedeutung (als Bezeichnung für die variierte Wiederkehr der Exposition; 220) als auch in seiner historischen Bedeutung (als Bezeichnung für von Wiederholungszeichen eingerahmte Abschnitte, also zum Beispiel für die Exposition eines Symphoniekopfsatzes; 223). Zum historischen Reprisebegriff vgl. etwa Koch 2007 [1793], 459.

Folgenreicher ist der Fall des Begriffs »Halbkadenz« (25). Dass Spors ihn auch auf Quintabsätze in nicht-»kadenzialer« Funktion anwendet, leuchtet zwar intuitiv ein angesichts der Ähnlichkeit des Ausdrucks »Halbkadenz« mit dem heute geläufigen Begriff »Halbschluss«, und es entspricht auch dem Sprachgebrauch gemäß Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 (18f. und 712–717). Im *Versuch* aber reserviert Koch den Ausdruck »Halbkadenz« noch für Quintabsätze, die am Ende einer ganzen »Piece, auf welche eine andere folgt« zu stehen kommen, etwa am Schluss der langsamen Einleitung zum Kopfsatz einer Symphonie (2007 [1787], 385 und 396 sowie [1793], 519 und 533). Auch Spors selbst führt den Begriff »Halbkadenz« zunächst so ein, deutet jedoch zugleich an, dass sich als »Halbkadenz« auch Quintabsätze bezeichnen ließen, die innerhalb der Expositionen von Symphoniekopfsätzen auftreten (25). Diese angedeutete Übertragung des Begriffs wird dann später definitiv vollzogen (z.B. 92, 105, 118, 183) und hat einen mit Koch nicht

übereinstimmenden Gebrauch der Begriffe »Periode« und »Hauptperiode« zur Folge. Zwar ist es in sich konsequent, wenn Spors davon ausgeht, dass die Mittelzäsur einer Exposition zwei Perioden voneinander trennt (z.B. 105), denn er bezeichnet ja den entsprechenden Quintabsatz als »Halbkadenz«, und »Kadenz« beenden nach Koch als besonders stark formulierte Schlusswendungen größere Formteile, eben die »Perioden« (vgl. Koch 2007 [1787], 387). Doch noch im *Musikalischem Lexikon* konstatiert Koch ausdrücklich, dass Perioden grundsätzlich mit einer *vollkommenen* Kadenz schließen (vgl. Koch 1802, 1150). Expositionen, die aus mehreren Perioden bestehen, sind in Spors' Analysen keine Seltenheit (vgl. auch 41f. und 277); in seiner Terminologie fügen sich diese Perioden zu einem »Hauptperioden« zusammen (277; vgl. auch 17). Doch Koch geht nur dann davon aus, dass eine Symphonieexposition mehrere Perioden enthält, wenn sich an ihre »Schlusskadenz« (nicht an die Mittelzäsur!) ein weiterer Periode (bei Koch Maskulinum) als ausgedehnter Anhang anschließt (Koch 2007 [1793], 518). In diesem Fall setzt Koch auch den Begriff »Hauptperiode« für die Gesamtheit dieser beiden einzelnen Perioden ein (ebd.).

- 21 »Die hier angewandten musiktheoretischen Analyseverfahren erfolgen [...] im Einklang mit der geisteswissenschaftlichen Wissenschaftstheorie, deren Definition eine Auflösung des Gegenstands in seine einzelnen Bestandteile und das Inbeziehungsetzen dieser umfasst.« (12)
- 22 Vgl. hierzu auch Polth 2006, 445.

So wirkt es, als erteile Spors' Studie bestimmten Konventionen wissenschaftlicher Praxis bewusst eine Absage. Wer freilich auf eine solche Absicherung seiner Forschungsergebnisse verzichtet, muss ein Äquivalent zu den im wissenschaftlichen Diskurs sonst üblichen Theorie- und Methodenprogrammen aufbieten. Und das tut Spors. Es fällt auf, dass er die Unwissenschaftlichkeit einer Quelle wie des Koch'schen *Versuchs* nicht etwa als Mangel, sondern als »unschätzbaren Vorteil« registriert (11): Wie für andere Kompositionsanleitungen auch, stehe für Kochs Schrift »das konstruktive Erschaffen von musikalischen Gedanken und Zusammenhängen im Mittelpunkt«, nicht aber »analytische[] Betrachtungen« oder das »Ziehen induktiver Schlüsse« (ebd.).²³ Dass Spors die künstlerisch-praktische Ausrichtung des Lehrwerks als Vorteil versteht, fügt sich ein in eine Reihe von Bemerkungen, in denen er den künstlerischen Kontext seiner eigenen Studie betont:

Es besteht die große Gefahr, dass die Betrachtungen von Musik, die in den meisten Schriften sowieso sehr selektiv vorgenommen werden, ein theoretisch orientiertes Erzeugnis werden, und dem künstlerisch geschulten Geist für ein weitergehendes Verständnis während des Musizier- oder Hörvorgangs nicht dienlich sind. (9)

Mein Zugang zur Musik erwächst unmittelbar aus der Praxis des Musizierens heraus und verbindet künstlerische, handwerkliche und wissenschaftliche Aspekte der Musik zu einer Gesamtheit. (9)

Die [durch die detaillierte Auseinandersetzung mit historischen Quellen ermöglichte] Rückgewinnung des zum Verständnis der Musik notwendigen Feingefühls für die sichere Beurteilung von Sachverhalten ist in erster Linie kein wissenschaftlicher, sondern ein künstlerischer Prozess [...]. (10)

Per se auffällig ist die Häufung des Schlüsselbegriffs »künstlerisch« in den zitierten Passagen: Spors verwendet ihn, um den Charakter der eigenen Forschungsarbeit bzw. ihrer Zielsetzung

gen zu kennzeichnen (und auch, um die Qualität anderer Forschungsliteratur zu beurteilen; vgl. 64, Anm. 6). Hinzu kommt, wie dezidiert Spors mit seiner Studie auf eine Förderung der ästhetischen Kompetenzen, des Wahrnehmungsvermögens seiner Leser:innen abhebt. Seine musikalischen Analysen wollen kein »theoretisch orientiertes Erzeugnis« sein (9), sondern zur »Schulung« (285) und »Steigerung von Wahrnehmung« (11) beitragen; denen, die sie lesen, zu »eine[r] deutlich gesteigerte[n] Wahrnehmung« zu verhelfen, betrachtet die Studie als ihren »Zweck« (12). Selbstbeschreibungen wie diese formulieren eine dezidiert ästhetische Zielsetzung. Durch die gezielte Hervorhebung des Wahrnehmungsaspekts, ebenso wie durch die Betonung ihres Bezugs zur künstlerischen Praxis, orientiert sich Spors' Arbeit explizit an Kommunikationsformen, die aus systemtheoretischer Sicht dem Kunst-, nicht dem Wissenschaftssystem zuzuordnen sind.²⁴ Wenn Spors' Studie ihr eigenes Gelingen nicht an wissenschaftstheoretischer und -methodischer Stabilisierung, sondern an Veränderungen im Wahrnehmungsvermögen ihrer Leser:innen festmacht, stellt sie sich emphatisch als Beitrag zur (sekundären) Kunstkommunikation dar.²⁵ Möglicherweise sieht der Autor die Distanznahme zu »theoretischer« Wissenschaftlichkeit als Bedingung dafür, den von ihm angestrebten Adressatenkreis (»künstlerisch verständige[] Leser«; 12) zu erreichen: »die Mehrheit praktizierender Musiker« etwa, so seine Einschätzung, »liest [...] gar nicht erst in der so genannten Fachliteratur« (9). Der Erfolg gibt ihm offenkundig recht: Die im Klappentext zitierten Akklamationen dokumentieren den Beifall prominenter Vertreter der musikalischen Praxis (der Dirigenten Vladimir Jurowski und Alexander Vedernikov). So ließe sich fragen, ob Spors' Studie – die aus künstlerischen Praxiserfahrungen erwachsen ist, ihre Kriterien aus einer künstlerischen Publikation gewinnt und Auswirkungen auf ästhetische Praxen intendiert – als Beitrag zur »künstlerischen Forschung« gewertet werden sollte (mit der sich der musiktheoretische Fachdiskurs aktuell ja

23 Vgl. die in der Literatur anzutreffende pointierte Feststellung, die von der historisch informierten Musiktheorie betriebene Verwertung historischer Kompositionslehren für analytische Zwecke laufe Gefahr, selbst »unhistorisch« vorzugehen (ebd., 444). Vgl. auch Waldura 2002, 17f.

24 Zu Kunst als Inanspruchnahme von »Wahrnehmung [...] für soziale Kommunikation« vgl. Luhmann 2008 [1997], 423.

25 Zum Begriff »sekundäre Kunstkommunikation« vgl. Luhmann 1995, 36 und 40.

intensiv beschäftigt²⁶). Selbst dies hätte zwar nicht daran gehindert, verwendete Quellen exakter zu referenzieren. Doch würde so die Rigorosität nachvollziehbar, mit der Spors zu etablierten Standards wissenschaftlichen Arbeitens auf Abstand geht. Bemerkenswert freilich wäre aus diesem Blickwinkel die Annahme seiner Schrift als wissenschaftliche Dissertation durch die philosophische Fakultät einer deutschsprachigen Universität. Sie ließe sich als Signal für die Bereitschaft der akademischen Musikwis-

senschaft zur Öffnung gegenüber Verfahren deuten, die von traditionellen Forschungsstrategien gezielt abweichen. Auch diese Überlegungen gehören zu dem Pensum, über das Spors' Mozart-Buch nachzudenken aufgibt. Es sei ihm gewünscht, was es zu erreichen sucht: eine künstlerisch verständige Leserschaft.

Kilian Sprau

Literatur

- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter.
- Budday, Wolfgang (2016), *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie* (2 Bde.), Hildesheim: Olms.
- Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2019), *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2014), »Kadenzgliederung nach Heinrich Christoph Koch als Methode der Formanalyse«, *musikanalyse.net*. <https://musikanalyse.net/tutorials/formanalyse-nach-h-chr-koch/> (17.12.2023)
- Kaiser, Ulrich (2015), »Lösungen und Anmerkungen zum Tutorial Kadenzgliederung nach Heinrich Christoph Koch als Methode der Formanalyse«, *musikanalyse.net*. <https://musikanalyse.net/tutorials/loesungen-koch-tutorial/> (17.12.2023)
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M.: André.
- Koch, Heinrich Christoph (2007), *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782; 1787; 1793], Neuedition, hg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Siebert.
- Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2008), »Die Autonomie der Kunst«, in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Nils Werber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 416–427.
- Petersen, Birger (2014), »Mattheson, Riepel, Koch. Die Incisionslehre als Entwurf einer Formenlehre für das frühe 19. Jahrhundert«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms, 9–23.
- Polth, Michael (2006), »Mozart und die zeitgenössische Musiktheorie«, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik. Das Handbuch*, hg. von Matthias Schmidt, Laaber: Laaber, 430–450.
- Waldura, Markus (2002), *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.

26 Vgl. das Thema des 23. Jahreskongresses der GMTH (2023): »Musiktheorie & Künstlerische Forschung«, <https://www.gmth.de/veranstaltungen/jahreskongress.aspx> (15.12.2023).

© 2023 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2023), Michael Spors, *Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht* (= *sinefonia*, Bd. 27), Hofheim: Wolke 2018, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/2, 109–117.

<https://doi.org/10.31751/1197>

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

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 15/12/2023

angenommen / accepted: 15/12/2023

veröffentlicht / first published: 30/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 28/12/2023