

Aerts, Hans (2007): ›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann. ZGMTH 4/1–2, 143–158. <https://doi.org/10.31751/250>

© 2007 Hans Aerts



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2007
zuletzt geändert / last updated: 03/08/2009

›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann

Hans Aerts

In der deutschsprachigen Musiktheorie stehen momentan verschiedene Ansätze, die mit den Begriffen ›Modell‹ und/oder ›Topos‹ operieren, unverknüpft nebeneinander. Eine Zusammenchau deutschsprachiger musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Publikationen, in denen diese (oder verwandte) Begriffe eine wichtige Rolle spielen, soll die Vorgeschichte dieser Ansätze erhellen. Die Suche nach ihrer Herkunft führt hauptsächlich nach Basel, Berlin und Hamburg. Die Kritik an musiktheoretischen Systemen, insbesondere an der Funktionstheorie, ist in vielen der referierten Texte ein zentrales Motiv.

Spätestens seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts spielen satztechnische Modelle bzw. ›Topoi‹ eine Rolle in Forschung und Lehre an verschiedenen Orten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Die Bedeutung, die dem Thema mittlerweile beigemessen wird, spiegelte sich auf dem jüngsten GMTH-Kongress (Weimar 2006) in nicht weniger als neun Beiträgen.¹ Was allerdings weitgehend fehlt, ist die Kontaktaufnahme zwischen den vorhandenen Ansätzen und ›Schulen‹, die zu einer Auseinandersetzung über theoretische Grundlagen und zu einer Sammlung und Auswertung bisheriger Ergebnisse führen könnte. Einen solchen Prozess will die folgende Übersicht mit unterstützen.

Begriffe wie ›satztechnisches Modell‹, ›Satzmuster‹, ›Formel‹, ›Satztyp‹, ›Typus‹ oder ›Topos‹ werden in Publikationen der letzten hundert Jahre in verschiedenen Kontexten und mit verschiedener Intention verwendet: Einige Texte entwickeln ausgehend von der Kategorie des ›Satzmodells‹ eine Kritik an systematischen Theorien wie der Fundamenttheorie, der Funktionstheorie oder der Schichtenlehre Heinrich Schenkers. Andere beziehen sich primär auf praktische Aspekte der Satz- und Improvisationslehre. Diskutiert wird darüber hinaus das Verhältnis zwischen Originärem und Übernommenem bzw. zwischen Allgemeinem und Individuellem in einzelnen Werken, vor allem vor dem Hintergrund der Originalitätsästhetik. Hermeneutische Versuche schließlich deuten Satzmodelle als semantische Elemente.

1 Vgl. die Vorträge von Folker Froebe, Ludwig Holtmeier, Andreas Ickstadt, Ariane Jeßulat, Ulrich Kaiser, Oliver Korte, Martin Küster, Uri Rom und Oliver Schwab-Felisch.

Modelle als Korrektiv der ›großen Theorien‹

In seinen *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* wies Carl Dahlhaus tonal harmonische Deutungen von Musik des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts als unhistorisch zurück. Theorien der harmonischen Tonalität bezeichnete er als »Dogmatiken«, als »systematische Explikationen [...] einer besonderen Blickweise«, und schränkte ihren Geltungsbereich historisch ein.² Zugleich wies er darauf hin, dass Progressionen des »Intervallsatzes« in tonaler Musik »überlebten«, und zeigte auf Widersprüche, die bei deren Erklärung nach den Theorien Rameaus und Riemanns entstünden.³ Hiermit eröffnete er eine Sicht auf die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts, die in Teilen der deutschsprachigen Musiktheorie großen Anklang fand: Ältere und neuere Systemzusammenhänge fänden sich in tonaler Musik nebeneinander; das System der Funktionstheorie würde von Geschichte durchkreuzt.

Bereits zehn Jahre vor den *Untersuchungen*, im Anhang zu seinem *Versuch über Bachs Harmonik* von 1959, verwies Dahlhaus auf die Entstehung von »Quintschrittsequenzen« aus Imitationsstrukturen (Unterquintkanons) in Musik des frühen 17. Jahrhunderts. Dieser Befund diene ihm an dieser Stelle als Argument gegen eine Fundamentalschritttheorie, welche die Quintschrittsequenz mit leitereigenen Stufen zur Grundlage tonalen Zusammenhangs erklärt: Ihrem »Ursprung« nach sei die Quintschrittsequenz tonartlich indifferent, sie setze also »einen tonartlichen Zusammenhang der Stufen« nicht voraus, sondern dulde ihn nur.⁴

In den *Untersuchungen* werden neben der Quintschrittsequenz zwei weitere charakteristische »Schemata« der tonalen Harmonik, die »vollständige Kadenz« und der »Dur-Moll-Parallelismus«, kontrapunktisch hergeleitet, woraus ebenfalls hervorgeht, dass aus ihrer Präsenz in Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts nicht automatisch auf harmonische Tonalität als Kompositions- und Hörprinzip geschlossen werden kann.⁵ Als »verstreute Antizipationen des Neuen« ließen sie die Feststellung eines neuen Systembewusstseins nicht zu. Dass Formeln des Intervallsatzes als »Relikte einer früheren Entwicklungsstufe« in »versteinerter« Form in tonal harmonische Kompositions- und Hörweisen »mitgetragen« würden, sei dagegen durchaus möglich.⁶

2 Dahlhaus 2001, 57.

3 Ebd., 67. Ein Akkordsatz als musikalische Struktur setzt zu seiner adäquaten Erfassung die Wahrnehmung eines Dreiklangs als Einheit voraus, ein Intervallsatz die Wahrnehmung von Intervallfortschreitungen zwischen einzelnen Stimmen.

4 Dahlhaus 2001, 568, 580–581. Dahlhaus bezieht sich in dieser Kritik nicht direkt auf die Fundamentaltasstheorie Simon Sechters, sondern auf Bach-Analysen des Schweizer Musikwissenschaftlers Max Zulauf.

5 Ebd., 99–108. Der Begriff »Dur-Moll-Parallelismus« wird von Dahlhaus in den *Untersuchungen* geprägt und in zweifacher Bedeutung verwendet. Einerseits bezeichnet er »die Korrelation zwischen C-Dur und a-Moll« (53), andererseits das tonal harmonische »Schema« Moll: V-I-VII-III = Dur: III-VI-V-I oder Moll: III-VII-I-V = Dur: I-V-VI-III (99). In letzterer Bedeutung bildet er an einigen deutschen Musikhochschulen (u. a. an der Universität der Künste Berlin) mittlerweile einen etablierten terminus technicus.

6 Ebd., 108.

Letzteren Gedanken führt Dahlhaus in einem späteren Aufsatz weiter.⁷ So zeigt er anhand von Beispielen aus Werken Bachs und Wagners, dass Harmonik nicht nur als fundierendes, sondern auch als durch den Kontrapunkt fundiertes Moment des Tonsatzes erscheinen kann. Eine Voraussetzung dafür bildet das überkommene Prinzip, dass kontrapunktische Gerüste nicht durch präzise festgelegte Intervalle, sondern durch Intervallklassen definiert sind. Eine Sextenkette kann durch unterschiedliche Chromatisierungen ganz unterschiedliche harmonische Bedeutungen erhalten; eine chromatisch-enharmonisch überformte Sextenkette mit Septvorhalten entzieht sich unter Umständen einer funktionsharmonischen oder stufentheoretischen Deutung und fällt damit, so Dahlhaus, »aus dem tonalen Zusammenhang heraus«.⁸ »Satztechnische Modelle wie die Quintschrittsequenz oder die Sextenkette (mit oder ohne Septimenvorhalte)« bilden in tonaler Musik somit »ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der tonalen Harmonik«.⁹ Eine solche Heteronomie innerhalb des Tonsatzes müsse von der Musiktheorie berücksichtigt werden: »Eine Harmonielehre, die von der – unreflektierten – Vorstellung ausgeht, dass die harmonische Tonalität in jedem musikalischen Augenblick gleich gegenwärtig sei, und zwar als Grundlage des Tonsatzes [...], ist unzulänglich, weil sie der Wirklichkeit eine Doktrin aufzwingt, die der Erfahrung nicht standhält.«¹⁰

An der Technischen Universität Berlin studierte und promovierte in den siebziger und achtziger Jahren bei Dahlhaus eine Reihe von Musiktheoretikern, Schulmusikern und Komponisten, die Musiktheorie bereits unterrichteten oder später unterrichten sollten.¹¹ Etliche der skizzierten Gedanken flossen in die Unterrichtspraxis dieser Generation ein und beeinflussten so das Denken weiterer Generationen. Dies zeigen beispielsweise Christian Möllers' Vorarbeiten zu einer unvollendet gebliebenen Harmonielehre, Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch und Hartmut Fladts »Modell/Topos-Systematik«.¹²

Christian Möllers kritisierte nicht allein die an deutschen Musikhochschulen zu seiner Zeit dominierende Funktionstheorie nach Wilhelm Maler, sondern darüber hinaus jeden Versuch, die musikalische Vielfalt aus einem Grundprinzip abzuleiten: »Sprachen, auch musikalische«, seien »keine axiomatischen Systeme, sondern historisch gewachsene, die aus einer Vielzahl heterogener Elemente in unterschiedlichen Verknüpfungen bestehen«.¹³ Als Beispiel für ein solches Element in der Musik der Wiener Klassik führt

7 *Relationes harmonicae*, 1975, ebd., 426–444.

8 Ebd., 436.

9 Ebd., 435.

10 Ebd., 436.

11 Dahlhaus-Schüler waren u. a. Patrick Dinslage, Hartmut Fladt, Clemens Kühn und Christian Möllers.

12 Möllers promovierte Mitte der siebziger Jahre bei Dahlhaus, unterrichtete Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und war von 1980 bis zu seinem frühen Tod 1989 Professor für Musiktheorie und Improvisation an der Musikhochschule Hamburg. Fladt promovierte 1973 bei Dahlhaus, ist seit 1981 Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und war von 1996 bis 2000 außerdem Professor an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Kaiser studierte Musiktheorie bei Fladt in Berlin und ist seit 1997 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule München.

13 Möllers 1987, 111.

Möllers die Folge von Sextakkorden in Sekundabstand an, die er als »Fauxbourdon-satz« bezeichnet. Er zeigt, wie dieser sich funktionstheoretischen Deutungen widersetzt, und leitet aus ihm weitere Gestalten ab, die sich, so Möllers, adäquat nur von dem Hintergrund ihrer Beziehung zum »Satzmuster« des »Fauxbourdons« verstehen ließen. Darüber hinaus sei eine »elementare Progression« wie der Fauxbourdon »dem Hören (Mitsingen!) und dem spielenden Nachvollzug am Instrument (Grifftechnik) viel leichter zugänglich als die abstrakten Rechnereien der Funktionslehre«. Daher gelte es, »den Harmonielehreunterricht dadurch zu reformieren, dass man durch Analyse der Literatur ein Kompendium an Formeln und Modellen gewinnt, die das Vokabular unserer Tradition bestimmen, und diese Muster zunächst am Instrument erarbeiten lässt (vor allem durch Transposition, aber auch Variation und Figuration)«. ¹⁴

Ulrich Kaiser erteilt der Funktionstheorie keine generelle Absage. Die Behandlung »mehrstimmiger Satzmodelle«, die einen wesentlichen Inhalt seines Gehörbildungslehrgangs bildet, begründet er außerdem einfach pragmatisch durch den »enormen »Wiedererkennungseffekt«, der diesen Formeln anhaftet«. ¹⁵ Dennoch liegt dem Buch eine klare Auffassung von tonaler Musik zugrunde: Begriffe der Funktionstheorie finden sich nur bei der Behandlung von Anfangs- und Schlussformeln und Modulationen; alle weiteren Satzmodelle werden nahezu ausschließlich als Intervallstrukturen erklärt. Indem die Hör- und Improvisationsaufgaben, die Kompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts entstammen, dem Schüler die Relevanz einer kontrapunktischen Betrachtungsweise fast zwingend nahelegen, vermittelt die Gehörbildungsschule ein Verständnis tonaler Musik als von Geschichte gezeichnetem Gefüge, in dem sich unterschiedliche musikalische Denkweisen überlagern.

Als Enkelschüler von Dahlhaus konnte Kaiser bei der Erstellung seines Gehörbildungsbuches auch auf Konzepte seines Lehrers Hartmut Fladt zurückgreifen. Fladt selbst veröffentlichte die für seinen Unterricht zentrale Systematik von Modellen bzw. Topoi (siehe unten) erst 2005. ¹⁶ Irritiert durch die »schlechte Abstraktion von »großen« musiktheoretischen Systemen, die sich auf eine fragwürdige »Natur der Sache« berufen und dabei häufig ideologisch werden«, betont Fladt die Geschichtlichkeit aller musikalischen Phänomene: Die »Klangfortschreitungs-Modelle«, die er vorstellt und klassifiziert, weist er in Kompositionen unterschiedlichster Epochen, Stile und Gattungen nach; ihr »Fortleben über Jahrhunderte« sei erklärbar dadurch, dass bestimmte Konstellationen in bestimmten Zusammenhängen »immer wieder von den Komponierenden gleichsam abgerufen wurden und werden«. Auf diese Weise hätten sich im Laufe der Kompositionsgeschichte »neben anderen Arten von Zusammenhangsbildung, grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen« etabliert, die durch eine »unauflösbare Einheit von »kontrapunktischen« und »harmonischen« Prinzipien« gekennzeichnet seien.

Die Kritik an ahistorischen Systemen und der Versuch ihrer Überwindung durch die Auseinandersetzung mit Satzmodellen finden sich schließlich auch bei Martin Eybl, der

¹⁴ Ebd., 127.

¹⁵ Kaiser 1998, XV.

¹⁶ Hier und im Folgenden wird zitiert aus Fladt 2005b, 343–344. Fladt 2005a ist eine Kurzfassung dieses Textes.

in seiner Dissertation ein Verständnis von tonaler Musik als »vernetztem Stückwerk« vertritt.¹⁷ Eybl, der nicht zum Dahlhaus-Schülerkreis gehört, hat dessen *Untersuchungen* durchaus zur Kenntnis genommen. Den Gedanken, dass tonal indifferente Intervallfortschreitungsformeln im Zeitalter der harmonischen Tonalität weiter tradiert wurden, entwickelt Eybl aber in der Auseinandersetzung mit Schenkers Musiktheorie. Diese unterliegt seiner Kritik in dem Moment, wo Schenker die linearen Zusammenhänge, die er in tonaler Musik konstatiert, durch eine Ausdehnung der Prinzipien der Selbstständigkeit und der Über- und Unterordnung letztlich auf jeder, auch der großformalen Ebene des Tonsatzes wirksam vorhanden wissen will. Eybl bejaht Schenkers Sicht auf das Wechselspiel harmonischer und kontrapunktischer Beziehungen im Tonsatz sowie dessen Bewusstsein für die konstruktive Funktion übergreifender Linien. Den Anspruch jedoch, die Struktur eines Werkes insgesamt aus dem Prinzip der ›Auskomponierung‹ herzuleiten, lehnt er ab. Tonale Musik ist ihm zufolge ein »Konglomerat« überlieferter Intervallfortschreitungsformeln und Harmoniemodelle, die durch thematische Arbeit, großformale harmonische Verläufe und diastematische Beziehungen an ihren Nahtstellen zu einem Ganzen verbunden sind.¹⁸ Die althergebrachten, standardisierten Intervallfortschreitungsformeln, auf denen Schenkers Linien seiner Meinung nach in aller Regel basieren, teilt Eybl in »Bassformeln«, bei denen Skalenausschnitte in der Unterstimme der kontrapunktische Bezugspunkt sind, und »lineare Modelle«, Überlagerungen von Skalenausschnitten, die durch einen Bass ergänzt werden können. In einem Anhang seines Buches stellt er eine Sammlung solcher Modelle vor und bekräftigt in einer jüngeren Veröffentlichung seinen Wunsch nach einem umfassenden »Katalog«, der auch die historischen Veränderungen im Gebrauch dieser Modelle sichtbar macht.¹⁹

Komposition – Improvisation – Satzlehre

Die genannten Autoren rücken die Tradierung satztechnischer Konstellationen zum Verständnis musikalischer Strukturen in den Blickpunkt. Weitgehend unbeantwortet bleibt bei ihnen aber die Frage nach konkreten kompositions- und theoriegeschichtlichen Traditionslinien und nachweisbaren Formen der Überlieferung. So zitiert Fladt als Beispiele für den »Moll-Dur-Parallelismus« in einem Atem Stücke von Dufay, Josquin, Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Bruckner, Brahms, Bartók, Berio und Kurtág.²⁰ Seine Darstellung vermittelt daher ein Bild der abendländischen Kompositionsgeschichte als einheitlicher Tradition, ein Bild, in dem die historischen Zusam-

17 Eybl 1995, 124. Eybl studierte Tonsatz und Komposition bei Heinrich Gattermeyer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und Musikwissenschaft bei Othmar Wessely, Theophil Antonicek und Manfred Angerer an der Universität Wien. Bekanntschaft mit der Theorie Heinrich Schenkers machte er durch Franz Eibner, von dem er wichtige Anregungen empfing. Von 1994 bis 2004 leitete Eybl den »Lehrgang für Tonsatz nach Schenker« an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2004 ist er dort Professor für Musikgeschichte.

18 Ebd., 148.

19 Eybl 2005, 66.

20 Fladt 2005b, 347.

menhänge zwischen den einzelnen Beispielen zu verschwimmen drohen. Für eine historisch besser abgesicherte Darstellung wären weiterreichende traditionsgeschichtliche Untersuchungen wünschenswert. Zu welchem Erfolg sie führen können, zeigt etwa die Aufarbeitung der seit dem frühen 17. Jahrhundert aus Neapel ausstrahlenden Partimento-Tradition, die bisher vor allem in Italien und den Vereinigten Staaten stattgefunden hat und von deren Ergebnissen Ludwig Holtmeier auf dem jüngsten GMTH-Kongress berichtete. In den Partimento-Übungen, anhand derer Generationen von Komponisten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein am Instrument ausgebildet wurden, begegnen nahezu sämtliche Fortschreitungsmodelle, die auch Fladt im Repertoire auffindet: Sie vermitteln Grundbausteine tonaler Musik und zeigen zugleich, wie diese (im Sinne Eybls) miteinander »vernetzt« werden können.²¹

Ausläufer dieser Partimento-Tradition gibt es bis heute.²² Dass in der deutschsprachigen Musiktheorie des 20. Jahrhunderts die Partimento-Praxis (bzw. eine auf entsprechenden Denkweisen beruhende Generalbasslehre) nur noch ein Schattendasein fristete, ist nicht zuletzt auf das Wirken Hugo Riemanns zurückzuführen, der den Generalbass zugunsten seiner »modernen« Harmonielehre aus der Musiktheorie zu verbannen suchte. Insbesondere Riemanns Diskussion von Synkopenketten (»Ligaturenketten«) in der *Großen Kompositionslehre* zeigt, wie er zentrale Elemente dieser Praxis aus seinem theoretischen System ausklammerte.²³ Riemann verweist auf die Beschreibung einiger solcher Ketten (5-6, 7-6) im Traktat *De praeceptis artis musicae* des Guilielmus Monachus, entwickelt systematisch weitere Möglichkeiten und weist die von ihm für brauchbar gehaltenen (5-6 fallend und steigend, 7-6 und 4-3 fallend, 2-3 fallend und steigend mit »Überstülpung«) in Musikbeispielen seit dem 15. Jahrhundert nach.²⁴ Er demonstriert sogar den Zusammenhang zwischen der Quintschrittsequenz mit Septakkorden und der 7-6-Vorhaltskette, zeigt, wie Ketten kombiniert und individualisiert werden können, und macht Angaben zu ihrem Gebrauch in unterschiedlichen Stilen. »Um dem Verdachte, die Manier könnte »veraltet« und verbraucht sein, zu begegnen«, bringt er schließlich Beispiele aus der Wiener Klassik und regt ausdrücklich zu deren Nachbildung an.²⁵ Offenkundig misst Riemann kontrapunktischen Satzmodellen für das Komponieren auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine gewisse Relevanz bei. Dennoch spielen

21 Aktiv waren in diesem Bereich bisher vor allem Rosa Cafiero, Giorgio Sanguinetti und Robert Gjerdingen. Für eine Einführung und einige Quelleneditionen siehe <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti>. Von Thomas Christensen liegt eine grundlegende Untersuchung zur Oktavregel vor (Christensen 1992).

22 So gründete Nadia Boulanger, von 1950 bis 1979 Leiterin des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau, ihren Unterricht in Harmonielehre auf entsprechenden Übungen von Pierre Vidal, ihrem Lehrer am Pariser Conservatoire. Boulangers Schüler verbreiteten diese ihrerseits in den Vereinigten Staaten (siehe Vidal 2006).

23 Riemann 1903, 30–48.

24 Die in die Zeit um 1480 datierte Schrift des Guilielmus Monachus wurde bereits 1869 durch Charles de Coussemaker im dritten Band der *Scriptorum de musica medii aevi nova series* veröffentlicht, war im Zusammenhang mit dem Fauxbourdon Gegenstand der Habilitationsschrift von Guido Adler (1881) und gilt immer noch als eine zentrale Quelle für das Verständnis improvisierter und komponierter Mehrstimmigkeit zu Beginn der Neuzeit.

25 Ebd., 48.

die »Ligaturenketten« weder in den weiteren Kapiteln seiner Kompositionslehre noch in seinen sonstigen Schriften eine nennenswerte Rolle. Im Lichte seiner Harmonielehre sind sie für ihn nur noch eine »kontrapunktische Manier«.

Noch deutlicher zeigt sich der Traditionsbruch in Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts zur Improvisations- und Generalbasslehre. Zwar zitieren Lehrbücher zum Generalbassspiel Übungen aus historischen Quellen, die sich auf einzelne Satzmodelle konzentrieren, doch werden sie nur noch als Mittel zur Automatisierung der Grifftechnik beim Lesen von Generalbassziffern verstanden.²⁶ Auch in Egidius Dolls *Anleitung zur Improvisation*, einer nach didaktisch-methodischen Gesichtspunkten geordneten Sammlung von Exzerpten aus über achtzig Improvisationsschulen für Tasteninstrumente aus der Zeit von 1600 bis 1900, wird auf die fundamentale Bedeutung von ›Modellen‹ für die Improvisations- und Kompositionslehre nicht näher eingegangen.²⁷ Da aber Improvisation, zumal stilbezogene, ohne ›Modelle‹ (zumindest im allgemeineren Sinne) nicht auskommt, muss angenommen werden, dass vor allem im Rahmen der praxisbezogenen Lehre mancherorts trotzdem Improvisationsansätze weitertradiert oder neu entwickelt wurden, die mit satztechnischen Modellen und Partimento-ähnlichen Übungen operieren.²⁸ Welche Unterrichtsmaterialien in verschiedenen Improvisationsklassen im Umlauf waren (und sind) und welchen Überlieferungszusammenhängen sie angehören, wäre sicher eine eingehendere Untersuchung wert.

Nur zu einem geringen Teil veröffentlicht ist beispielsweise die Improvisationsmethodik, die Christian Möllers an der Hamburger Musikhochschule entwickelte und die dort von seinem Schüler Volkhardt Preuß fortgeführt und erweitert wurde.²⁹ Möllers entwickelte ein Konzept von »Analyse durch Improvisation«. In seinem einzigen Aufsatz zu diesem Thema demonstriert er, wie sich aus fünf Chaconnebässen durch Note-gegen-Note-Kontrapunktierung, Austerzung der Stimmen, Kanonbildung, Synkopierung, Chromatisierung und Figuration eine Vielzahl an idiomatischen Gestalten gewinnen lässt. Einige dieser Modelle weist er in Werken von Bach bis Schumann nach.³⁰ Charakteristisch ist Möllers' pragmatische Terminologie, die an visuelle und haptische Vorstellungen beim Spielen eines Tasteninstrumentes anknüpft (»Terz-Sekund-Zickzack«, »Quart-Terz-Zickzack« usw.; »Ziehharmonika-Satz«; Einführung von Synkopenketten durch »Fingerpedal«). Historische Begriffe werden verwendet, sofern sie für das praktische ›Begrreifen‹ von Satzstrukturen am Instrument hilfreich sein können; ihr historischer Horizont scheint demgegenüber nachrangig. Die von Volkhardt Preuß praktizierte Anwendung von Kategorien und Denkweisen der ›Clausellehre‹ des 17. Jahrhunderts auf einen Großteil der abendländischen Musik (bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein) erweitert Möllers' Didaktik

26 Z. B. Keller 1931, Christensen 1992.

27 Doll 1989. Übungen zu Satzmodellen finden sich hier insbesondere in den Kapiteln »Vorbereitende Übungen« und »Elementarübungen«. Doll ist seit 1980 Dozent für Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg, seit 1988 Orgeldozent an der Universität Mainz, seit 1999 als Professor.

28 Ganz auf die Behandlung von satztechnischen Modellen verzichten z. B. die Improvisationslehrbücher von Konrad (1991) und Krieg (2001).

29 Preuß ist Professor für Komposition/Theorie und Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

30 Möllers 1989.

durch Momente stärkerer historischer Reflexion und durch den Versuch einer systematischen Vernetzung. Seinen Ansatz hat Preuß bislang nicht veröffentlicht, er prägt aber die Studien seines Schülers Peter Giesl, in denen auf der Grundlage der historischen ›Clasellehre‹ der funktionstheoretischen Deutung späromantischer Harmonik eine kontrapunktische Betrachtungsweise an die Seite gestellt wird.³¹

Bislang ebenfalls nur teilweise durch veröffentlichte Texte erschließbar ist die Arbeit mit Satzmodellen zum Zwecke der Analyse, der Improvisation und der Satzlehre, wie sie an der Schola Cantorum Basiliensis etabliert ist. Die betreffenden Ansätze sind zum Teil älter als die Berliner und Hamburger Konzeptionen: In seiner ersten Publikation von 1986 berichtet Markus Jans, dass an der Schola Cantorum Basiliensis »seit mehreren Jahren mit Satzmodellen sowohl in der Analyse als auch in praktischen Übungen gearbeitet« wird und verweist auf (unveröffentlichte) Vorarbeiten seines Kollegen Wulf Arlt.³² Tatsächlich entstanden entsprechende Entwürfe für Analyse und historische Satzlehre bereits Anfang der siebziger Jahre; der Bereich der Improvisation kam später hinzu. In dieser ersten Veröffentlichung präsentiert Jans eine Systematik von »Fortschreitungsmodellen« im Satz Note-gegen-Note, die er aus den Anweisungen und Notenbeispielen des Guilielmus Monachus und aus späteren Kompositionen ableitet. Dabei bespricht er zunächst Fauxbourdon- und Gymel-Sätze, danach die Führung von Stimmen in regelmäßigem Wechsel zweier Intervalle (z. B. 3-5-3-5) zur Bezugsstimme eines Gymels (»Gegenstimme« und »Füllmodelle«), und schließlich die Beziehungen zwischen solchen Zusatzstimmen (»Folgemodelle«).³³ Anhand von Kompositionsausschnitten demonstriert er, wie diese Fortschreitungsmodelle als idiomatische Formulierungen den homophonen (und gelegentlich auch den polyphonen Satz) im 16. und 17. Jahrhundert beherrschen, und beschließt mit einer Reihe von Anregungen fürs eigene Studium und für den Ton-satzunterricht. In einer zweiten Publikation sechs Jahre später stellt Jans seine Systematik in veränderter Form erneut vor und kommt bei der darauffolgenden Suche nach modus-spezifischen Klangverbindungen zu dem Ergebnis, dass die Stabilität der Fortschreitungsmodelle eine modusabhängige Harmonik gerade verhindert.³⁴ Mit einer Ableitung der Oktavregel aus einem dieser Modelle unterstreicht er schließlich einmal mehr deren grundlegende Bedeutung für den weiteren Verlauf der Kompositionsgeschichte. Zwei weitere Aufsätze von Jans enthalten jeweils eine Musteranalyse: zum einen eine »Analyse nach Generalbass« eines Beethoven-Abschnittes, deren Vorzüge und Grenzen im Vergleich mit einer Analyse nach Rameau und Originalanalysen von Riemann und Schenker ausgelotet werden; zum anderen erneut eine Betrachtung eines Werkausschnitts aus dem 16. Jahrhundert auf der Grundlage der bei Guilielmus Monachus beschriebenen

31 Giesl 1999/2001/2003.

32 Jans 1986, 101. Jans studierte Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Basel und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Wulf Arlt leitete die Schola Cantorum Basiliensis von 1971 bis 1978 und ist seit 1972 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

33 Als ›Gymel‹ (›Zwillingsgesang‹) bezeichnet Guilielmus Monachus die Parallelführung zweier Stimmen in unvollkommen konsonanten Intervallen.

34 Jans 1992.

Satzmodelle, gefolgt von einer Diskussion des Potentials einer solchen »historisch informierten Analyse« für die ästhetische Erfahrung und die Aufführungspraxis.³⁵

Originalität und Übernahme

Die Annahme, Generationen von Komponisten hätten immer wieder auf bestimmte satztechnische Konstellationen zurückgegriffen, steht in gewissem Widerspruch zu der Originalitätsästhetik, die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkam und die das Nachdenken über Musik im 19. Jahrhundert beherrschte. Relativiert wurde die Bedeutung des Originalitätsgedankens (zunächst für die Musik des Barock) in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch Arnold Scherings Entdeckung der Rolle, die der ›ars inveniendi‹ (der ›Findekunst‹) als Teil der Rhetorik und Poetik des 16. bis 18. Jahrhunderts in der Musiktheorie zukam.³⁶ Vor diesem Hintergrund sprach sich Wilibald Gurlitt 1941 für den Ausbau einer »musikalischen Toposforschung« aus: Eine solche könne die Musikforschung davor schützen, eine »›Findung‹ aus dem überlieferten Topenschatz« mit einem ›Einfall‹ in poetischem Sinne zu verwechseln und trüge so »Wesentliches zu einer vertieften Erkenntnis der Stilbildung in der Barockmusik« bei.³⁷ Inwieweit eine solche Topik bis ins Zeitalter der Originalitätsästhetik fortwirkte, blieb dagegen umstritten. So betont etwa Carl Dahlhaus in einigen Beethoven-Analysen, dass die Übernahme von älteren Formeln und Modellen in Beethovens Musik selbstverständlich vorhanden, aber angesichts deren jeweiliger Individualisierung ästhetisch irrelevant sei.³⁸

Damit reagiert Dahlhaus namentlich auf Erich Schenk, der in einer einflussreichen Studie auf die Rezeption barocker Formeln durch Beethoven hingewiesen hat.³⁹ Mittels einer Vielzahl von Beispielen des »chromatischen Quartgangs« (den er an einer Stelle auch mit dem heute nahezu allgemein gebräuchlichen Begriff »Lamentobass« bezeichnet) verortet Schenk Beethoven inmitten einer im Frühbarock wurzelnden Tradition.⁴⁰ Einen weiteren (insbesondere für Beethovens Spätwerk bedeutsamen) »Universal-Thementypus« bildet für ihn die Exposition des ersten, fünften, sechsten und erhöhten siebten Skalentons in Moll, wie sie etwa das Thema des *Musikalischen Opfers* prägt.⁴¹ Mit dem Nachweis solcher »Universal-Thementypen« wendet sich Schenk gegen das zu seiner Zeit verbreitete Verfahren, Ähnlichkeiten zwischen den Themen bestimmter Werke

35 Jans 1997 (mit Bezug auf die ersten sechs Takte der Einleitung zum zweiten Satz der Waldsteinsonate) und 2003.

36 Vgl. Schering 1925.

37 Vgl. Gurlitts Nachwort zu Schering 1941, 183–184.

38 Siehe Dahlhaus 2003, 76, 342, 356 ff. Vgl. auch seine allgemeine Bemerkung zur historischen Begrenzung der ›ars inveniendi‹ (2001, 677).

39 Schenk 1937. Schenk studierte Musikwissenschaft bei Adolf Sandberger in München, habilitierte 1929 an der Universität Rostock und wurde 1939 Nachfolger von Robert Lach an der Universität Wien. Zu Schenks wissenschaftlicher Laufbahn und seinem Verhalten in der Nazi-Zeit siehe Pape 2000.

40 Schenk 1937, 197; vgl. auch Schenk 1950, 32.

41 Dieser wird als »Hymnentypus« bezeichnet, ebd., 210.

als unbewusste Anlehnung, ›Reminiszenz‹ oder aber als bewusstes Zitat zu erklären.⁴² Die Individualität der untersuchten Kompositionen wird durch Schenk nicht in Frage gestellt; wohl aber verwirft er die Annahme einer ›Originalität‹ ihrer thematischen Elemente in absolutem Sinne.⁴³

Schenks Ansatz wurde von einigen seiner Schüler aufgegriffen. So verfolgt Rudolf Scholz einen »Thementypus der Empfindsamen Zeit«, der beispielsweise den Anfang des langsamen Satzes aus Haydns *Trauersinfonie* bildet.⁴⁴ Bernard van der Linde versucht Schenks Begriff der »Versunkenheitsepisode«, den dieser in seinem Unterricht benutzte, ohne ihn zu definieren, näher zu fassen⁴⁵, und bestimmt an anderer Stelle die orgelpunktgestützte Fortschreitung T-(D)-S-D-T als Merkmal eines eröffnenden »Thementyps« des 18. und 19. Jahrhunderts.⁴⁶

Auch Elmar Seidels Nachweis, dass die chromatische Akkordfolge zu Beginn der vierten Strophe in Schuberts *Wegweiser* ein mindestens hundert Jahre altes »Modell« repräsentiert, stellt die Individualität des Liedes keineswegs in Frage, richtet sich aber ausdrücklich gegen eine voreilige Annahme besonderer Originalität bei »frappanten Stellen« in Musik des 19. Jahrhunderts.⁴⁷ Seidel bezieht sich explizit auf Schenks Beethoven-Aufsatz. Er stimmt Schenk darin zu, dass Relikte barocker Ausdrucksfiguren in der Musik der Klassiker erhalten sind und erwägt gar eine Beziehung zwischen dem *Wegweiser*-Modell und der musikalisch-rhetorischen Figur der ›Pathopoiia‹.

Da die vorgenannten Texte sich im Wesentlichen auf die Beschreibung und kategoriale Erfassung bestimmter Modelle beschränken, geben sie dazu Anlass, eingehender nach der Art der Integration solcher Modelle in Werken der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts zu fragen. In manchen jüngeren Analysen, die dieses Ziel verfolgen, macht sich die Rezeption der ›Schenkerian Theory‹ bemerkbar⁴⁸; andere Publikationen verfolgen dieselbe analytische Fragestellung mit anderen Verfahrensweisen.⁴⁹

42 Ebd., 183–184.

43 Für eine weitere Diskussion des Verhältnisses zwischen Originalität und Individualität siehe Möllers 1989, 73 und Kühn 1993, 41–42.

44 Scholz 1967.

45 Van der Linde 1977. Mancherorts wird der Begriff auf eine Ausbreitung der erniedrigten VI. Stufe in Dur eingeengt. Bei Van der Linde bildet diese Tonartregion nur eine Möglichkeit.

46 Van der Linde 1975. Clemens Kühn erörtert diese Formel als einen »Topos«, der seit der Klassik überwiegend nur noch schließend auftritt (Kühn 1993, 43–44). Der Begriff »Abschiedsseptime« für die Septime der Zwischendominante zur Subdominante innerhalb einer Schlusskadenz stammt vermutlich von Heinrich Poos (vgl. Poos 1987, 101; Dinslage 1994, 29–30).

47 Seidel 1969, 285. Seidel reagiert hier namentlich auf Ernst Kurth (ebd., 291). In der Frage der Terminologie legt sich Seidel nicht fest, sondern zitiert verschiedene Bezeichnungen für das Modell in Traktaten zur Zeit der Wiener Klassik. Die Bezeichnung des Modells als »die sogenannte Teufelsmühle« bei Emmanuel Förster hat sich offenbar am ehesten etabliert (*Anleitung zum General-Bass*, Wien 1805, 37).

48 Vgl. z. B. Schwab-Felisch (i. V.).

49 Vgl. als sehr frühes Beispiel Poos 1971; außerdem Schwab-Felisch 1998, Holtmeier 2000. Poos war von 1971 bis 1994 Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

Hermeneutik

In einer Studie aus dem Jahr 1908 schloss Arnold Schering aus der Auflistung musikalischer Wendungen, die er in vier Traktaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorfand, es habe in dieser Zeit eine »Lehre von den musikalischen Figuren« existiert. Durch diese ›Entdeckung‹ schien es fortan möglich, Deutungen, wie sie Albert Schweitzer an Bachs Musik vorgenommen hatte, historisch zu fundieren. Schweitzer hatte zur Erklärung stilistischer Eigentümlichkeiten bei Bach eindringlich auf das Wort-Ton-Verhältnis in dessen Musik hingewiesen, es aber als »malerische Tonsymbolik« gedeutet.⁵⁰ Nach der Erschließung weiterer Quellen, nicht zuletzt der Traktate des Schütz-Schülers Christoph Bernhard im Jahr 1926, wurden die bis dahin bekannten Figuren von Scherings Schülern Heinz Brandes und Hans-Heinrich Unger zusammengefasst und systematisiert. Nach dem Krieg gewann das Thema in der deutschen Musikforschung noch erheblich an Bedeutung, wobei das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg eine Führungsrolle einnahm.⁵¹ Die Tatsache, dass insgesamt nie mehr als vierzehn Autoren aus einem Zeitraum von hundertfünfzig Jahren als Zeugen einer ›Figurenlehre‹ herangezogen werden konnten, sowie der Umstand, dass deren Auflistungen zuweilen kaum miteinander vergleichbar sind, taten dieser ›Erfolgsgeschichte‹ keinen Abbruch.⁵²

Schering selbst stellte die musikalisch-rhetorischen Figuren in den Rahmen einer umfassenderen musikalischen »Symbolkunde«: Als »Tondichtung« sei Musik die Symbolisierung von Sinngehalten, Affekten, Gefühlen und Stimmungen; über den Gebrauch tradierter Figuren hinaus hätten Komponisten »Tonsymbole« erschaffen, die es auf geschichtlicher Grundlage zu entschlüsseln gelte.⁵³ Diese der Poetik des 19. Jahrhunderts verpflichtete Auffassung inspirierte Schering zu Deutungen, die, obgleich heftig angefochten, einen beträchtlichen Einfluss ausübten. Erich Schenk und seine Schüler etwa knüpften unmittelbar an Schering an.⁵⁴ Constantin Floros erkannte die Probleme in Scherings Ansatz, versuchte sie jedoch im Rahmen der von ihm anvisierten »Exegese der Symphonik des 19. Jahrhunderts« mittels eines enger gefassten Symbolbegriffs und einer strengeren Methodik zu überwinden.⁵⁵ Das Unbehagen angesichts einer ausschließlich auf die strukturelle Seite von Musik ausgerichteten Musiktheorie führte aber auch unabhängig von Schering zu zahlreichen hermeneutischen Versuchen, darunter die Analysen Heinrich Poos', die in der Beziehung zwischen Musik und Rhetorik (bzw. Poetik) ihren

50 Schweitzer 1905, 419. Ähnliche Ansichten entwickelte André Pirro in seiner 1907 in Frankreich erschienenen und ebenfalls weithin rezipierten Bach-Monographie.

51 Vgl. Eggebrecht 1959, Dammann 1967, Bartel 1982. Anders als in der 1929 von Alfred Einstein herausgegebenen 11. Auflage des Riemann-Lexikons sind im Sachteil der 12. Auflage, das 1967 von Gurlitt und Eggebrecht herausgegeben wurde, alle einschlägigen Begriffe vertreten.

52 Klassen 2001, 80–81.

53 Schmitz 1950, 15–19. In seiner einflussreichen Studie kritisiert Schmitz Scherings Auffassung, soweit sie sich auf die Musik Bachs und seiner Zeitgenossen bezieht. Ein hermeneutischer Zugang zu diesem Repertoire ist für ihn nur über die Figurenlehre möglich.

54 Vgl. Schenk 1950. Für Van der Linde beispielsweise symbolisiert der von ihm erörterte Eröffnungstypus die »Aussage« »Himmelswonn' und Freud« (1975, 199).

55 Floros 1977, 187–195.

Ausgangspunkt nehmen, aber über die in der ›Figurenlehre‹ thematisierten Formeln hinaus die semantische Besetzung weiterer satztechnischer »Topoi« nachzuweisen versuchen.⁵⁶

Ähnliche Fragen wie Poos beschäftigen auch Hartmut Fladt, demzufolge Satzmodellen »immer auch zugleich geschichtlich gewachsene Semantik anhaftet«.⁵⁷ Da ›Modell‹ für ihn nur die abstrakte Struktur meint, bevorzugt Fladt die Bezeichnung ›Topos‹. Hierbei beruft er sich auch auf Carl Dahlhaus' *Untersuchungen*, eine Bezugnahme, die aber angesichts der wenigen Stellen, an denen Dahlhaus explizit von ›satztechnischen Topoi‹ spricht, wenig zwingend erscheint.⁵⁸ Jedes musikalische Phänomen ist für Fladt notwendig an Begrifflichkeiten gekoppelt. Daher sei es möglich, aus historisch verfestigten Gestalten begrifflich vermittelte Bedeutungen herauszulesen, »derer sich die Komponierenden bedienten und die sie individualisierten«.⁵⁹ Auch Fladts Schüler John Leigh spricht von »musikalischen Topoi«, beharrt aber nicht auf Fladts Postulat einer prinzipiellen Verbindung von Struktur und Bedeutung jenseits der musikalischen Immanenz.⁶⁰

Ariane Jeßulat schließlich fasst den Topos-Begriff in ihrer Untersuchung zur »musikalischen Frage« enger als die letztgenannten Autoren. Maßgeblich ist für sie das aus der Verwendungsweise eines Modells hervorscheinende Bewusstsein einer historischen Distanz zum Überlieferten: In einem Topos reflektiert sich Geschichte; er entsteht aus einer historischen Perspektive, die dem Gebrauch der vorgeprägten Formel eine neue ästhetische Qualität verleiht.⁶¹ Bei dieser Einschränkung, die musikalisch-rhetorische Figuren des 16. bis 18. Jahrhunderts von der Topos-Kategorie ausschließt, beruft sich Jeßulat auf Ernst Curtius, der die Toposforschung als literaturwissenschaftliche Methode initiierte und neben anderen Arten der Topik auch eine »historische Topik« unterschied.⁶² Insofern verengt sie den allgemeineren Begriff (der von Curtius selbst nie genau definiert wurde) auf den »historischen Topos«, eine Entscheidung, die sich als methodische Basis

56 Poos' Untersuchungen scheinen nicht selten von einem gewissen Kulturpessimismus getragen: »Ein gestörtes Verhältnis zur Musiktheorie, das noch jede heutige Bach-Analyse dokumentiert, wirkt sich allmählich verheerend aus. Das, was von der Analyse als Beschreibung der komponierten Form übrig geblieben ist, sind beklemmende Dokumente eines Verfalls der Kunstanschauung, die den Auszug des mumifizierten Heros aus der Geschichte begleiten.« (1986, 22)

57 Fladt 2005b, 343.

58 Dahlhaus 2001, 100, 108, 133, 149. Dahlhaus zielt mit dem Begriff auf die auffällige Präsenz von Erscheinungen wie der »Klangfolge D-g-F-B«, der »vollständigen Kadenz« I-IV-V-I, der »Formel II⁵-V« und Dreiklangsparallelen mit Betonungsquinten in Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, u. a. bei Monteverdi. Auch in seinen anderen Veröffentlichungen bezeichnet Dahlhaus mit dem Begriff ›Topos‹ strukturelle musikalische Elemente, mit Ausnahme des ›Lamentobasses‹, den er vereinzelt auch als »musikalisch-semantischen Topos« anspricht (2003, 198, 342; VIII, 129).

59 Fladt 2005b, 344.

60 Kühn 2006. Leigh studierte Musiktheorie bei Hartmut Fladt an der Universität der Künste Berlin und ist seit 2004 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Dresden.

61 Jeßulat 2001, 115–119. Jeßulat studierte an der Universität der Künste Berlin unter anderem bei Heinrich Poos und bei Hartmut Fladt und ist seit 2004 Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

62 Curtius 1948, Kap. 5, § 2.

ihrer eigenen Arbeit bewährt, für einen umsichtigen Gebrauch des Begriffs jedoch nicht unumgänglich ist.⁶³

Schlussbemerkungen

Da das Fach Musiktheorie in den deutschsprachigen Ländern vorrangig eine Unterrichtsdisziplin darstellt, lässt sich seine Geschichte nur zum Teil aus veröffentlichten Texten rekonstruieren. Auch über die erwähnten Lehrtraditionen in Basel, Berlin und Hamburg geben jeweils nur wenige Publikationen Aufschluss; so ist nicht auszuschließen, dass in der vorstehenden Übersicht wertvolle Ansätze übersehen wurden. Im Interesse eines wissenschaftlichen und pädagogischen Austausches wäre zu wünschen, dass solche Konzepte aus dem Zustand der ›Schriftlosigkeit‹ heraustreten.

Strittige Punkte in einer Diskussion rund um ›Modelle‹ und ›Topoi‹ dürften insbesondere die Zeichenhaftigkeit von Topoi im Sinne Fladts, die Relevanz und die Reichweite historischer Begriffe bzw. Kategorien und die Bedeutung von Modellen bzw. Topoi für die ästhetische Erfahrung sein: Inwiefern ist der »Folia-Topos« ein Zeichen der Obsession?⁶⁴ (Wann) ist es sinnvoll, bei Mozart von einem ›passus duriusculus‹, bei Berlioz von einem ›Fauxbourdonsatz‹ und bei Wagner von ›Clauseln‹ zu sprechen?

Um den Anspruch einer Verbindung von systematischen und historischen Gesichtspunkten im musiktheoretischen Denken gerecht zu werden, müsste einerseits weiter über einen theoretisch klar fundierten und möglichst vollständigen ›Katalog‹ von Satzmodellen nachgedacht werden; andererseits verdient, damit Aussagen über historische Beziehungen möglichst konkret werden, die Frage nach kompositions- und theoriegeschichtlichen Traditionszusammenhängen unvermindert Beachtung. Die Beschreibung historischer Veränderungen im Modellrepertoire und der jeweils werk- oder stilspezifischen Einbindung von Modellen in größere musikalische Zusammenhänge sind ebenfalls Aufgaben, deren weitere Bearbeitung wertvolle Erkenntnisse verspricht.

Literatur

- Adler, Guido (1881), *Studie zur Geschichte der Harmonie*, Wien.
- Baeumer, Max L. (Hg.) (1973), *Toposforschung* (= Wege der Forschung 95), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bartel, Dietrich (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Phil. Diss. Universität Freiburg, Laaber: Laaber.
- Brandes, Heinz (1935), *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Phil. Diss., Berlin.
- Christensen, Jesper B. (1992), *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

63 Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Toposforschung gibt Baeumer 1973.

64 Fladt 2005b, 349.

- Christensen, Thomas (1992), »The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- Dahlhaus, Carl (2001), *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 3: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001.
- (2003), *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 6: *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber: Laaber 2003.
- Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Habil. Universität Freiburg, Köln: Volk.
- Dinslage, Patrick (1994), »Anfang und Ende. Zu den Lyrischen Stücken von Edvard Grieg«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 27–33.
- Doll, Egidius (1989), *Anleitung zur Improvisation. Ein Lese- und Lernbuch*, Regensburg: Bosse.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1959), *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- (2005), »Tonale Musik als vernetztes Stückwerk. Ein Merkmalkatalog der harmonischen Tonalität«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fladt, Hartmut (2005a), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 1/2, 189–196.
- (2005b), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Floros, Constantin (1977), *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Giesl, Peter (1999), »Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners ›Tristan und Isolde‹«, *Mf* 52, 403–435.
- (2001), »Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzirkeln: Eine Deutung der Teufelmühle durch die Clausellehre«, *Mf* 54, 378–399.
- (2003), »Der Tristan-Akkord aus der Sicht der Clausellehre«, in: *Der ›Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 117–125.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, *Musik & Ästhetik* 4, Okt., 5–23.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 10, 101–120.

- (1992), »Modale ›Harmonik‹. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 16, 167–188.
- (1997), »Zur Rezeption der Alten Musik in Theorie und Komposition. Beobachtungen an Beispielen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 21, 87–100.
- (2003), »Historisch informierte Analyse. Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 27, 93–99.
- Jeßulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musik Studien 21), Sinzig: Studio.
- Kaiser, Ulrich (1994), »Zur 5/6-Synkope. Durchführungen eines satztechnischen Modells«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 87–105.
- (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10–11), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Keller, Hermann (1931), *Schule des Generalbass-Spiels*, Kassel: Bärenreiter.
- Klassen, Janina (2001), »Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Stuttgart: Metzler, 73–83. www.sim-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/sim-jb_2001-00-www.pdf
- Konrad, Rudolf (1991), *Kompendium der Klavierimprovisation*, Wien: Universal Edition.
- Krieg, Gustav A. (2001), *Cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel: System – Methode – Modelle*, Köln: Dohr.
- Kühn, Clemens (1993), *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel u. a.: Bärenreiter, 2. Aufl. 1994.
- Leigh, John (2006), »Musikalische Topoi«, in: Kühn, Clemens, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 184–208.
- Möllers, Christian (1987), »Der Fauxbourdonsatz in der klassischen Harmonik, dargestellt an einem Thema von Mozart«, *Musiktheorie* 2, 111–128.
- (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Pape, Matthias (2000), »Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee«, *Mf* 53, 413–431.
- Pirro, André (1907), *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris: Fischbacher.
- Poos, Heinrich (1971), »Zur Tristanharmonik«, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hg. von Heinrich Poos, Berlin: Merseburger, 269–297.
- (1986) »Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J. S. Bachs. Eine ikonografische Studie«, in: *Johann Sebastian Bach. Die Passionen* (= Musik-Konzepte 50/51), 3–85.

- (1987), »Nexus vero est poeticus. Zur fis-moll-Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1983/84, Kassel: Merseburger, 83–114.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse, 2. Aufl. Berlin: Hesse 1921.
- (1903), *Der polyphone Satz* (= Große Kompositionslehre, Bd. 2), Berlin: Spemann.
- Schenk, Erich (1937), »Barock bei Beethoven«, in: *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift für Ludwig Schieder mair zum 60. Geburtstag*, Berlin und Bonn: Dümmler, 177–219.
- (1950), »Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes«, in: *Erich Schenk. Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz: Böhlau 1967, 28–36.
- Schering, Arnold (1908), »Die Lehre von den musikalischen Figuren«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 106–144.
- (1925), »Geschichtliches zur ›ars inveniendi‹ in der Musik«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32, 25–34.
- (1941), *Das Symbol in der Musik*, Leipzig: Koehler & Amelang.
- Schmitz, Arnold (1950), *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz: Schott.
- Scholz, Rudolf (1967), »Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit«, *AfMw* 24, 178–198.
- Schwab-Felisch, Oliver (1998), »Die Logik der Koinzidenz. Modell und Modellverarbeitung in Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann, 545–554.
- (i. V.), »Prozeß und Struktur im II. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart«, in: *Bericht über den IV. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004*.
- Schweitzer, Albert (1905), *Johann Sebastian Bach*, Paris und Leipzig: Breitkopf & Härtel, deutsche Ausgabe Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908.
- Seidel, Elmar (1969), »Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise«, *AfMw* 26, 285–296.
- Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Triltsch, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Van der Linde, Bernard S. (1975), »›Himmelswonn‘ und Freud: Ein Thementyp der Klassik und der Romantik«, in: *De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hg. von Theophil Antonicek, Kassel u. a.: Bärenreiter, 187–201.
- (1977), »Die Versunkenheitsepisode bei Beethoven«, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973–77*, hg. von Hans Schmidt und Martin Staehlin, Bonn: Beethovenhaus, 319–337.
- Vidal, Paul (2006), *A Collection of Given Bases and Melodies*, hg. von Narcís Bonet, Barcelona: DINSIC.