

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

6. Jahrgang 2009

Herausgegeben von
Folker Froebe,
Michael Polth,
Stefan Rohringer und
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

6. Jahrgang 2009

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471 - 200 290,

Michael Polth, Zechnerweg 4, 69118 Heidelberg, Tel.: +49(0)6221 - 735 33 90

Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89 - 28 92 74 81 und

Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstraße 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30 - 693 05 45

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz und Grafik: die Autoren / Folker Froebe / Oliver Schwab-Felisch

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Herausgeber oder an:

ZGMTH, z.Hd. Stefan Rohringer, Hochschule für Musik und Theater München, Arcisstraße 12, 80333 München.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,

Tel.: +49(0)5121 - 150 10, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2010



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14436-8

ISSN 1862-6750

Inhalt

6. JAHRGANG 2009, AUSGABE 1: WIEDERHOLUNG

EDITORIAL	7
-----------------	---

ARTIKEL

URI ROM

Ein ›Es-Dur-Gedanke‹?

Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart	9
--	---

KNUD BREYER

Historische Schichten miteinander »verflözt«.

Die Übersendung der Klavierstücke opp. 116–119 als passendes Gegengeschenk für Philipp Spittas Aufsatz »Über Brahms«	51
---	----

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

FELIX WÖRNER

›Thematicism‹: Geschichte eines analytischen Konzepts

in der nordamerikanischen Musiktheorie	77
--	----

ADAM OCKELFORD

Zygonic Theory: Introduction, Scope, and Prospects	91
--	----

REZENSIONEN

KNUD BREYER

Peter H. Smith, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music:*

Structure and Meaning in His Werther Quartet,

Bloomington: Indiana University Press 2005	173
--	-----

TOBIAS FASSHAUER

Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers*

Hollywood-Liederbuch, Hofheim: Wolke 2007	177
---	-----

6. JAHRGANG 2009, AUSGABE 2–3: VARIA

EDITORIAL	185
-----------------	-----

ARTIKEL

HUBERT MOSSBURGER

Harmonik und Aufführungspraxis	187
--------------------------------------	-----

MARKUS NEUWIRTH	
Der mediantische Repriseübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß. Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodelle ...	231
STEFAN ROHRINGER	
Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898	273
ANDREAS ZEISSIG	
Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der <i>douze notations</i> (1945) und der <i>notations pour orchestre</i> (1978)	309
ROBERT RABENALT	
Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt. Der Fabelzusammenhang in der Filmmusik Ennio Morricones und die Beziehungen zu narrativ wirksamen Topik-Reihen	331
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
ULRICH KAISER	
Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform	341
KARL TRAUGOTT GOLDBACH	
Modelle der Akkordgrundtonbestimmung	385
BERICHTE	
VERENA WEIDNER	
Music Theoretical Dimensions of 18th Century Opera with a focus on Mozart's <i>Don Giovanni</i> . International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, Orpheus-Institut, Gent, 26. bis 29. März 2008	423
SINEM DERYA KILIÇ	
»Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie«. Internationales musikwissenschaftliches Symposium im Rahmen der BrucknerTage 2008, Stift St. Florian, 17. bis 20. August 2008	425
ALEXANDER STANKOVSKI	
»Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«. VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz, 9. bis 12. Oktober 2008	429
REZENSION	
MICHAEL POLTH	
Wolfgang Grandjean, <i>Mozart als Theoretiker der Harmonielehre</i> (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u. a.: Olms 2006	437
AUTOREN	441

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

6. Jahrgang 2009
Ausgabe 2–3
Varia

Herausgegeben von
Stefan Rohringer

Editorial

Die Anzahl der eingegangenen Beiträge, die Breite des Themenspektrums sowie zahlreiche inhaltliche Berührungspunkte ermöglichen, das vorliegende Varia-Heft der *ZGMTH* als Doppelausgabe zu veröffentlichen.

Zunächst lenkt Hubert Moßburger den Focus auf die »Harmonik als Faktor der Aufführungspraxis« und widmet sich damit einem Desiderat der Geschichte der Interpretationsgeschichte, sind es doch gemeinhin andere musikalische Parameter wie Tempo, Dynamik und Artikulation, denen bei diesem Thema die Aufmerksamkeit gilt. Moßburgers Rundgang durch zahlreiche Vortragslehren des 18. und 19. Jahrhunderts fördert nicht nur interessante Kriterien für die Interpretation harmonischer Phänomene im Wandel der Zeiten hervor, sondern spürt auch den Ursachen dafür nach, warum die Harmonik ihre ursprünglich tragende Rolle bei aufführungspraktischen Fragen im klassisch-romantischen Zeitalter zunehmend einbüßte.

In der Rubrik »Musiktheorie der Gegenwart« knüpft Ulrich Kaiser an die in seinem letzten Beitrag für die *ZGMTH* (»Was ist ein musikalisches Modell?«¹) geäußerten Überlegungen zum Modellbegriff in der Musiktheorie an. Kaisers Vorhaben ist es »vor dem Hintergrund zahlreicher Analysen und unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen belastbare Überleitungsmodelle zu definieren, die wiederum Grundlage für einen umfassenden Theorieaufbau zum Thema »Überleitung« bilden können.« Der Beitrag gibt zugleich den Startschuss für ein öffentlich zugängliches Datenbankprojekt, durch das bis dato noch nicht untersuchte Überleitungen der Forschung zugänglich gemacht werden sollen.

In ein dialogisches Verhältnis treten die Beiträge von Markus Neuwirth und Stefan Rohringer. Mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen Joseph Haydns untersucht zunächst Markus Neuwirth die Bedeutung des mediantischen Reprisenübergangs, der eine gegenüber der üblichen Vorbereitung durch die V. Stufe zwar nachrangige, angesichts der Häufigkeit aber nichts desto trotz relevante Option in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellt. Vor dem Hintergrund der einschlägigen Literatur diskutiert Neuwirth zunächst die Frage, ob das Verfahren als Konvention oder Normabweichung zu deuten ist, um sich dann mit »spezifischen Funktionen« zu befassen, die dem mediantischen Reprisenübergang im Satzganzen erwachsen können. Eine umfassende Aufstellung von Belegfällen ermöglicht auch hier weitere Forschungsvorhaben.

An Neuwirths Überlegung, dass sich »die Auffassung, die Medianten III# fungiere als »alternative Dominante« [...] auf der Basis traditioneller Begründungsmuster als problematisch erweist«, schließt unmittelbar der Beitrag von Stefan Rohringer an. Rohringer schlägt am Beispiel des Kopfsatzes aus Schuberts großem B-Dur-Klaviertrio D 898 vor, in der analogen Gestaltung von Nahkontexten eine Strategie zu erkennen, durch die eine Substitution bisheriger durch neue, gleichwohl identifizierbare Funktionen gelingt

1 ZGMTH 4/3 (2007), 275–289. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/261.aspx>

und so die ›Anschlussfähigkeit eines neuen Programms‹ (Niklas Luhmann) innerhalb des funktionalen Systems ›Tonalität‹ gewährleistet wird.

Im zweiten Beitrag Rubrik ›Musiktheorie der Gegenwart‹ diskutiert Karl Traugott Goldbach »Modelle der Grundtonbestimmung«. Goldbach erkennt in den Versuchen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Akkordbildungen der erweiterten Tonalität zu Grundtonbestimmungen zu gelangen, die Absicht die Entwicklungen der Moderne »unter Einschluss traditioneller Verfahren« zu erklären. Gleichwohl zeigen nicht zuletzt die bis in die jüngste Zeit insbesondere in Teilen der systematischen Musikwissenschaft betriebenen Versuche nichts weniger als den Widerstreit zwischen einer an anthropologischen Grundkonstanten ausgerichteten Forschung und der Vorstellung, musikalische Auffassungen seien durch und durch geschichtlich bestimmt.

Die verbleibenden beiden Artikel widmen sich der Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Grundsätzliche Reflexionen zur Theorie der Autorenschaft verleihen den Ausführungen von Andreas Zeißig zusätzliches Gewicht. Ausgangspunkt sind die *Notations* für Klavier von Pierre Boulez, von denen der Komponist einige in eine labyrinthische Textur für großes Orchester überführt hat. Mit Blick auf Umfang und Komplexität der deutlich erweiterten Orchesterfassungen erprobt Andreas Zeißig den Begriff der ›Wucherung‹, mit dem Boulez kompositorisches Schaffen in Analogie zu Wachstumsphänomenen der Natur setzt. Mit Robert Rabenalts Beitrag über Ennio Morricones Filmmusik zu *Sostiene Pereira* erscheint erstmals eine Untersuchung zur Filmmusik in der ZGMTH. Rabenalt beleuchtet die enge Korrespondenz zwischen der Musik und der filmischen Narration. Sein besonderes Interesse gilt dabei den Lösungsansätzen Morricones für das generelle ›Formproblem in der Filmmusik‹ und dem spezifischen Verhältnis zwischen der ›internen‹ und ›externen‹ auditiven Darstellungsebene.

In der Rubrik ›Rezensionen‹ geht es einmal mehr um Mozart. Michael Polth würdigt Wolfgang Grandjeans Studie über »Mozart als Theoretiker der Harmonielehre«. Dabei scheut Polth nicht, auf die tiefgreifende Aporie hinzuweisen, in die »gegenwärtig jeder hineingerät, der – wie Grandjean – sowohl als Musikwissenschaftler als auch als Musiktheoretiker tätig ist.«

Das Verhältnis von Musiktheorie und (historischer) Musikwissenschaft zieht sich als roter Faden auch durch die drei Berichte, welche die Ausgabe abrunden: Verena Weidner informiert über die International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, die »Music Theoretical Dimensions of 18th Century Opera with a focus on Mozart's *Don Giovanni*« zum Thema hatte. Sinem Derya Kılıç berichtet über das internationale musikwissenschaftliche Symposium im Rahmen der BrucknerTage 2008, das sich dem Thema »Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie« annahm. Und Alexander Stankovski schildert seine Eindrücke vom letztjährigen Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, der unter dem Motto »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach« an der Kunstuniversität Graz erstmals in Österreich stattfand.

Stefan Rohringer

Harmonik und Aufführungspraxis¹

Hubert Moßburger

Wie lässt sich Harmonik aufführungspraktisch interpretieren? Diese Frage erscheint ungewohnt, sind es doch vorherrschend andere musikalische Parameter, welchen aufführungspraktische Relevanz beigemessen wird: dem Rhythmisch-Metrischen hinsichtlich Agogik und Akzentuierung, dem Melodischen im Hinblick auf Dynamik und der formalen Gliederung bezüglich Artikulation und Phrasierung. Als Gründe für die Vernachlässigung der Harmonik als Faktor der Aufführungspraxis mögen gelten: erstens, dass die Harmonik im wahrnehmungsästhetischen Hintergrund als logisch-zusammenhangstiftendes Prinzip wirkt, und zweitens der Rückgang der improvisatorischen Anteile der Komposition (Ornamentik) ab 1800; zudem schränkten die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer dichter über den Tonsatz ausbreitenden Vortragsbezeichnungen den Interpreten in seiner Gestaltungsfreiheit ein. Dennoch kommt der Harmonik in fast allen Vortragslehren des 18. und 19. Jahrhunderts (Quantz, Bach, Türk, Czerny, Riemann) noch zentrale Bedeutung für die Aufführungspraxis zu. Auf Grundlage dieser Quellen werden folgende Kriterien für die Interpretation von Harmonik zusammengestellt, in ihrem geschichtlichen Wandel untersucht und an Literaturbeispielen belegt: Konsonanz-Dissonanz, Chromatik (tonartfremde Klänge), Enharmonik, Akkordprogression und Modulation. Als musikalische Gestaltungsmittel dieser fünf Interpretationsaspekte stehen Dynamik, Gewichtung (ganzer Akkorde, aber auch von Einzeltönen), Agogik, Intonation und Farbgebung zur Verfügung. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Harmonik nur ein Teilmoment von Musik ist, das in Wechselwirkung zu anderen Parametern steht, muss sich der Interpret seiner Aufgabe, einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen musikalischen Faktoren herzustellen, umso bewusster sein. Dass aber Harmonik selbst schon komponierte Interpretation (z.B. einer Melodie) ist, nimmt den Interpreten nicht nur in die Pflicht, sondern lädt ihn auch ein zu einer spannenden Entdeckungsreise durch die fantastischen Interpretationsmöglichkeiten musikalischer Komposition.

Befragt man Musiker nach dem Wert von Harmonielehrekennntnissen für die eigene musikalische Praxis, wird man unterschiedliche Antworten erhalten: Der Organist kann sie für die Improvisation gebrauchen, der Dirigent für die überblickende Koordination der Orchesterpartitur, der Pianist als Memorierhilfe seiner Grifffolgen und die Soloinstrumentalisten und Sänger verweisen das Problem auf die Vorgenannten. Lenkt man nun die Frage auf die Interpretation, wird zwar kaum jemand den generellen Nutzen satztechnischer Kenntnisse dafür offen bestreiten; stellt man jedoch die präzisierende Frage, wie sich denn Harmonik aufführungspraktisch interpretieren lasse, wird man Ratlosigkeit antref-

1 Der Begriff ›Aufführungspraxis‹ ist nicht auf die sogenannte ›Alte Musik‹ beschränkt, er soll vielmehr auf den performativen Aspekt von Interpretation hinweisen, um Verwechslungen mit der hermeneutischen Bedeutungsrichtung auszuschließen.

fen oder pauschalierende Verweise auf den konkreten Zusammenhang ernten. Dagegen stellt die Interpretation rhythmischer und melodischer Verläufe weniger ein Problem dar: Je nach Relation von Rhythmus und Metrum, Melodieverlaufsrichtung, Taktordnung, motivisch-thematischer Disposition oder der Hierarchie von Einzeltönen bzw. Linien im mehrstimmigen Satz lassen sich mit gutem Gespür dynamisch-agogisch-artikulatorische Entscheidungen treffen.

Die stiefmütterliche Behandlung der Harmonik als aufführungspraktisches Kriterium kann jedoch nicht allein auf die mangelnde Bereitschaft der Interpreten zur ›Anstrengung zum Begriff‹, also zur analytischen Durchdringung und Bewusstmachung der komplexen harmonischen Dimension zurückgeführt werden; sie hat auch kompositionsgeschichtliche und ästhetische Gründe: Erstens weist die im 18. und 19. Jahrhundert vorherrschende Melodieästhetik der Harmonik eine primär logische Funktion zu. Als ein im wahrnehmungsästhetischen Hintergrund wirkendes Regulativ stiftet die Harmonik für die primär melodischen Vorgänge Zusammenhalt.² Zweitens hatte die kompositorische Ausarbeitung der Mittelstimmen bis hin zum »obligaten Accompagnement«, von dem Beethoven behauptete, er sei damit »auf die Welt gekommen«³, den Niedergang des Generalbasses in der Komposition zur Folge. Die Kenntnis der Harmonik war ab dem späten 18. Jahrhundert also nicht mehr direkt an die Aufführungspraxis gebunden. Drittens entwickelte sich die Ornamentik von einem akzidentiell-improvisatorischen zu einem essentiell-festgeschriebenen Moment des Tonsatzes. War beispielsweise für einen Flötisten im 18. Jahrhundert die Kenntnis und Berücksichtigung der Harmonik für die konkrete Ausführung von Verzierungen unverzichtbar, so geriet die Harmonik durch die zunehmende detaillierte Festlegung der ›res facta‹ immer weiter aus dem Blickfeld der Interpreten. Viertens entlasteten die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich immer dichter über den Tonsatz ausbreitenden Vortragsbezeichnungen den Interpreten von der Verantwortung aus einem differenzierten Harmonieverständnis interpretatorische Folgerungen zu ziehen.⁴

Die zunehmende Festschreibung von Mittelstimmen, Verzierungen und Vortragszeichen wirkte sich auch auf die pädagogische Praxis der Musiktheorie aus: Harmonielehre wurde – im Gegensatz zur Generalbasslehre – von der kompositorischen und aufführenden Praxis abgekoppelt und zu einem bloßen Propädeutikum für angehende Komponisten bzw. zu einem wissenschaftlichen Abstraktum. Insgesamt wandelte sich das Verständnis des Interpreten von einem mehr oder weniger freien Gestalter einer ›Res facta‹ barocker Musik hin zu einem Nachschöpfer oder »Statthalter«⁵ des autonomen,

2 Vgl. Moßburger 2006a.

3 Vgl. Beethoven 1800.

4 Die Notwendigkeit satztechnischer Kenntnisse für die Aufführungspraxis zeigt sich besonders einleuchtend am Bedeutungswandel des »Tempo rubato«: war dieses noch für Daniel Gottlob Türk ein »Tonverziehen« (1789, 375) im Sinne einer »anticipatio« oder »retardatio« (ebd., 374), als synkopierende Verschiebung einer Stimme gegen eine andere ohne Veränderung des Tempos nur in Rücksicht auf eine korrekte Stimmführung möglich, so bedeutet dieser Begriff für Carl Czerny eine subtile Temponuancierung (»das willkürliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmasses«, 1839, 31), die keine Stimmführungskenntnisse mehr voraussetzt.

5 Dahlhaus 1976, 370f.

in sich geschlossenen klassisch-romantischen Kunstwerks. Entsprechend verengte sich die allgemeine Vortragslehre des 18. Jahrhunderts, in der noch allgemein verbindliche Regeln zur harmonischen Interpretation zu finden waren, zu werkindividuellen Interpretationsanalysen, in denen die Harmonik hinter dem Primat des Deutlichkeitspostulats motivisch-thematischer Entwicklungen zurückstehen musste.⁶

Dennoch wurde die Vortragslehre auch im 19. Jahrhunderts nicht vollständig durch den neu entstehenden, scheinbar individualisierten Interpretenkult verdrängt; die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Anweisungen zum Vortrag bzw. ›Ausdruck‹ der Harmonik wurden weiter tradiert, wenn auch teilweise unter veränderten ästhetischen Voraussetzungen und mit entsprechenden Folgerungen. Die von Johann Joachim Quantz bis Theodor W. Adorno verstreuten Regeln und Bemerkungen zur Harmonik als Aspekt der Aufführungspraxis unter Berücksichtigung ihrer historisch-ästhetischen Voraussetzungen zusammenzustellen und auszuwerten, vielleicht aber auch »verloren gegangene Selbstverständlichkeiten« (Riemann) wieder aufzudecken, macht sich diese Arbeit zum Ziel. In den Vortragslehren des 18. und 19. Jahrhunderts finden sich folgende für die Ausführung von Harmonik relevanten Themenkreise: Konsonanz und Dissonanz, Diatonik-Chromatik-Enharmonik, Akkordprogression, Ausweichung bzw. Modulation, Harmonik und Metrik; im 20. Jahrhundert kommt die Wechselbeziehungen von Linie und Klang hinzu.

Konsonanz und Dissonanz

18. Jahrhundert

Dass der Dissonanz aus satztechnischen und ästhetischen Gründen mehr Gewicht als der auflösenden Konsonanz zukommt, gehört heute zu den kaum erwähnenswerten Selbstverständlichkeiten gängiger Musizierpraxis. Indessen lohnt die Frage nach der historischen Differenzierung. Carl Philipp Emanuel Bachs äußerst einflussreicher *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, den noch Beethoven zum Unterricht heranzog, weist in seinem 1753 veröffentlichten ersten Teil im Kapitel »Vom Vortrage« auf den Zusammenhang zwischen Klang und Dynamik hin:

Indessen kann man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschafften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig XIV. (a).⁷



Abb. 1: Bach, *Versuch*, Teil 1 (1753), Fig. XIV (a)

⁶ Vgl. Danuser 1992, 271 ff.

⁷ Bach 1753, 130.

In den beiden von Bach beigelegten Notenbeispielen erhalten die konsonanten Dreiklänge und ihre Umkehrungen ein Piano, die dissonanten (zwischen dominanten) Septakkorde ein Forte und zwar, wie es scheint, unabhängig von ihrer metrischen Taktposition. Im Hinblick auf die Praxis räumt Bach allerdings ein:

Wegen der Kürze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. häufen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunkelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird.⁸

Etwa 35 Jahre später ergänzt Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule* von 1789 im Abschnitt »Von der zum Ausdruck erforderlichen Stärke und Schwäche« die prinzipielle Konsonanz-Dissonanz-Unterscheidung um eine graduelle Dissonanzenabstufung:

Wenn man bey dieser Regel [die bereits Bach aufgestellt hat] vorzüglich auf den Grad des Dissonirens Rücksicht nimmt, so folgt, daß je härter eine Dissonanz ist, oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, je stärker muß man die Harmonie anschlagen. Doch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechslung entstehen möchte.⁹

Türk stellt allerdings nur zwei Gruppen von Dissonanzen auf, und zwar solche, die stark und solche, die weniger stark dissonieren und entsprechend mehr oder weniger stark anzuschlagen sind; die Differenzierung der konsonanten Akkorde hingegen überlässt er dem »fein« empfindenden Spieler (Abb. 2, nächste Seite). Zu den Akkorden, die einen »gemäßigteren Grad der Stärke« verlangen, zählt Türk den kleinen Mollseptakkord in Sekundstellung, alle Stellungen des Dominantseptakkords und den Quartvorhalt mit und ohne None. Bei den »nachdrücklich« anzuschlagenden, »stark dissonierenden« Akkorden führt Türk alle komplexen Klangtürme auf, welche seine Zeit zu bieten hatte:¹⁰ den Dursekundakkord (Nr. 2), den kleinen Dominantseptnonenakkord, den übermäßigen Septakkord (an letzter Stelle) sowie weitere Klänge mit starken Vorhaltsspannungen, die alle als isolierte Momentaufnahmen unaufgelöst für sich stehen. Auffällig ist, dass der viel gebrauchte verminderte Septakkord (ohne Orgelpunkt wie in Nr. 5) und der halbverminderte Septakkord nicht vorkommen; wahrscheinlich sind sie bei der von Türk getroffenen Auswahl zwischen den beiden Gruppen angesiedelt. Weiter fällt auf, dass, während die mildere Dissonanzgruppe in sich homogen ist, die stark dissonierende Gruppe mit ihrer weiten Spannbreite vom milden Dursekundakkord zum scharfen übermäßigen Septakkord im Dissonanzgrad heterogen zusammengestellt erscheint.

Türks Einteilung entspricht ziemlich genau Ernst Kreneks Zweiteilung in »scharfe« und »milde« Dissonanzqualitäten: die »stark dissonierenden« Akkorde Türks beinhalten die »scharfen« Dissonanzen der kleinen Sekunde bzw. kleinen None oder grossen Septime

8 Ebd.

9 Türk 1789, 350f.

10 Diese Klangbildungen sind bereits im Generalbassteil von C. Ph. E. Bachs *Versuch* (Teil 2, 1762) zu finden.

Hier folgen einige Harmonien, welche stark dissoniren, und also nachdrücklich angeschlagen werden müssen.



Weniger dissonirend sind die nachstehenden Akkorde. Diese erfordern also einen gemäßigtern Grad der Stärke.



Daß man auch die mehr oder weniger konsonirenden Harmonien mit verschiedener Stärke anschlagen solle, möchte wohl zu subtil und nur die Sache eines sehr feinen Spielers seyn.

Abb. 2: Türk, *Klavierschule* (1789), § 32, 351

(einzige Ausnahme bildet der vorvorletzte Akkord mit Sext-Nonen-Vorhalt), die »weniger dissonirenden« Akkorde haben nur »milde« Dissonanzen (grosse Sekunde bzw. grosse None oder kleine Septime).¹¹

Die von Bach bis Türk nachgezeichnete Entwicklung ließe für das 19. Jahrhundert eine weiter zunehmende Differenzierung der Dissonanzgrade und ihrer Spielweise erwarten. Doch beschränken sich die Vortragslehren der Folgezeit wieder auf die prinzipielle Konsonanz-Dissonanz-Unterscheidung C.Ph.E. Bachs. Überraschender Weise war es Johann Joachim Quantz, der bereits 1752, also noch ein Jahr vor Bach, die umfassendste und ausführlichste Vortragslehre zur aufführungspraktischen Differenzierung von dissonanten Akkorden vorlegt hatte. Im Sinne eines *Opus summum* bezieht Quantz im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* im Abschnitt »Von den Clavieristen insbesondere« auch den Begleiter mit ein. Zunächst erfolgt die zeitgemäße ästhetische Begründung durch die Affekte:

Eben diese Erregung der abwechselnden Leidenschaften, ist auch die Ursache, warum die Dissonanzen überhaupt stärker, als die Consonanzen angeschlagen werden müssen. Die Consonanzen setzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe und Zufriedenheit: die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß. [...] Je härter also der Verhalt der Dissonanzen ist; je gefälliger ist ihre Auflösung.¹²

Entsprechend dieser graduellen Auffassung teilt Quantz die Dissonanzen »in Ansehung ihrer Wirkungen und des darnach einzurichtenden Anschlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Classen ein«:¹³

¹¹ Krenek 1952, 16. Den Tritonus bezeichnet Krenek als »neutrales Intervall« (ebd., 17).

¹² Quantz 1752, 227.

¹³ Ebd., 228f.

Ich theile dem oben
 gefagten zu Folge, die Dissonanzen, in Ansehung ihrer Wirkungen, und des
 darnach einzurichtenden Anschlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey
 Classen ein. Die erste bezeichne ich mit **mezzo forte**; die zweyte mit
forte; und die dritte mit **fortissimo**. Zur ersten Classe **mezzo forte**
 kann man rechnen:

Die Secunde mit der Quarte,
 Die Quinte mit der großen Septe,
 Die große Septe mit der kleinen Terze,
 Die kleine Septime mit der kleinen Terze,
 Die große Septime.

Zur zweyten Classe **forte** gehdren:

Die Secunde mit der übermäßigen Quarte,
 Die falsche Quinte mit der kleinen Septe.

Der dritten Classe **fortissimo** zähle man zu:

Die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,
 Die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte,
 Die falsche Quinte mit der großen Septe,
 Die übermäßige Septe,
 Die mangelhafte Septime,
 Die große Septime mit der Secunde und Quarte.

Abb. 3: Quantz, *Versuch* (1752), § 14, 228f., drei Dissonanzklassen

Um eine bessere Übersichtlichkeit und Memorierbarkeit zu gewährleisten, gebe ich eine Übersetzung in moderne Terminologie:

1. Klasse: mezzo forte	2. Klasse: forte	3. Klasse: fortissimo
– Kleiner Mollsekundakkord – Sixte ajoutée – Verminderter Sextakkord – Kleiner Mollseptakkord – Grosser Durseptakkord	– Dominantsekundakkord – Dominantquintsextakkord	– Verminderter Septakkord (in allen Stellungen) – Übermäßiger Sextakkord – Dominantseptvorhaltsakkord über Tonika

Abb. 4: Quantz' Generalbassangaben in moderner Akkordbenennung (§ 14)

Im unmittelbar vorhergehenden Paragraphen (§ 13) gibt Quantz eine andere, mit § 14 teilweise inkongruente Dissonanzqualifizierung (Abb. 5, nächste Seite).¹⁴

Geht man davon aus, dass das Spätere gegenüber dem Früheren Ergebnischarakter bzw. letztendliche Gültigkeit hat, dann kann die in § 14 explizit drei Klassen zuweisende Aufstellung als weiterführende Differenzierung von § 13 verstanden werden. Insofern hat Quantz von der zuerst aufgestellten Gruppierung (§ 13) die linke Spalte (in Abb. 5) nicht mehr berücksichtigt, da es sich bei diesen Klängen nur um Vorhaltsbildungen (nach Heinrich Christoph Koch: um unwesentliche, »zufällige« Dissonanzen) handelt, die, wie

¹⁴ Ebd., 227f.

»Nicht so empfindlich ...	... als«:
– Quartvorhalt – Nonen, Quartnonen- und Septnonenvorhalt – »Septime, wenn sie mit der Sexte und Quarte abwechselt, oder wenn sie über einer durchgehenden Note stehet« (§ 15)	– Sixte ajoutée – Dominantquintsextakkord – Dominantseptakkord – Kleiner Mollseptakkord – Großer Durseptakkord – Kleiner Mollsekundakkord »erfordern noch mehr Nachdruck«: – Großer Dursekundakkord – Dominantsekundakkord – Verminderter Septakkord (in allen Stellungen) – Übermäßiger Sextakkord – Dominantseptvorhaltsakkord über Tonika

Abb. 5: Quantz, *Versuch* (1752), § 13, 227f.

Quantz bemerkt, »keinen besonderen Ausdruck erfordern«.¹⁵ Die oben (Abb. 5) in der rechten Spalte befindlichen Akkorde (mit wesentlichen Dissonanzen), die zunächst nur in zwei Untergruppen aufgeteilt wurden, differenziert Quantz nun (in § 14) weiter in drei Klassen: die obere Untergruppe (rechte Spalte) bildet nun größtenteils die erste *mf*-Klasse, die untere die dritte *ff*-Klasse. Offensichtlich hatte Quantz die Einsicht, dass weder der dominantische Quintsextakkord in die erste Klasse, noch der dominantische Sekundakkord zur dritten Klasse gehört, dazu bewogen, noch eine zweite *f*-Klasse aufzustellen. Anders als in der ersten Aufstellung (§ 13), ist in der ersten Klasse der grundstellige Dominantseptakkord durch den verminderten Dreiklang in erster Umkehrung ersetzt, und der große Durseptakkord ist in der dritten Klasse »durchgefallen«. Diese Änderungen sind entweder aus Nachlässigkeit oder aufgrund der Schwierigkeit entstanden, die beiden Klänge eindeutig zuzuordnen. Gerade diese Inkonsistenzen zeigen, wie problematisch eine exakte Graduierung von Zusammenklängen in abstracto ohne musikalischen Kontext sein kann.

Quantz' dissonante »Dreiklassengesellschaft« zeigt zweierlei: Zum einen ist sie gegenüber den späteren Kategorisierungen Bachs (mit der nur prinzipiellen Trennung von Konsonanz und Dissonanz) und Türks (mit der gröberen Zweiteilung) weitaus differenzierter; so gehören nach Quantz der Mollsekundakkord der ersten und der dominantische Quintsextakkord der zweiten Klasse an, während die beiden Akkorde bei Türk auf einer Ebene nebeneinander stehen. Zum anderen zeigt sich in Quantz' Klassifizierung der Dissonanzen ein Ereignis von großer musikgeschichtlichen Tragweite: Wurden spätestens seit der Contrapunctuslehre die »Konsonanzen« in die Qualitäten »perfekt« und »imperfekt« geteilt, so sind es nun umgekehrt die »Dissonanzen«, die weiter untergliedert werden;¹⁶ der Fokus richtet sich im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung immer mehr

¹⁵ Ebd., 230.

¹⁶ Bereits um 1250 differenzierte Johannes de Garlandia in drei Dissonanzklassen (»perfekte«: kleine Sekunde, Tritonus, große Sept; »mittlere«: große Sekund, kleine Sext; »imperfekte«: große Sext, kleine Sept) und zwar nach dem ästhetischen Kriterium der »Verträglichkeit« (für das Ohr) und nach der Auflösungsseignung bei Halbtonanschluss in die Konsonanzen (vgl. Sachs 1990, 137–141).

auf die Dissonanzen und das Problem ihrer Interpretation. Quantz' *Versuch* enthält also nicht nur einen wertvollen Beitrag zur Interpretationsgeschichte, sondern auch eine einzigartig ausführliche Klangästhetik, die erst im 20. Jahrhundert durch Paul Hindemiths Klangwertigkeiten im »harmonischen Gefälle«¹⁷ oder Ernst Kreneks sechs Kombinationen von Spannungsgraden¹⁸ überboten wurde.¹⁹

In einem beigefügten Probestück, einem »Adagio« für Soloinstrument (Flöte) und Basso continuo demonstriert Quantz seine Vortragstheorie (Abb. 6, nächste Seite). Das *Affettuoso di molto* zu spielende Stück ist zu diesem Zweck mit dynamischen Vortragszeichen geradezu übersät. Nahezu jeder Akkord wird hier eigens differenziert, wozu Quantz absichtlich ein langsames Zeitmaß gewählt hat. Für die Praxis relativiert Quantz sein Dreiklassensystem, um ein ausgewogenes dynamisches Gefälle zu erreichen: Die konsonanten Begleitakkorde dieses Adagio sollen im »mezzo piano« gehalten werden, um sich die Möglichkeit vorzubehalten, sie zu schwächen oder zu stärken. Die Dissonanzen sollten

mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrucket werden; dergestalt, daß bey dem Pianissimo die Dissonanzen aus der dritten Classe, nur die Stärke von der ersten; und bey dem Piano die Stärke von der zweyten Classe bekommen: die übrigen aber nach diesem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn solcher mit einer allzu großen Heftigkeit geschähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken.²⁰

Zudem müsse man bei mehreren, direkt aufeinander folgenden Dissonanzen »auch den Ausdruck durch Verstärkung des Tones, und der Vermehrung der Stimmen, immer mehr und mehr wachsen, und zunehmen lassen« (vgl. die beiden Dominantseptakkord-Umkehrungen in T. 6).²¹

17 Hindemith 1940, 144 ff.

18 Krenek 1952, 31 f.

19 Die große Wirkung der Quantzschen Vortragstheorie zeigt sich, neben ihrer Vorbildfunktion für weitere »Versuche« von C. Ph. E. Bach (1753), Leopold Mozart (1756) und einer zweiten Auflage der Quantz'schen Flötenschule 1780 in Breslau, insbesondere darin, dass F. W. Marpurg den Quantz'schen Abschnitt »Von den Clavieristen insbesondere« seiner dritten Sammlung *Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht für Anfänger und Geübtere* beifügte.

20 Quantz 1752, 229.

21 Ebd., 230. Dem ausführenden Generalbassspieler stehen nach Quantz, neben der Differenzierung des Anschlags, folgende satztechnische Mittel der Realisierung zur Verfügung: die Lage bzw. der Abstand der Stimmen zueinander (»die dissonirenden Klänge, wenn sie nahe bey einander liegen, [klingen] viel härter, als wenn sie weit aus einander liegen«, ebd., 230), die Wahl der Stimmenanzahl und die Akkordbrechung: gegenüber dem Pianoforte, auf dem »alles erforderliche am allerbequemsten bewerkstelligt werden« kann, und auf dem Clavichord, dem es nur am »Fortissimo mangelt«, kann auf dem einmanualigen Cembalo »das Piano durch einen gemäßigten Anschlag, und durch die Verminderung der Stimmen das Mezzo forte durch Verdoppelung der Octaven im Basse; das Forte durch eben dieses, und wenn man noch in der linken Hand einige zum Accorde gehörige Consonanzen mitnimmt; das Fortissimo aber, durch geschwinde Brechungen der Accorde von unten herauf, durch eben diese Verdoppelung der Octaven, und der Consonanzen, in der linken Hand, und durch einen heftigern und stärkern Anschlag, hervorgebracht werden« (ebd., 230 f.).

Affettuoso di molto.
Fig. 1.

Tab. XXIV.

pia. *mf: p:* *f: p:* *mf: p:* *f: p:* *mf: f: p:*

mf: p: f: p: f: ff: p: f: p: mf: p: mf: ff: p:

f: p: pp: f: p: mf: ff: p: mf: p: mf:

ff: p: *mf: f: ff: p: f: p: pp: f: p: pp:*

mf: f: ff: p: mf: f: p: mf: p: f: p: ff: p:

pp: ff: p: mf: p: pp: f: p: f: p: pp:

Abb. 6: Quantz, *Versuch* (1752), Tab. XXIV, *Affettuoso di molto*

Die dynamischen Bezeichnungen stimmen überwiegend mit der Quantzschen Klassifizierung überein. Jedoch wird im Probestück die zugunsten eines ausgeglicheneren Dynamikgefälles aufgestellte Regel an einigen Stellen durchbrochen: In den Takten 36 f. und 38 f. werden die Akkorde der Fortissimo-Klasse (verminderter Septakord über A bzw.

übermäßiger Sextakkord über ces) aufgrund des vorausgehenden Piano bzw. Pianissimo nicht zur zweiten bzw. ersten Klasse ›degradiert‹. Vielmehr scheint es umgekehrt, dass die Akkorde (Dreiklänge = *mp*) vor dem Fortissimo-Klang eine oder gar zwei Dynamikklassen überspringen, um ein zu steiles ›Gefälle‹ zu vermeiden (z. B. in T. 10f., 14f., 21). Mit anderen Worten: Treten Akkordtypen der dritten Klasse auf, werden sie gemäß der Vortragsanweisung *Affettuoso di molto* gleichsam ohne Rücksicht, aber auch ohne Vorsicht (nach *jedem ff* tritt stets ein Piano auf) entsprechend auch im Fortissimo gebracht. Wenn auch die von Akkord zu Akkord wechselnden, heute extrem wirkenden dynamischen Schattierungen auf dem Cembalo und auf dem Clavichord, aber auch auf dem noch wenig dynamisch kontrastreichen Pianoforte des 18. Jahrhunderts nicht so dramatisch-zersplittert geklungen haben mögen, so ist die Quantzsche Akkordklassifizierung mit ihrer ›dynamischen Analyse‹ im Probestück ein wichtiges Zeugnis des ›empfindsamen Stils‹, der sich im Unterschied zur Affekteinheit des Barock die »abwechselnden Leidenschaften«²² auf die Fahnen geschrieben hat.²³

19. Jahrhundert

Die Vortragslehren des 19. Jahrhunderts führen, wie gesagt, diese Tendenz der Dissonanzdifferenzierung nicht fort, sondern reduzieren sie auf die prinzipielle Feststellung, dass dissonierenden Akkorden mehr Nachdruck zukomme, als der nachfolgenden Auflösung. Die *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500 von Carl Czerny ist ein wichtiges Dokument für die Frage nach der aufführungspraktischen Interpretation von Harmonik und zwar insbesondere auch aufgrund des theoretischen Anspruchs. Aus dem 1839 veröffentlichten dritten Teil *Von dem Vortrage* seien einige Beispiele zitiert:²⁴

§ 6.

Wenn dissonierende Accorde sich in consonierende auflösen, so kommt der Nachdruck, (*Accent*) stets auf die *Dissonanz*. Z. B:



Ausnahmen müssen auch hier vom *Autor* eigends angezeigt werden .

Abb. 7: Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), § 6, 9

22 Quantz 1752, 227.

23 Wie ernst Quantz es mit seiner dynamischen Ausführungsanweisung meint, zeigt das von ihm vorgeschlagene Hörexperiment, das »Probestück« doch einmal ohne dynamische Differenzierung zu spielen, dabei aber dennoch auf die Dissonanzen, die Trugschlüsse oder die chromatischen Töne zu achten, deren eigentliche Dynamik man unwillkürlich-gefühlsmäßig auch ohne Bezeichnung »sehr leicht wird errathen können« (ebd., 228).

24 Czerny 1839, 9.

Neu ist gegenüber der Zeit der »allgemeinen Vortragslehre« des 18. Jahrhunderts, dass jetzt der Komponist, seine künstlerische Absicht gegen die »Natur«, gegen das Normative wenden kann, und zwar mit bewusst gesetzten »Ausnahmen«. Das gilt insbesondere für die Tatsache, dass dissonante Akkorde auch »sanft« gespielt werden können, ja sogar in manchen Fällen durch die dynamische Rücknahme »mehr Wirkung« erreicht wird:



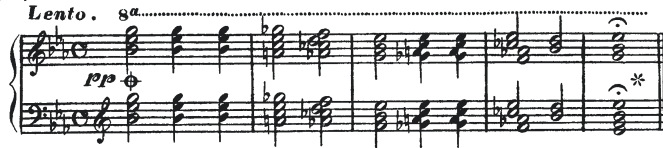
9. Der 11te Takt etwas *ritardando*, und der letzte *dissonirende Accord* sehr sanft, noch etwas mehr zurückgehalten, weil jeder *dissonirende Accord*, (wenn er *piano* ist) auf diese Art mehr Wirkung macht.

Abb. 8: Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), § 8, 26 f.

In diesem Beispiel, das den viertaktigen Mittelteil eines 16-taktigen Übungsstücks in A-Dur darstellt, sind der verminderte Septakkord in Takt 9 und der Dominantquintsextakkord in Takt 10 im *sf* bzw. *f* hervorzuheben (nach Quantz die dritte und zweite Klasse), der folgende dominantische Sekundakkord (T. 10) und der verminderte Septakkord in Takt 11 (letztes Viertel) sind dagegen ins Piano zurückgenommen. Neu in der Interpretationsgeschichte ist auch, dass dissonante Akkorde nicht nur dynamisch, sondern auch agogisch Beachtung finden. Czernys Kommentar zu obigem Notenbeispiel beansprucht darin auch über den konkreten Zusammenhang hinaus Allgemeingültigkeit: Im Ritardando des elften Takts solle »der letzte dissonirende Accord sehr sanft« gespielt, also dynamisch zurückgenommen werden, gleichzeitig aber »noch etwas mehr zurückgehalten« werden, also agogisch retardieren, weil, wie Czerny betont, »jeder [Hervorhebung vom Autor] dissonirende Accord, (wenn er *piano* ist) auf diese Weise mehr Wirkung macht«. ²⁵ Können das Diminuendo und Ritardando des verminderten Sektakts im elften Takt noch formal als Rückleitung zur Reprise begründet werden, so steht der Subito-Piano-Sekundakkord in der zweiten Hälfte von Takt 10 als klangliches Ereignis für sich: Der schmerzlich-affekthaltige Akkord des 18. Jahrhunderts scheint ins Gegenteil gewendet. Was hier beim Klassizisten Czerny noch nebeneinander steht – zwei Klänge derselben Quantzschen zweiten Dissonanzklasse, zum einen der Quintsextakkord im Forte, zum anderen der Sekundakkord im Piano – kann nun in der Zuordnung zwischen Akkord und Dynamik völlig umgekehrt werden. Von geradezu romantischer Diktion ist folgende gewagte Spielanweisung Czernys:

25 Ebd., 26 f.

Bei äusserst zart anzuschlagenden Stellen kann das *Pedal* bisweilen durch mehrere *dissonante Accorde* fortgehalten werden. Es bringt da die sanftverschwebende Wirkung der Äolsharfe, oder einer sehr fernen Musik hervor. Z.B.:



In solchen Fällen ist es gut, auch das Verschiebungs (*una Corda*) = *Pedal* beizufügen. Doch muss man bei solchen Stellen mit dem Gebrauch des *Fortepedals* nicht allzu freigebig sein.

Abb. 9: Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), Kap. 6, »Über den Gebrauch der Pedale«, 45

Die im Pianissimo zu spielenden verminderten Septakkordfolgen (T. 2 f.), die noch bei Quantz mit einer ins Fortissimo sich steigernden Wucht zu interpretieren waren, werden durch das permanent niedergedrückte rechte und das verschobene linke Pedal zu einem clusterähnlichen, geheimnisvoll-nebelhaften Naturlaut transformiert, was Czerny entsprechend mit den romantischen Symbolen der »Äolsharfe« (Windharfe) und der »Musik aus der Ferne« beschreibt.

Im Zuge der ästhetischen Umwertung von dissonanten Akkorden mit vormalig negativ besetzten Affekten zu positiven Ausdruckswerten²⁶ werden neue aufführungspraktische Möglichkeiten erschlossen: Die Ausdrucksskala beispielsweise des verminderten Septakkords weitet sich vom kreischendem Barrabas-Schrei in Bachs *Matthäus-Passion* zum mystischen Natursäuseln oder stillen Schmerz im 19. Jahrhundert. Umgekehrt erhalten die vormalig eher ausdrucksneutralen konsonanten Dreiklänge, denen bei Quantz das dynamisch flexible Mezzopiano zugewiesen wurde, im Zuge des romantischen Historismus neue Bedeutung. Emphatisch beschreibt E. T. A. Hoffmann in seinem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* die zu seiner Zeit neuartige Wirkung der alten Klänge in Palestrinas Musik:

Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit un-nennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird.²⁷

Diese gewaltig-kraftvolle Wirkung reiner Dreiklänge ist es, welche dann auch in zeitgenössische Kompositionen des 19. Jahrhunderts einfließt, insbesondere in hymnenhafte Schlussapotheosen von Symphonien oder andere choralartige Stellen. In diesem Fall kann man von einer partiellen bzw. optionalen Umkehrung der Klang-Dynamik-Relation im 19. Jahrhundert sprechen: Dissonante Akkorde können nun auch im Piano, konsonante Akkorde auch im Forte interpretiert werden.

²⁶ Vgl. Moßburger 2005, 383 ff.

²⁷ Hoffmann 1921, 115

20. Jahrhundert

Viele Interpreten des 20. Jahrhunderts haben die romantische Auffassung weitertradiert und auch auf die Musik der Klassik oder sogar auf die des Barock rückübertragen. Gegen diesen »traditionellen Interpretationsmodus«²⁸, insbesondere die Dissonanzen romantisch zu verklären oder schlimmstenfalls durch Überspielen zu verharmlosen, hat sich Theodor W. Adorno gewandt. In seinen Skizzen »Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion« (1946–59) notiert er:

Dissonanzen spielen. Darin spielt Geschichte. Unter der Vorherrschaft der Tonalität treten sie zurück. Teleologisch haben sie, die Akzidentien, als das treibende Wesen sich enthüllt, während die vorgegebene, abgegriffene Tonalität der Bestätigung nicht mehr bedarf. Die Interpretation muß die Dissonanzen ins Licht rücken. – Sehr Verwandtes gilt für die schlechten Takteile.²⁹

In diesem Sinn kritisiert Adorno den Dirigenten Bruno Walter als »lyrische[n] Theaterkapellmeister, ohne Sinn fürs Antithetische, Durchbrechende« und belegt dies unter anderem mit der lapidaren Bemerkung: »In der Egmont-Ouvertüre vertuscht er die Dissonanzen«.³⁰ Da Adorno mit einem Stichwort zum Seitensatz fortfährt, bezieht er sich wahrscheinlich auf die Takte 6 und 8 der langsamen Einleitung:

Sostenuto ma non troppo

Oboe

Bb-Klarinette

Fagott

Abb. 10: Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu Goethe's *Egmont* (T. 5–7)

Bei dieser frei imitierenden Stelle treten frei abspringende und einsetzende Dissonanzen auf: In Takt 6 kollidiert der Ton g^1 der ersten Klarinette mit dem f^2 der ersten Oboe, worauf das c^1 im ersten Fagott mit dem d^2 der Klarinette zusammenstößt. Ihre schmerzliche Wirkung im Sostenuto sollte nach Adorno eben nicht überspielt bzw. »vertuscht«, sondern ins Licht gerückt werden. Adorno vertritt damit einen »aktualisierenden Interpretationsmodus«³¹, bei dem Vergangenes aus dem Geist der Gegenwart reflektiert wird. Seine Erfahrungen mit der Neuen Musik lassen ihn Dissonanzen in älterer Musik als

28 Danuser 1992, 16.

29 Adorno 1946–1959, 87.

30 Ebd., 109f.

31 Danuser 1992, 17.

Antithetisches, Widersprechendes, Subkutanen ansehen³², dessen Geschichtsträchtigkeit (als »Tendenz des Materials« zur emanzipierten Dissonanz) durch die moderne Interpretation zu neuem Leben erweckt werden soll.³³

Für die neue Musik des 20. Jahrhunderts sind noch zwei theoretische Entwürfe zur Dissonanzgraduierung zu erwähnen, die für die Aufführungspraxis fruchtbar gemacht werden können. Es handelt sich dabei um die bereits erwähnten Komponisten und Theoretiker Paul Hindemith und Ernst Krenek. Erst diese beiden haben die Quantzsche Dissonanz-Klassifizierung nach 200 Jahren weiter differenziert. Hindemith versteht unter dem von ihm geprägten Begriff »harmonisches Gefälle« »das im Spielen mit den Wert- und Spannungsunterschieden sich ergebende Auf und Ab der Klänge«.³⁴ Harmonischer Wert (Grundtonstabilität eines Akkordes) und Spannung stehen im umgekehrt proportionalen Verhältnis:

Da aber in unserer Akkordtabelle von Abteilung zu Abteilung, von Untergruppe zu Untergruppe die harmonische Spannung der Akkorde im gleichen Maße anwächst wie der harmonische Wert nachlässt, bedeutet ein Akkordschritt von einem besseren zu einem schlechteren [weniger wertvolleren] Akkord eine Erhöhung, der umgekehrte Weg ein Nachlassen der Spannung.³⁵

Dabei verkörpert die Gruppe IV die höchste dissonante Anspannung, während die Gruppen V und VI aufgrund ihrer »unbestimmbaren« Grundtönigkeit die niedrigsten harmonischen Werte darstellen. Die sechs Gruppen der Hindemiths Buch beigelegten »Tabelle zur Akkordbestimmung« seien hier in Erinnerung gerufen und der besseren Übersichtlichkeit zu Akkordtypen zusammengefasst (bei den tiefer gestellten arabischen Ziffern bedeutet eine 1 grundstellige und eine 2 nicht-grundstellige Klänge oder, wie Hindemith sagt: »Grundton liegt höher im Akkord«):

- I₁ (grundstelliger Dur- und Molldreiklang); I₂ (Umkehrung)
- II_a (grundstelliger Dominantseptakkord); II_{b1} (grundstellige Klänge mit großer Sekunde und kleiner Septime); II_{b2} (Umkehrungen); II_{b3} (mit mehreren Tritoni)
- III₁ (grundstellige Klänge ohne Tritonus mit Sekunden und Septimen); III₂ (Umkehrung)

32 An anderer Stelle versteht Adorno die Dissonanz als etwas, das »dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert« (1956, 13).

33 Adorno weist relativierend auf seine »Regel« für die Praxis hin: »Die Regel, gegen das Schema zu musizieren, das Subkutane herauszubringen, schlechte Takteile, Dissonanzen zu spielen usw. darf nicht mechanisch-undialektisch aufgefasst werden. Denn das Schema war der traditionellen Musik nicht *nur* äußerlich, und je größer sie war, um so weniger äußerlich war es. Vielmehr war es konstitutiv und hat die Gegenkräfte selbst mitgezeitigt. Das heißt aber: sie war ein Spannungsfeld [...]. Die Interpretation muß dies Kraftfeld aktualisieren. Also nicht *nur* die Dissonanzen spielen und die Konsonanzen fallen lassen, sondern die *Spannung* zwischen beidem nach Maß des kompositorischen Sinnes realisieren. Man muß die Konsonanzen, die guten Takteile, die Grundzählzeiten durchfühlen – nur in Relation zu ihnen lebt das andere« (1946–59, 106).

34 Hindemith 1940, 145.

35 Ebd., 144f.

- IV_1 (grundstellige tritonushaltige Klänge mit kleinen Sekunden und großen Septimen); IV_2 (Umkehrung)
- V (übermäßiger Dreiklang, Quartenaakkord; Grundton »unbestimmbar«)
- VI (verminderter Drei- und Vierklang; Grundton »unbestimmbar«)

Die unterschiedlichen Spannungsgefälle veranschaulicht Hindemith in graphischen Flächen, die an schraffierte Crescendo- und Decrescendozeichen erinnern. Dabei gibt es viele Möglichkeiten der Gestaltung: Das ›Gefälle‹ kann stetig ansteigen und wieder abfallen:

(119)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Geplantes neues Gefälle	I_1	III_1	III_2	IV_1	IV_2	IV_2	III_2	IIb_2	I_1

Einsetzung des Gefälles in die Zweistimmigkeit

Spannungsverlauf

Führungstöne und Stufengang

Abb. 11: Hindemith, *Unterweisung* (1940), 192, Nr. 119

Das Gefälle kann steil ansteigen, sich auf gleichem Niveau halten, um schließlich vermittelt wieder abfallen:

(77)

I_1	IV_2	IV_2	IV_2	IV_2	IIb_1	I_1
-------	--------	--------	--------	--------	---------	-------

Abb. 12: Hindemith, *Unterweisung* (1940), 147, Nr. 77

Es kann auch wellenförmig an- und abschwellen:

(76)

] = Tritonus (auch in allen späteren Beispielen)

I_1	IIb_3	I_1	IIb_3	I_2	IIb_1	I_1
-------	---------	-------	---------	-------	---------	-------

Abb. 13: Hindemith, *Unterweisung* (1940), 147, Nr. 76

Für Hindemith entsteht im Gefälle ein »harmonisches Crescendo und Diminuendo«.³⁶ Anders als im Quantz'schen Begriff der »proportionirlichen Stärke«³⁷ oder in Hugo Riemann's »harmonischer Dynamik«³⁸, der jeweils real klingend gedacht ist, meint Hindemith's Begriff zunächst nicht das »rein dynamische Zu- und Abnehmen, dessen Zu- und Abnahme stets im Machtbereiche des ausführenden Spielers oder Sängers liegt«.³⁹ Das »harmonische« als inneres, dem Wesen der Klänge anhaftendes »Crescendo und Diminuendo« wird nach der analytischen Bewusstwerdung gleichsam unbewusst-reflexartig auch nach außen dringen. Hindemith's Differenzierung der Spannungsgrade nicht mehr konventioneller Akkorde und seine dynamisch-suggestive Darstellung im »harmonischen Gefälle« kann eine wertvolle Interpretationshilfe moderner Harmonik sein.

Eine weitere, vereinfachte Systematik bietet Ernst Krenek in seinen *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* von 1940. Er geht von einer im Prinzip derjenigen Daniel Gottlob Türk's ähnlichen Dreiteilung aus. Neben den Konsonanzen stehen sich »Dissonanzen von geringer Spannung (»milde« Dissonanzen)« wie große Sekunden und kleine Septimen und »Dissonanzen von stärke Spannung (»scharfe« Dissonanzen)«⁴⁰, wie kleine Sekunden und große Septimen, gegenüber. Aus der Kombination der drei Kategorien stellt Krenek nach dem Baukastenprinzip sechs Spannungsgrade dreitöniger Klänge zusammen (Abb. 14, nächste Seite).

Krenek gibt noch zu bedenken, »dass in der praktischen Komposition die Spannungsgrade vielfältigen Modifikationen unterworfen sind, die von der Lage der Intervalle, der Dynamik, der Instrumentation usw. abhängen.«⁴¹ Zwar erscheint die Dynamik im Unterschied zur Vortragslehre des 18. Jahrhunderts nicht als interpretatorische Folge des vorhandenen Dissonanzgrades, sondern, wie die Instrumentation, als eine vom Komponisten vorgegebene Bedingung für die Klangwirkung; dennoch ist die Dynamik, ähnlich dem »harmonischen Gefälle« Hindemith's, kompositorisch ausgeformten Klängen implizit. Krenek formuliert dies tendenziell:

[...] schärfere Dissonanzen werden die Höhepunkte einleiten und hervorheben, die abnehmende Intensität des musikalischen Ablaufs hingegen wird durch mildere Akkorde charakterisiert sein.⁴²

Auch hier ist der Interpret indirekt aufgerufen, die verschiedenen Spannungsverläufe im formalen Geschehen nachzuvollziehen und umzusetzen.

36 Ebd., 146.

37 Quantz 1752, 229.

38 Riemann 1884, 171–190.

39 Hindemith 1940, 146.

40 Krenek 1952, 16. Vgl. Türk's Aufgliederung in »Harmonien, welche stark dissoniren« und in solche, die »weniger dissonirend« sind (1789, 351).

41 Ebd., 33. Vgl. zum Kriterium der »Lage der Intervalle« auch Quantz 1752, 230.

42 Ebd., 34.

Akkorde können bestehen

1. aus drei Konsonanzen:
(der dritte Akkord hat z. B. die Konsonanzen C - E, C - As und E - As)

Beispiel 47



2. aus zwei Konsonanzen und einer milden Dissonanz:
(der zweite Akkord hat z. B. C - G und C - A, dazu die milde Dissonanz G - A)

Beispiel 48



3. aus einer Konsonanz und zwei milden Dissonanzen:
(der erste Akkord hat die Konsonanz C - E und die milden Dissonanzen C - D und D - E)

Beispiel 49



4. aus zwei Konsonanzen und einer scharfen Dissonanz:

Beispiel 50



5. aus einer Konsonanz, einer milden Dissonanz und einer scharfen Dissonanz:

Beispiel 51



6. aus einer milden und zwei scharfen Dissonanzen:

Beispiel 52



Abb. 14: Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt* (1952), Sechs »Spannungsgrade der Akkorde«, 31 f.

Die Geschichte der aufführungspraktischen Interpretation von Dissonanzen lässt sich im groben Ablauf wie folgt auf den Punkt bringen:

Zeit	18. Jahrhundert	19. Jahrhundert	20. Jahrhundert
Dynamik	im Forte-Bereich	auch im Piano	wieder prägnanter, schärfer
Begründung	Affekte erregen	romantische Ästhetik des Geheimnisvollen, Verschleiern	Deutlichkeit, Wahrheit

Abb. 15: Tabelle zum historischen Wandel der Dissonanz

Diatonik – Chromatik

18. Jahrhundert

In der abendländischen Musiktheorie vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert wurde die Diatonik als das Reguläre, Normhafte, die Chromatik hingegen als das Abweichende, Fremde, Besondere betrachtet. Jahrhunderte lang weigerte sich die Musiktheorie, die in der musikalischen Praxis immer häufiger und wichtiger werdenden chromatischen Töne ins reguläre Tonsystem aufzunehmen und unterschied zwischen »musica vera« und »musica ficta« bzw. »musica falsa«. Bezeichnete noch Christoph Bernhard (um 1660) chromatische Schritte als »Passus duriusculus« (harter Schritt) und empfahl, sich vor diesen »unnatürlichen Gängen [zu] hüten«, ⁴³ so hebt Andreas Werckmeister 1707 die Vorteile der Chromatik hervor:

Hingegen kann man die so genannten Chromatischen Semitonia auf gewisse Arth in alle Modos regulares zufälliger weise einmischen, damit man eine Veränderung habe, und die Bewegungen des Gemüthes desto mehr erregen könne.⁴⁴

Unter dem Druck der kompositorischen Praxis, die von den neuen »wohltemperierten« Stimmungen Gebrauch machte, wurde das Tonsystem nun als »vermisches« gesehen, in dem alle Töne, auch enharmonisch, zu gebrauchen waren. Ästhetisch wurden Diatonik und Chromatik allerdings bis ins 19. Jahrhundert als Gegensätze begriffen. Johann Philipp Kirnberger schreibt in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* den beiden musikalischen Erscheinungen konträre Ausdrucksebenen zu:

Die Fortschreitung [der Melodie] durch diatonische Stufen hat etwas leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. [...] Ein solcher [chromatischer] Gang drückt also natürlicher Weise allemal etwas aus, das dem freyen Wesen der größern diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbesondere, solche Leidenschaften auszudrücken, die das Gemüth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Schrecken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatische Fortschreitung im Grunde die Schönheit des Gesanges und der Harmonie hemmet, so muß sie in einem Stük nicht allzu oft, sondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affect besonders auszuzeichnen ist.⁴⁵

Wie die Dissonanzen, werden daher auch die chromatischen Töne als musikalisches Mittel zur Affektsteigerung und Intensivierung des Ausdrucks verwendet und sind daher mit Nachdruck bzw. Forte auszuführen. C.Ph.E. Bach stellt dazu eine Regel auf, derzufolge die Ausführung von chromatischen Tönen *unabhängig* von deren konsonanter oder dissonanter Einbindung ist:

43 Bernhard 1660, 77 (Cap. 29).

44 Werckmeister 1707, 87.

45 Sulzer 1771, 474.

Man kann allenfalls auch diese Regel merken, welche nicht ohne Grund ist, daß die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c).⁴⁶

Dazu gibt er folgendes Notenbeispiel:

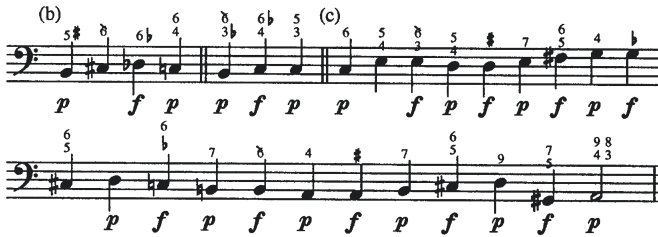


Abb. 16: Bach, *Versuch*, Teil 1 (1753), Fig. XIV (c)

Bach setzt hier seine Regel konsequent um: dissonanten Klänge, die diatonisch sind, stehen im Piano, und umgekehrt sind konsonante Klänge mit chromatischen bzw. tonartfremden Tönen im Piano zu spielen. Das führt für den heutigen Hörer bzw. Spieler zu paradoxen und befremdenden Situationen: die Akkorde mit Vorhalten (Quart-, Sept- oder Nonen-Synkopendissonanzen) erscheinen durch das vorgeschriebene Piano leicht, die jeweiligen Auflösungen durch das Forte schwer, und zwar ›nur‹, weil sie einen tonartfremden Ton beinhalten, und sei es auch nur eine picardische Terz (wie beispielsweise im fünften Akkord). Die gewohnten Akzentverhältnisse der Synkopendissonanz erscheinen auf den Kopf gestellt: Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen sind metrisch schwer, der Dissonanzeintritt selbst ist leicht. Dies hat die ungewohnte Folge, dass sämtliche dominantischen Akkorde (auch die auf der erst später als leitereigen anerkannten Durdominante in Moll) nichtauftaktig-dynamisch zu ihrer Tonika führen, sondern abtaktig betont stehen. Das von Bach metrisch-rhythmisch neutral ohne Taktstriche notierte Beispiel bildet durch die dynamischen Zeichen Akkordpaare aus, deren Schwer-Leicht- bzw. Dominant-Tonika-Gefälle unseren heutigen, vom 19. Jahrhundert geprägten metrischen Vorstellungen genau entgegengesetzt ist. Weist Bach damit bereits auf die für Beethovens Musik so charakteristischen Akzentverschiebungen voraus?⁴⁷

Es gibt aber auch eine praktische Erklärung für Bachs Dynamik: Würde er neben den chromatischen auch noch die dissonanten Akkorde betonen, so müssten durchgehend (bis auf den konsonanten und diatonischen d-Moll-Dreiklang) alle Akkorde unmittelbar aufeinander folgend im Forte gespielt werden (dieses Problem ergibt sich im oben angeführten Notenbeispiel zur Demonstration der Konsonanz-Dissonanz-Regel nicht, da dort Dissonanz und tonartfremder Ton in einem Akkord zusammenfallen). Um den Ausdruck

⁴⁶ Bach 1753, 130.

⁴⁷ Vgl. z. B. Beethovens Klaviersonate G-Dur, op. 14 Nr. 2, 2. Satz, T. 17–19.

zu differenzieren, ist für Bach Chromatik offensichtlich das primäre, Dissonanz dagegen das sekundäre Kriterium. Diese höhere Sensibilität für Chromatik als das gegenüber der Dissonanz Besondere, geht zurück auf die neue Ästhetik des Einfachen und Natürlichen, die sich bewusst von der als »schwülstig und verworren« (Johann Adolph Scheibe) empfundenen Musik des Barock, insbesondere der J.S. Bachs, abkehrt. Gegenüber der stetig im modulatorischen Fluss sich befindlichen chromatischen Harmonik J.S. Bachs entwickelt die Musik der Frühklassik durch Reduktion auf eine prinzipiell diatonische Kadenzharmonik die Vorstellung von Tonart als zentripetalem Kräftefeld. Jede Infiltration der Diatonik durch tonartfremde Töne wird dadurch bewusster und sensibler wahrgenommen. Insofern kann Chromatik bei C. Ph. E. Bach zu einem primären aufführungspraktischen Kriterium werden.

19. Jahrhundert

Galt also die Chromatik im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der diatonischen Norm als das auch in den Vortragslehren betonte Besondere, Abweichende und darum Nachdrückliche im Ausdruck⁴⁸, so wurde dieser Aspekt im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend irrelevant. Denn durch das Vordringen der vollchromatischen Alterationsharmonik wurde der Unterschied zwischen Diatonik und Chromatik immer mehr verwischt und teilweise ganz aufgegeben. Chromatische Einzeltöne oder Akkorde werden tendenziell zur Regel und sind dann kein Ereignis mehr, das es herauszustellen gälte: Bei Max Reger etwa gäbe es andernfalls kaum mehr eine Partie unterhalb der Fortegrenze. Während Dissonanzen auch in der Atonalität, in der sie eher die Regel, Konsonanzen hingegen die Ausnahme sind, in Form eines Spannungsfeldes differenziert werden können (s. Hindemith oder Krenek), ist eine Abstufung innerhalb der Chromatik schlechterdings unmöglich; zum einen, weil es innerhalb der gleichstufig temperierten Stimmung keine graduellen Unterschiede mehr gibt, und zum anderen, weil chromatische Töne ihre qualitative Bedeutung als Leit- bzw. Strebetöne verlieren.

Enharmonik

Wie lässt sich ein Ton oder ein Akkord interpretieren, der in sich zwei entgegengesetzte harmonische Bedeutungen vereint? Diesem paradoxen Phänomen der Enharmonik, das E. T. A. Hoffmann »unisonierender Dualismus«⁴⁹ nannte, sprach man im 18. und 19. Jahrhundert eine »große Wirkung«⁵⁰ zu. Der Charakter der Enharmonik sei »das Unerwartete und Ueberraschende«⁵¹, sie sei zum »Ausdruck solcher Leidenschaften [geeignet], die etwas schmerzhaftes haben, oder schnell eine andere Wendung nehmen«⁵², sie gehöre zu den »frappantesten Mitteln« zur Erzielung »pikanter Effekte«⁵³, die »ge-

48 Vgl. außer Bach 1753 auch Quantz 1752, 228, Sulzer 1771/74, 702, und Türk 1789, 337.

49 Hoffmann 1820/22, 338.

50 Sulzer 1774, 67.

51 Koch 1802, 868.

52 Sulzer 1774, 71.

heimnisvolle und überraschende⁵⁴ Wirkung beruht auf einem »kleinen Betrug«⁵⁵ des Ohrs, der »Täuschungen«⁵⁶ oder »Zwiespältiges«⁵⁷ zum Ausdruck bringen könne.

Für die aufführungspraktische Realisierung dieses »frappanten« musikalischen Ausdrucksmittels gab es im 18. Jahrhundert zuvörderst zwei Möglichkeiten: bei Sängern, Streichern und Bläsern war es die Intonation; bei Tasteninstrumenten waren es Dynamik und Agogik. Die sogenannte »akustische Enharmonik«⁵⁸ mit nicht nur vorgestelltem, sondern hörbarem Tonhöhenunterschied ist ein Relikt aus der griechisch-antiken Genoslehre und deren Wiederbelebungsversuchen im 16. Jahrhundert (Tastenspaltung in verschiedene Tonhöhen auf dem Arcicembalo, z. B. in *cis*- und *des*-Taste), das bis ins 18. Jahrhundert hinein wach blieb. Für Kirnberger würde die Einführung von »kleinsten enharmonischen Intervallen [...] in manchen Fällen der Ausdruck der Leidenschaften sehr viel stärker werden«.⁵⁹ Die Empfindung des enharmonischen Unterschieds selbst auf temperierten Tasteninstrumenten sei »so groß, daß gute Sänger eine wirkliche Rükung in der Stimme machen [...] und eben dieses tun auch die guten Spieler«.⁶⁰ So fordert Jean-Jacques Rousseau für Christoph Willibald Glucks Furienszene aus *Orpheus es Euridice* (Abb. 17, umseitig), dass der Ton *h* beim »Nò« des Furienschreis höher als das *ces* im Bass des Orchesters intoniert werden sollte, um einen beabsichtigten »Missklang« zu erreichen. Dies führt zu einer »simultanen Enharmonik«.⁶¹

Die übermäßige Sept, die diese beiden Töne darzustellen scheinen, überschreitet sogar die Oktav, und durch eben diese Überschreitung kommt der Missklang des Furienschreis zustande, weil die mit der Auflösung des *b* zum *h* verbundene Vorstellung eines Leittones die Stimme natürlicherweise höher treibt als nur bis zur Oktav des *ces* der Bässe; es versteht sich, dass der Effekt dieses Schreis sich auf dem Klavier nicht so herstellen lässt wie wenn man singt, weil die Tonhöhe auf dem Instrument nicht in gleicher Weise modifiziert werden kann.⁶²

Hinsichtlich einer flexiblen Intonation bestehen heute unter historisch-theoretischem und ästhetischem Blickwinkel prinzipiell zwei gegensätzliche Möglichkeiten: Die Terz eines Durdreiklangs wäre im Hinblick auf eine in sich ruhende Tonika als reine Terz tiefer zu nehmen als in der gleichstufigen Stimmung; im 19. Jahrhundert bestand gegenüber dieser vertikalen Auffassung die Tendenz, große Terzen als Leitöne höher, also zielgerichtet-dynamisch (linear) zu intonieren.⁶³ Die intonatorische Interpretation länger

53 Hoffmann 1921, 123 f.

54 Sechter 1854, 218.

55 Koch 1802, 863.

56 Sechter 1854, 218.

57 Stephani 1927, 84.

58 Moßburger 2006b.

59 Kirnberger 1774, 18 f.

60 Sulzer 1774, 68.

61 Vgl. Moßburger 2006a.

62 Rousseau 1776/77, 182 f.

63 Lindley 1987, 296.

me!
mein!

Fu - rie,
Fu - rien!

lar - ve,
Lar - ven!

om - bre sde - gno - se!
Schat - ten voll Grau - en! Mögt

Nein!
Nein!
Nein!
Nein!
Nein!
Nein!

Abb. 17: Christoph Willibald Gluck, *Orpheus ed Euridice*, 2. Akt, 1. Szene (Orpheus und Chor):
»Ach erbarmet, erbarmet euch mein«, T. 133–137)

gehaltener enharmonischer Töne könnte beispielsweise bei einer Umdeutungsmodulation eines Dominantseptakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord zu einem durch glissandoartiges Anheben der Septime *f* zum Leitton *eis* von statten gehen, wie dies auch die Geiger seit dem 19. Jahrhundert praktizierten. Freilich ließe sich fragen, ob der enharmonische Überraschungseffekt nicht durch eine solche tendenzielle Intonation eher geschmälert, durch ein gleichsam neutrales, gleichschwebendes Mittel auf konstanter Tonhöhe hingegen verstärkt würde. Und vielleicht könnte man auch soweit gehen, die leittonig-dynamischen Annäherungen an das Ziel umzukehren und die enharmonische Verwandlung in die entgegengesetzte Richtung des Auflösungsziels intonieren, was gleichsam einen »enharmonischen Intonations-Trugschluss« zur Folge hätte.

Auch wenn bei Tasteninstrumenten die aufführungspraktische Möglichkeit einer akustischen Realisierung der enharmonischen Unterschiede durch Intonation wegfällt, so begnügten sich die Theoretiker, Komponisten und Ausführenden des 18. Jahrhunderts nicht mit der bloßen Vorstellungskraft enharmonischer Umdeutungen. Diese sollten durch einen entsprechenden Vortrag »hörbar« gemacht werden. Jean-Philippe Rameau beschreibt den enharmonischen Effekt in seinem Cembalostück mit dem programmatischen Titel *L'Enharmonique* folgendermaßen:

Der Effekt, den im zwölften Takt die Reprise [des Stücks] *L'Enharmonique* hervorruft, wird vielleicht nicht jedermanns Geschmack sein. Man gewöhnt sich jedoch daran, wenn man sich darum bemüht, und man fühlt darin auch die ganze Schönheit, wenn man den ersten Abscheu überwindet, den der Makel der Gewohnheit in diesem Fall verursachen kann. Die Harmonie, welche diesen [enharmonischen] Effekt hervorruft, ist keine zufällige; sie ist logisch begründet und von der Natur gestattet: Für die Kenner ist er das Pikanteste; aber die Ausführung muss hier der Intention des Autors folgen, indem man den Anschlag zärtlicher macht und den [musikalischen] Fluss mehr und mehr aufschiebt, bis man zum Höhepunkt gelangt ist und hier muss man einen Moment innehalten, wie es das Fermatenzeichen angibt.⁶⁴



Abb. 18: Jean-Philippe Rameau, *L'Enharmonique* (Nouvelles Suites de pièces de clavecin), T. 45–57

64 Rameau 1731/36, XXXVlf. Für die Übersetzung ins Deutsche danke ich Thomas Fesefeldt.

Bei der angeführten Stelle aus dem zweiten Teil (»Reprise«) des Stücks handelt es sich um einen von der Haupttonart g-Moll ausgehenden und in das flüchtig berührte f-Moll mündenden synkopierten Fauxbourdon (f-Moll wird dann Subdominantparallele der folgenden Es-Dur-Kadenz). Der enharmonische Querstand zwischen *cis* und *des* zeigt die virtuelle Umdeutung eines verminderten Septakkords an: *cis-e-g-b* als zu d-Moll gehörig (bleibt elliptisch) wird in *e-g-b-des* verwandelt und nach f-Moll aufgelöst. Damit aber die »stumme« Umdeutung zu »sprechen« beginnt, fordert Rameau den besagten weichen (rührenden) Akkordanschlag, verbunden mit einer agogischen Verzögerung, was kompositorisch noch durch den empfindsamen Doppelvorhalt und die Suspiratio begründet ist. Enharmonik erscheint hier als Verirrung in die fremde Tonart der Mollvariante der VII. Stufe in Moll; diese Irritation würde der Ausführende mit »gutem Geschmack«, also der gebildete Spieler, auch ohne Vortragsbezeichnung (wie das in T. 15/17 der Fall ist) zu einer kleinen »Schrecksekunde« ausdehnen.

Im Unterschied zu Rameaus empfindsamere Behandlung der Enharmonik in einem konkreten musikalischen Kontext, verlangt C.Ph.E. Bach für harmonische »Betrügereyen«, worunter er neben Trugschlüssen auch enharmonische Fortschreitungen zählt, generell das Forte:

Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen hefftigen Affeekt erregen soll, muß starck ausgedruckt werden. Die so genannten Betrügereyen spielt man daher, weil sie oft deßwegen angebracht werden, gemeinlich forte (b).⁶⁵



Abb. 19: Bach, *Versuch*, Teil 1 (1753), Fig. XIVb)

In beiden Notenbeispielen handelt es sich um die enharmonische Umdeutung von aufwärts strebenden zu abwärts führenden oder stabilen Tönen (Unterstimme: *cis*-[d]-*des*, Oberstimme: *ais*-[h]-*b* im ersten Beispiel und *gis*-[a]-*as* in der Oberstimme des zweiten Beispiels). Um der Erregung eines »hefftigen Affekts« willen, können solche enharmonischen Verwandlungen anstelle von intonatorischen Möglichkeiten durch ein dynamisches, bei Rameau noch durch ein agogisches Vortragsmittel hörbar gemacht werden.

Ob nun durch tendenzielle Intonation oder durch Dynamik bzw. Agogik: Festzuhalten bleibt das Bedürfnis im 18. Jahrhundert, die Enharmonik nicht nur als »Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens« (Carl Stumpf) zu betrachten, also der bloßen Imagination zu überlassen, sondern sie zu einem akustisch mitvollziehbaren musikalischen Ereignis zu machen. Selbst im 19. Jahrhundert, wo der Unterschied zwischen Diatonik, Chromatik und Enharmonik geringer, teilweise verwischt wird, gilt Enharmonik überwiegend als besonderes, im Vortrag zu berücksichtigendes Ausdrucksmittel, dem weiterhin der Ruf des »Betrügerischen« anhaftet und vor dessen allzu häufigem Gebrauch gewarnt wurde.⁶⁶

⁶⁵ Bach 1753, 130.

Akkordfortschreitung und Modulation

Ungewöhnliche Progressionen

Außergewöhnliche Akkordfortschreitungen wie Trugschlüsse, Neapolitaner, Varianten oder Medianten wurden in der Vortragslehre des 18. Jahrhunderts ähnlich behandelt wie Dissonanzen und Chromatik bzw. Enharmonik: Als Abweichungen von der konsonanten, diatonischen Norm sollen sie vor allem dynamisch, später im 19. Jahrhundert auch agogisch aus dem Kontext herausgehoben werden.

Trugschlüsse

Trugfortschreitungen, in der Theorie des 18. Jahrhunderts auch »betrügerische«, »abgebrochene«, »vermiedene« oder »unterbrochene« Kadenzen genannt⁶⁷, gehören zu den für die Aufführungspraxis relevanten, formal und semantisch bedeutsamen Attraktionspunkten. Sulzer beschreibt sie als psychologisch-zeitliches Ereignis:

Ihre Wirkung ist eine Ueberraschung, bey welcher man eine Zeitlang stille steht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufschluß erfolgen soll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdrücken.⁶⁸

Daniel Gottlob Türk stellt in seiner *Klavierschule* acht trugschlüssige Wendungen auf, deren Zahl er jedoch nicht begrenzt wissen will (siehe Ende des folgenden Zitats: »u. s. w.«). Er fordert für die unterschiedlichen Trugwirkungen (auch für die zuletzt angeführten rein melodischen) entsprechend verschiedene dynamische Stärkegrade:

66 Hugo Riemann fasst dies zusammen: »Die eigentliche Enharmonik ist immer mehr oder weniger eine *Irreleitung des Ohres*, die wohl gelegentlich mit gutem Effekt möglich ist, keinesfalls aber als selbstverständliches Mittel für alle Fälle parat gehalten werden darf« (1918, 121). Die Rezeptionskonstante des »Trügerischen« der Enharmonik geht aus von der temperierten Gleichsetzung zweier in reiner Stimmung an sich verschiedener Tönhöhen. Dies wurde seit dem 17. Jahrhundert als akustischer »Betrug« aufgefasst und ist in folgenden Ausdrücken überliefert: »dem Gehöre Mäuse-Dreck für Pfeffer verkaufen« (Printz 1678, 89); »Täuschung des Gehöres« (Kirnberger 1771, 18 f.), »kleiner Betrug« (Koch 1802, 863 f.), »kindisches Vexierspiel« (Hoffmann 1820/22, 49), »der äußere Schein nur zum Truge Gelegenheit gibt« (Sechter 1854, 212), »Unwahres«, existiert »eben nur im trüben Elemente der Ungenauigkeit temperierter Intonation« (Hauptmann 1853, 187 f.), »die trügerischen Mittel der Enharmonik« und »Irreleitung des Ohrs« (Riemann, 1902, 484 bzw. 1918, 121). Unter wechselnden historisch-ästhetischen Bedingungen wurde dieses feststehende theoretische Phänomen unterschiedlich interpretiert: vom »heftig erregten Affekt« (Bach 1753, 130) über »eine geheimnisvolle und überraschende Wirkung« (Sechter, 1853 I, 218) bis hin zur psychologischen Deutung des »Krisenhaft-Zwiespältigen«, »seelisch-Konflikthaltigen« (Stephani 1927, 83–85) im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

67 Vgl. Polth/Schwind 1996, Sp. 274.

68 Sulzer 1771, 435. Auch um 1900 wird der Trugschluss noch als »ein Mittel der Steigerung« (Louis/Thuille 1907, 106) mit einer »sehr starken Wirkung« (Schönberg 1911, 161) erkannt. Bei Schönberg trägt auch der »überstarke« Sekundschritt von der V. zur VI. Stufe zur Wirkung bei.

§. 34.

Auch die so genannten Trugschlüsse (*Cadenze d'inganno*) erfordern, nach dem sie mehr oder weniger unerwartet sind und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke. Z. B.



Nach dem zweyten d des Basses sollte eigentlich g folgen; da dieses aber nicht geschieht, und also die Erwartung getäuscht wird: so muß die unerwartete Harmonie stark angeschlagen werden, damit sie desto mehr überrasche. Auch wenn dergleichen Täuschungen (Trugschlüsse) blos in der Melodie vorkommen, wird der unerwartete Ton stark angegeben. Z. B.



Abb. 20: Türk, *Klavierschule* (1789), § 34, 352

Von den damals zur Verfügung stehenden dynamischen Vortragszeichen wählt Türk Forte und Fortissimo; die Zwischengrade sind dem Spieler überlassen. In dem angeführten Beispiel sind drei Trugschlussklänge im Fortissimo zu spielen: der Dominantseptakkord über *E* (Nr. 4), der verminderte Septakkord über *gis* (vorletztes Beispiel) und der Dominantsekundakkord über *f* (letztes Beispiel). Die Frage, warum Türk gerade diese drei mit Fortissimo bezeichnet hat, lässt sich satztechnisch begründen. Ausschlaggebend sind wohl drei hierarchisch abgestufte Kriterien: Dissonanz, Leittonauflösung in den Grundton und ungewöhnliche Stimmführung der restlichen Stimmen. Alle drei Fortissimo-Akkorde sind dissonant, die ersten beiden verfehlen in den Oberstimmen den erwarteten Grundton und alle drei lassen eine harte Stimmführung erkennen (zwei querständige Großterzparallelen beim *E*⁷, einen Tritonussprung in den verminderten Septakkord über *gis* und im Bass ein gekappter Leitton im Sekundakkord über *f*). Erfüllen die drei Fortissimo-Akkorde alle drei bzw. einmal nur zwei Kriterien, so fehlt bei den anderen Trugschlüssen entweder das wesentliche Kriterium der Dissonanz (Nr. 1–3) oder das für die Trugwirkung so wichtige Merkmal der Leittonauflösung: Bei den dissonanten Akkorden im Forte (über *es* und *cis*) findet jeweils die melodische Auflösung (*fis*-*g*) statt. Die musiktheoretische Begründung mag vielleicht nicht restlos befriedigen, empfindet man doch auch den einen oder anderen Forte-Trugschluss Türks als sehr hart (z. B. den übermäßigen Sextakkord über *es* oder den verminderten Septakkord über *cis*). Da es sich hierbei aber, wie Türk betont, um eine graduelle Abstufung handelt, obliegt die Umsetzung bei nah verwandten Härtegraden auch dem persönlichen »Betrugserlebnis« des Interpreten.

Neapolitaner, Variantklänge und Rückungen

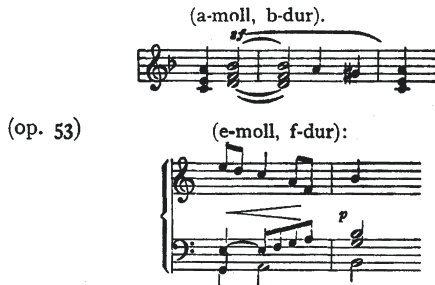
In einer Besprechung von Mathis Lussy's *Traité de l'expression musicale* von 1873 kritisiert Hugo Riemann den dynamischen Bezeichnungsvorschlag bezüglich des neapolitanischen Sextakkords in Beethovens *Mondscheinsonate*:

Noch schlimmer steht es um die Vorschrift (S. 225): „Man macht ein *pianissimo subito*, wenn in einer klangvollen Phrase eine kurze Passage unvermutet in die obere kleine Sekunde moduliert.“ Beispiel:



Ich habe in meiner Ausgabe im Gegenteil für dieses g (das unter dem Namen neapolitanische Sexte bekannte Intervall) die grösste Tonstärke gefordert. Beethoven hat die Stelle nicht bezeichnet, würde aber wohl über das *forte*, das Lussy im folgenden Takt mit noch weiterer Schwellung verlangt, nicht wenig erschrocken sein. Uebrigens ist Lussy's Regel durch andere analoge Beispiele, die der Komponist bezeichnet hat, leicht zu entkräften. Ich wähle die ersten besten:

Op. 31, No. 2 (ebenso in der Parallelstelle):



Auch in op. 57 setzt mehrere Male der Akkord der neapolitanischen Sexte extra stark (mit starkem harmonischen — nach Lussy's Terminologie pathetischen — Accent) ein, wie es ja in der Natur der Sache liegt; ihn *pianissimo* zu bringen, ist nichts Anderes, als die bereits von Kullak richtig definierte Ersetzung des Accents durch besonders schwache Tongebung.

Abb. 21: Riemann 1886, 167 ff.

Mit der »in der Natur der Sache« liegenden Begründung meint Riemann wohl die traditionelle operndramatische Semantik des neapolitanischen Sextakkords als Ausdrucksmittel des Klagens, Leidens, der »schmerzlichen Akzente«, wie er in seinem *Elementar-Schul-*

buch der Harmonielehre schreibt.⁶⁹ Obwohl Riemann in seiner Beethoven-Ausgabe das Gegenteil Lussy's vorschlägt, relativiert er schließlich doch seine Kritik mit dem Hinweis, dass auch oder gerade durch die plötzliche dynamische Zurücknahme bei Höhepunkten die Wirkung eines Akzents entsteht. Adorno spricht in Bezug auf Beethovens typische Subito-Piano-Höhepunkte von einem »dynamischem Trugschluß«.⁷⁰ Da der erste Satz der *Mondscheinsonate* keinen operndramatischen Charakter hat und an der Stelle mit dem neapolitanischen Sextakkord kein Höhepunkt vorliegt, ist es wohl kaum angemessen, diesen Akkord in extremer Weise aus dem Kontext herauszustellen. Beethoven, der sonst akribisch vorschreibt, wie was zu spielen ist, enthält sich bezüglich dieses für das Stück so charakteristischen Klangs in ungewöhnlicher Weise differenzierender Vortragsbezeichnungen: Außer in den Takten 16 und 18, in denen der Akkord durch eine dissonierende kleine None geschärft und von Beethoven daher durch einen Crescendo- bzw. Decrescendo-Pfeil markiert wird, verbleiben alle anderen Neapolitanerstellen im Pianissimo oder Piano. Durch die *sempre-pp*-Vorschrift sowie die Anweisung, dass »dieses ganze Stück [...] sehr zart und mit Pedal gespielt werden« solle, verwandelt Beethoven den traditionell affekterregenden neapolitanischen Sextakkord in einen romantischen Klang der Entrückung. Der flächendeckend nocturne-artig dunkle Klang dieses Stimmungsstücks wird unterstützt von der verdunkelnden Abschattierung des neapolitanischen Akkords, der in diesem Satz nahezu leitklangmotivische Bedeutung erlangt. Diese sowohl strukturelle als auch semantische Funktion kann der Pianist mehr durch »entrückende« Agogik und Farbgebung als durch Dynamik subtil unterstreichen, ohne aus dem von Beethoven vorgegebenen »*Sempre-pp*-Rahmen« zu fallen.

Wie der neapolitanische Sextakkord gehören auch Varianten (Dur-Moll-Verbindungen), Medianten oder gar Halbtonrückungen zu den mit Chromatik verbundenen Fortschreitungen, die nach der Vortragslehre des 18. Jahrhunderts durch verstärkte Tongebung aus dem Kontext hervorzuheben sind. Stellen die letzten drei Verbindungsarten im 18. Jahrhundert noch eher außergewöhnliche Attraktionspunkte dar, so zählten sie im 19. Jahrhundert zu den häufiger verwendeten Ausdrucksmitteln, die ihre immer noch besonderen, individuellen Klangwirkungen vom Geheimnisvoll-Mystischen bis zum Mächtig-Dramatischen entfalteten. Auch wenn sie in der zweiten Jahrhunderthälfte Gefahr liefen, zu gewohnten Mitteln herabzusinken, war man sich ihrer Besonderheit immer noch bewusst. Hugo Riemann beispielsweise zeigt sich sehr empfindlich gegenüber querständig verbundenen Varianten, die zum besseren Hörverständnis durch den Interpret besonders verdeutlicht werden müssen:

[...] die Ersetzung der Tonika durch ihre Variante [tastet] die Tonalität an und wird jederzeit vom Ohr abgelehnt werden, wenn sie nicht durch wirkliche chromatische Veränderung in derselben Stimme unzweideutig als beabsichtigt erscheint. [...] Manche Komponisten – Mozart, Schubert – spielen gelegentlich mit Querstandswirkungen dieser Art; da gilt es für den Vortragenden nachzuhelfen und das Verständnis des querstän-

69 Riemann 1919, 137. Auch die Alteration der kleinen (phrygischen) Sext (bzw. Sekund) erhält nach traditioneller Vortragslehre als chromatischer Ton einen Akzent (vgl. die musikalisch-rhetorische Figur der »Pathopoeia«).

70 Adorno 1993, 88.

digen Tones entweder durch dynamische Accentuation oder aber durch agogische, d. h. ein geringes länger Verweilen auf dem chromatisch veränderten Tone zu erleichtern.⁷¹

Riemann bezeichnet an anderer Stelle »diese höchst fatale Querstandswirkung« bei Dur-Moll-Wechsel als »üble Wirkung«, die »eine Trübung, ein Verwischen, einen Flecken im Tongebilde« bedeute.⁷²

Der Frage, ob zum Dur-Moll-Wechsel eine allgemeine Vortragsregel aufgestellt werden könne, widmet sich Otto Klauwell in seinem 1883 erschienenen Buch *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*:

Dass eine Wendung von Dur nach Moll einen Uebergang vom forte zum piano zur Folge habe oder umgekehrt, scheint zwar der Natur jener beiden Tongeschlechter ganz entsprechend zu sein, erleidet aber in der Praxis der Komposition so viele vorgeschriebene Ausnahmen, dass auch ein entgegengesetzter Vortrag seine volle ästhetische Berechtigung hat.⁷³

Diese Bemerkung, die Riemann »vortrefflich«⁷⁴ findet, zeigt einmal mehr, dass Ausdruck und Bedeutung von Harmonien geschichtlichen Veränderungen unterworfen waren: Das Jahrhunderte lang tradierte Diktum Gioseffo Zarlinos, Klänge mit grosser Terz seien »allegro« und daher kraftvoll oder heiter, Klänge mit kleiner Terz dagegen »mesto« und daher zurückhaltend-traurig zu interpretieren, wurde zwar (auch noch von Otto Klauwell und Hugo Riemann) als »natürlich« empfunden; dennoch sah man sich unter dem Druck der Vielfalt kompositorischer Lösungen gezwungen, auch die künstlerische Verkehrung der vermeintlich natürlichen Verhältnisse in ihr Gegenteil ästhetisch zu legitimieren. Die von der Kunst durchkreuzte vermeintliche Natur erlaubt keine allgemeinverbindliche Regel. Franz Schubert hat die ausdrucksstarke Dur-Moll-Ambivalenz im ersten Satz seines Streichquartetts G-Dur, D 887 thematisiert: Der Beginn würde mit dem Anschwellen des G-Dur-Dreiklangs im Piano zu seiner Mollvariante im Fortissimo in diesem Sinne gegen die »natürliche« Dynamik verstoßen; in der Reprise (T. 278 ff.) wird diese Folge umgekehrt und damit die »natürliche Ordnung« wiederhergestellt; in den letzten acht Takten des Satzes kulminiert der »Kampf der (Ton-) Geschlechter« in eine doppelchörig verzahnte, eintaktig verdichtete Imitation zwischen hohen und tiefen Streichern, die Dur und Moll im wechselseitigen dynamischen Schlagabtausch formulieren, bis sich schließlich die »Natur« des kräftig-»männlichen« Durdreiklangs durchsetzt.

Harmonische Rückungen wie Medianten, chromatische Grundtonfortschreitungen und Tritonusprogressionen gehören auch im späten 19. Jahrhundert noch zu den einschneidenden, den »logischen« Kadenzzusammenhang aufbrechenden Mitteln, die sich zu klangsinnlichen Eigenmomenten verselbständigen:

71 Riemann 1887, 75 f.

72 Riemann 1919, 78.

73 Zitiert nach Riemann 1886, 177.

74 Ebd.

Besonders zahlreich werden hierbei mit der Steigerung romantischen Kunstcharakters neben den chromatischen die mediantischen Fortschreitungen aller Art: Rückungen von Klängen, deren Grundtöne um eine große oder kleine Terz, aufwärts oder abwärts, von einander abstehen, ohne [...] einer Tonart anzugehören, lenken auf ihre grellen und vielfachen Reize; auch zu unmittelbaren Fortschreitungen von Klängen, deren Grundtöne um verminderte Quinten, übermäßige Quartan und sonstige alterierte Intervalle von einander entfernt sind, greift die romantische Farbenfreudigkeit. Solche Rückungen erscheinen schon von früh an oft wie ein Keil plötzlich in die sonst noch tonal einfache Reihe der Klangverbindungen hineingetrieben; so klappt ein Riß auf, der durch Rückleitung oder verbreiterte Zusammenfassung wieder überbrückt wird.⁷⁵

Um die ›einschneidende Wirkung‹ zu verdeutlichen, fordert beispielsweise Theodor W. Adorno für den Schnittpunkt der unvermittelt gegenüber gestellten Mediant-Flächen im ersten Satz von Beethovens 6. Symphonie (T. 162 f.: B-D und T. 208 f.: G-E) eine minimale artikulatorische Trennung:

Harmonische Verhältnisse müssen durch die Form dargestellt werden. Rückungen etwa, im Gegensatz zu Modulationen, durch Plötzlichkeit, Unvermitteltsein, also minimale Luftpausen. Durchführung der Pastorale.⁷⁶

Aufgrund des von Beethoven vorgeschriebenen durchgehenden Crescendos wäre hier weniger eine dynamische als eine agogische Phrasierung möglich. Adorno, der aus der Sicht der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts in Beethovens Musik auch das »Antithetische, Durchbrechende«⁷⁷ betont wissen will, verhindert mit seiner Vortragsanweisung ein romantisierendes Verwischen und Zerfließen der Grenzen, wie es bei den Dirigenten seiner Zeit wohl üblich war. Dies geht auch aus seiner Kritik an Bruno Walters »phrasenverschleifender« Interpretation des zweiten Satzes (»Szene am Bach«) der *Pastorale* hervor (gemeint sind wohl die nahezu identischen Takte 33–35):

Auch die Phrasierung ist aus dem musikalischen Sinn zu entwickeln. Wenn z.B. im langsamen Satz der Pastorale – einem bei Beethoven völlig exterritorialen Stück – ein Takt dreimal hintereinander wiederholt wird, so bedeutet dies eine Stauung, gleichsam ein nicht Loskommen, in äußerster Absicht (Form als Mittel des Ausdrucks). Also darf auch die Interpretation nicht ›fließen‹. Mit anderen Worten, die wörtlich wiederholten Phrasen müssen, wie erneute Ansätze, durch sei's noch so minimale Luftpausen von einander getrennt sein. Bruno Walter sucht sie widersinnig im ›Fluß‹ zu halten und lässt das Fagott ohne jede Phrasierung spielen, wie er überhaupt die Neigung hat, Phrasen zu verschleifen.⁷⁸

75 Kurth 1923, 269 f. »Die leuchtenden mediantischen Schritte erscheinen bei Wagner (wie namentlich auch bei Liszt, Bruckner und Hugo Wolf) in Symbolisierung hoher Weihe« (ebd., 272). Dagegen beschreibt Kurth die »grelle chromatische Rückung« mit ihrem »unheimlichen Aufleuchten« als »Todesmotiv«: »der Eintritt vom A-Dur nach dem As-Dur-Dreiklang ist ein Effekt, der eine Art scharfer Reibungswirkung birgt; es ist, als wäre die harte Dissonanzreibung einer kleinen Sekunde auf das Phänomen der Klangfortschreitung übertragen und zu klangsinnlicher Macht vergrößert« (ebd., 266).

76 Adorno 1946–1959, 147.

77 Ebd., 109 f.

The image displays a musical score for measures 33-35 of the second movement of Ludwig van Beethoven's 6th Symphony. The score is arranged in two systems. The first system (measures 33-34) includes staves for 2 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), 2 Clarinets in Si (Cl. (Si)), 2 Bassoons (Fg.), Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc. e), and Double Bass (Cb.). The second system (measures 35) includes staves for 2 Clarinets in Si (Cl. (Si)), 2 Bassoons (Fg.), Violins I (VI.), Violins II (VI.), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc. e), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'arco' (arco). The key signature changes from C major to A major between measures 34 and 35.

Abb. 22: Ludwig van Beethoven, 6. Symphonie, 2. Satz, T. 33–35

Zwar beschreibt Adorno hier die »Form als Mittel des Ausdrucks«; die Trennung der drei Takte wird aber von der Terzrückung C-Dur - A-Dur nicht nur unterstützt, sondern entscheidend mitbestimmt. Auch diese Medianten sind also, wie im ersten Satz, durch

»minimale Luftpausen« in ihrer Unvermitteltheit herauszustellen.⁷⁹ Dem »Philosophen der Neuen Musik« kommt es also generell darauf an, Dissonanzen und auffällige, unkonventionelle Wendungen vergangener Musik nicht zu überspielen, zu verharmlosen, oder romantisch zu verklären, sondern deutlich zu artikulieren (»Dissonanzen ans Licht rücken«, »Luftpausen«, »ausspielen«⁸⁰, »erneute Ansätze«, »gegen das Schema zu musizieren, das Subkutaner herauszubringen«) und damit für die Interpretation in neuer Weise zu aktualisieren.

Modulation

Als Zweck von Modulation bzw. Ausweichung wurde im 18. und 19. Jahrhundert ein zweifacher benannt: Der Tonartenwechsel ist zum einen dazu da, die musikalische Mannigfaltigkeit zu fördern, zum anderen, um den Wechsel der Leidenschaften bzw. Charaktere zu verdeutlichen. Dies ist durch den ausführenden Spieler bzw. Sänger sinnfällig zum Ausdruck zu bringen. Die Wirkung einer Modulation ist von vielen Momenten abhängig. Generell galt der Modulationsweg als wichtiger als das Ziel: Ein allmählich-organisch sich entwickelnder Tonartenübergang erfordert weniger Gestaltungskraft als ein unvermittelter. Daher konzentrieren sich die Vortragslehren vornehmlich auf »plötzliche« Übergänge. Der entscheidende Moment des Übergangs erfolgt durch denjenigen Akkord, der das von der Ausgangstonart abweichende Tonmaterial einführt (meist der neue Leitton) und der entsprechend hervorgehoben werden soll:⁸¹

§. 33.

Die Harmonien, vermittlest welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die Modulation eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnißmäßig stark und nachdrücklich angeschlagen, damit sie, ihrem Endzwecke gemäß, desto mehr überraschen. Z. B.



Abb. 23: Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule* (1789), § 33 (1. und 2. Beispiel), 351

79 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass bereits Hugo Riemann die Bemerkung in A. F. Christiani's »Das Verständnis im Klavierspiel« von 1886 für »gut« befand, »dass man vor direkten Tonartenwechseln (ohne Modulation) ritardiren und vor dem Einsatz der neuen Tonart pausiren sollte« (Riemann 1886, 163).

80 »[...] bei der Modulation im Seitensatz [aus Beethovens Ouvertüre zu *Egmont*], wo er um der Perspektive willen ausspielen lassen müsste, hastet er [der Dirigent Bruno Walter] aus Angst vorm rhythmischen Stillstand weiter« (Adorno 1946–1959, 110). Adorno meint wohl die Takte 90–100, in denen eine chromatisch-enharmonische Modulation mit der Mollsubdominante auftritt, wobei er die harmonische Raumwirkung der sich von der Seitensatztonart As-Dur weit abhebenden A-Dur-Entrückung perspektivisch verdeutlicht (»ausgespielt«) haben möchte.

Die Modulation von g-Moll nach B-Dur im ersten Beispiel zeigt, dass der Weg interessanter ist als das Ziel: Die nahverwandten Paralleltonarten werden, statt auf einfach-diatonischem Wege (z. B. einem Moll-Dur-Parallelismus), mit einer chromatischen Rückung verbunden. Dabei werden beide Dominanten – der verminderte Septakkord von g-Moll und der Dominantseptakkord von B-Dur – schnittartig einander gegenüber gestellt. Das Forte-Zeichen erhält aber nicht der elliptisch bleibende, dissonantere verminderte Septakkord, sondern seine unerwartete Fortführung in den Dominantseptakkord der Zieltonart. Nicht die an sich harmlose Stimmführung vom *fis* zum *f* bei liegenbleibenden Oberstimmen wird hervorgehoben⁸², sondern das überraschende Umschwenken auf ein neues tonales Ziel. Türk führt nach diesem Beispiel überwiegend Modulationen in entfernte Tonarten an, wie das zweite von Carl Heinrich Graun. Hier handelt es sich um eine enharmonische Modulation von c-Moll nach Fis-Dur. Dabei wird ein b-Moll-Sextakkord enharmonisch in einen Cis-Dur-Septakkord verwandelt, der sich als Dominante nach Fis-Dur auflöst. Diese Fortschreitung suggeriert die bekannte phrygische Wendung mit dem (doppeldominantischen) übermäßigen Quintsextakkord, der sich als *des-f-h* in den C-Durdreiklang auflösen würde. Die Überraschung besteht darin, dass der Ton *h* über dem Basston *des* nicht als Leitton aufwärts, sondern über dem enharmonisch verwechselten Basston *cis* als Septime abwärts geführt wird. Und genau in diesem Moment wird der nichts ahnende Hörer durch das Forte auf ein überraschendes Ereignis hingewiesen bzw. vorgewarnt. Es ist aber auch eine zweite Deutung möglich. Die Verbindung von c-Moll mit dem b-Moll-Sextakkord verweist auf die mögliche Ausgangstonart As-Dur, in der diese beiden Akkord über der dritten und vierten Skalenstufe zu einer Kadenz ansetzen. Die Fortsetzung von der IV. zur V. Stufe (*des-es*) wird jedoch jäh unterbrochen durch den anstelle der Dominante Es-Dur unerwartet einsetzenden Cis-Dur-Septakkord. Das Forte würde bei dieser Auffassung an der von Türk regulär vorgesehenen Stelle des hörbar nachvollziehbaren Umschlagens in die Zieltonart stehen. Die überraschende Wirkung läge hier im Gegensatz zur ersten Deutung nicht auf dem Fis-Dur-Akkord, sondern bereits auf dessen Dominante.

Carl Czerny nimmt in seinen beiden Modulationsbeispielen aus dem dritten Kapitel »Von den Veränderungen des Zeitmasses« die Dynamik als vom Komponisten gegebene Vorschrift an und fordert, dass »jeder plötzliche Übergang in eine andere Tonart [...] auch durch eine Aenderung des Tempo herausgehoben werden« muss.⁸³

81 Noch Riemann erkennt dies an: »Vortrefflich ist Christianis Kapitel über die zu accentuierenden Modulationsnoten; er giebt da einen sehr richtigen Hinweis, dass diejenige Note, welche die Modulation entscheidet (in der Regel der Leitton der neuen Tonart) womöglich ausgehalten und mit ihrer Auflösung verbunden werden sollte, jedenfalls aber hinlänglich accentuiert, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken« (1886, 163).

82 Die Modulationstheorie nach Riemann würde hier gar eine retrospektive enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords (der Leitton *fis* wird zur None *ges*) »vornehmen«, und damit eine funktionale Verbindung konstruieren, die der Auffassung zur Zeit Türks fremd war.

83 Czerny 1839, 28f.

§ 9.

Jeder plötzliche Übergang in eine andere Tonart muss auch durch eine Aenderung des *Tempo* : *po* herausgehoben werden : Z. B :

The musical score is for a piano piece. It begins with the tempo marking 'All° vivo.' and the dynamic 'ff'. The key signature is B-flat major (two flats). The first system contains five measures. The second system contains five measures, with a 'dim.' marking in the third measure. The third system contains five measures, starting with 'pp' and ending with 'etc.'. The key signature changes to D major (two sharps) in the third system. The tempo changes from 'vivo' to 'ritard.' in the second system and back to 'vivo' in the third system.

Die ersten 5 Takte im *Tempo* .

Im 6^{ten} Takte nach und nach etwas *ritard* :

Im 7^{ten} Takte eine etwas ruhigere Bewegung , die jedoch das vorgeschriebene Zeitmass nicht allzu merkbar ausdehnen darf .

Im 8^{ten} Takte die allmähliche Rückkehr ins erste *Tempo* .

NB. Obwohl in diesem Beispiele die 2 ersten Takte wiederholt werden , so wäre es hier nicht gut , sie zum zweitenmale *piano* zu spielen , da ohnehin später ein *piano* nachfolgt .

Der Schüler sieht hieraus , dass jede Vortragsregel sich nach Nebenumständen richten muss .

Abb. 24: Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), § 9, 28f.

Es handelt sich hier um eine enharmonische Modulation von B-Dur nach D-Dur mittels übermäßigem Quintsextakkord. Die Ausgangstonart soll im Fortissimo, die Zieltonart im Pianissimo erklingen. Die neue Tonart wird neben einem Diminuendo auch mit einem Ritardando vorbereitet. Obwohl die Modulation vom dunklen B-Dur ins helle D-Dur der dreigestrichene Oktavlage kulminiert, empfiehlt Czerny einen diesem Ausdruck entgegen gesetzten Vortrag des Abbauens und Zurücknehmens. Dies hängt mit der eingangs erwähnten Tatsache zusammen, dass die dynamischen Eckpfeiler als vom Komponisten vorgegeben zu betrachten sind, wonach sich die anderen Vortragsparameter zu richten haben. Ausgehend vom dynamischen Vorgaberahmen verhält sich der Vortrag zur musikalischen Entwicklung gegenläufig, was sicherlich auch Beethovens Einfluss zu verdanken ist. Im nächsten Beispiel (Abb. 25, nächste Seite) ist es genau umgekehrt:

Es handelt sich um dieselbe enharmonische Modulation mittels eines übermäßigen Quintsextakkords um eine Großterz aufwärts, diesmal von Es-Dur nach G-Dur. Der Kulminationspunkt beim Umkippen in die Zieltonart wird hier nun durch das dynamische Anschwellen gleichsam »natürlich« erreicht. Allerdings bleibt die retardierende Vorbereitung der Modulation wie im ersten Beispiel, die somit als Konstante beim Vortrag »plötzlicher Übergänge« aufgefasst werden kann. Die Agogik nach dem Erreichen des

§ 10 .

Wenn die neue Tonart *forte* vorzutragen ist, und dagegen der Übergang zu derselben *piano*, so muss sie im rechten *Tempo*, ja beinahe etwas rascher, eintreten . Z.B.:



Abb. 25: Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), § 10

Höhepunkt ist jedoch wieder umgekehrt zum ersten Beispiel: Die neue Tonart muss mindestens »im rechten Tempo, ja beinahe etwas rascher, eintreten«. Daraus lässt sich folgende Vortragsregel nach Czerny ableiten: Jede »plötzliche Modulation« muss, unabhängig von dynamischen Vorgaben, agogisch vorbereitet werden; hingegen geschieht die agogische Gestaltung nach Erreichen des Modulationsakkords in Abhängigkeit von der dynamischen Vorgabe. Wird die neue Tonart im Piano oder Pianissimo erreicht, erfolgt eine »allmähliche Rückkehr ins erste Tempo«; ist die neue Tonart im Forte bzw. Fortissimo zu spielen, muss umgekehrt das erste Tempo wieder aufgenommen oder sogar der Tempoverlust im vorangegangenen Ritardando durch ein bewegteres Tempo wieder aufgeholt werden. Für die Modulation kann also keine allgemein verbindliche Vortragsregel aufgestellt werden, da der Vortrag nicht allein von der musikalischen Struktur abhängt, sondern auch von den, wie Czerny sagt, »Nebenumständen« a priori gegebener Vortragsbezeichnung. Der Interpret muss also korrelativ reagieren: zum einen auf den vom Komponisten vorgegebenen Vortragsrahmen und zum anderen auf die musikalische Struktur selbst.⁸⁴

Gewöhnliche Akkordprogressionen

Dass ungewöhnliche, von der diatonischen Kadenznorm abweichende Akkordprogressionen wie Trugschlüsse, neapolitanische Wendungen oder harmonische Rückungen von Haus aus besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Hörers und Interpreten zufällt, scheint selbstverständlich. Wie lassen sich dagegen gewöhnliche, konsonante Akkordverbindungen wie Quint- und Terzverwandtschaften interpretieren?⁸⁵ Inwiefern können sie überhaupt sinnvoller Gegenstand eines ausdrucksvollen Vortrags sein? Ausschlagge-

84 Eine allgemeine Gültigkeit beanspruchende Regel stellt Hugo Riemann auf, allerdings nicht für den Tonartenübergang selbst, sondern für den großformalen Tonartenverlauf hinsichtlich der prinzipiellen Differenz von Weg- und Rückmodulation: »Der Rückgang ist etwas ganz anderes als die Modulation. Diese zwingt uns von der Haupttonart weg, ist ein Gewaltakt; der Rückgang geleitet uns nach Hause, ebnet uns den Weg, den wir gern gehen; daher das sanfte, oft geradezu Rührende des Rückgangs, daher auch das Gesetz des Diminuendo für denselben, während Modulation crescendo erfordert« (1887, 80). »Die Modulation in eine fremde Tonart [bedingt] crescendo, Rückmodulation (wenn auch nur zuletzt) diminuendo« (1886, 148).

85 Selbst der Dogmatiker Moritz Hauptmann gibt zu bedenken, dass »die Folge consonanter Harmonie an sich noch ohne Bestimmung für die metrische Stellung ihrer Folgeglieder« sei (1853, 355).

bend für deren Interpretation ist die in der Harmonielehre des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelte Rangfolge von Fundamentfortschreitungen. Die hierarchisch abgestuften Klangqualitäten wurden dort in dreierlei Hinsicht betrachtet: die einzelne Harmonieverbindung als (absolutes) Akkordpaar für sich, die Akkordfortschreitung im Hinblick auf ihre Schlussfähigkeit bzw. Kadenzwirkung⁸⁶ und das Verhältnis der Fundamentschritte zu Metrik und Akzentstufentakt.

Akkordprogressionen per se und Kadenzfunktion

Einzelnen Akkordverbindungen wurden nach wechselnden Kriterien ästhetisch wertende Attribute zugewiesen, die dynamische Konnotationen implizieren bzw. suggerieren: so »matt« und »entscheidend«⁸⁷ bei Sechter oder »schwach« und »stark«⁸⁸ bei Schönberg. Arnold Schönberg stellt folgende Rangfolge nach den Kriterien der »Überwindung« von Tönen (gemeinsamen Tönen) und deren Bedeutungsänderung im Akkord (»Degradierung« eines Grundtons zur Terz oder »Beförderung untergeordneter Töne«⁸⁹) auf: »überstark« sind Sekundschritte, »stark« sind Quintschritte (wobei die fallende Quinte stärker ist als die steigende) und »schwach« sind Terzschritte im Fundament (wobei der steigende Terzschrift »der relativ schwächste Schritt« ist). Diese graduell abfallende Rangfolge isoliert betrachteter Akkordpaare muss jedoch im Hinblick auf ihre Schlussfähigkeit revidiert werden: Die »überstarken« Sekundprogressionen kommen allenfalls als Trugschluss in Frage⁹⁰ und die Terzverbindungen scheiden ganz aus. Die Kadenztheorie des 18. und 19. Jahrhunderts hat mit Blick auf den letzten Kadenzschritt von der Penultima zur Ultima den verbleibenden Quint- und Sekundschritten – wiederum in ästhetisch wertenden Begriffen – unterschiedliche Schlusswirkungen zugeschrieben: Vom vollkommenen und unvollkommenen authentischen Ganzschluss über den Plagalschluss (Appendixcharakter) und Halbschluss bis hin zum Trugschluss reicht die Spannbreite schwächer werdender Schlusskraft. Für die aufführungspraktische Umsetzung bedeutet dieses »Gefälle« in Analogie zur Interpunktion in der Sprache weniger ein dynamisches als vielmehr ein agogisch-artikulatorisches Moment: Die unterschiedlichen Kadenzwirkungen formen unterschiedlich starke Zäsuren aus, auf die der Interpret in seiner Phrasierung differenziert reagieren muss.

86 Die Finalis-Stufe der Kadenz selbst ist ihrerseits einer Rangfolge unterworfen (Clausula primaria, secundaria, tertiaria).

87 Sechter 1854, 19.

88 Schönberg 1911, 135–139.

89 Schönberg 1957, 6 f. Schönberg ersetzt hier das Begriffspaar »stark-schwach« durch »steigend« bzw. »fallend«, da seiner Meinung nach »Schwäche [...] eine Eigenschaft [ist], die in einem künstlerischen Gebilde keinen Platz hat«.

90 Schönberg relativiert die Verwendung des eigentlich theoretisch »stärksten Fundamentschritts« (Sekundschritt) als »für den Alltagsgebrauch zu stark: Allzu scharf macht schartig« (1911, 136 u. 138).

Harmonik und Metrik

Ein weiteres, umstrittenes Gebiet der Aufführungspraxis ist die Korrelation von Fundamentschritt und Taktmetrik, und zwar sowohl innerhalb des einzelnen Taktes als auch hinsichtlich der Gewichtung ganzer Taktgruppen. So versucht beispielsweise Simon Sechter, die metrischen Gewichtsabstufungen innerhalb eines Viervierteltakts mit den Qualitäten der Fundamentschritte in Übereinstimmung zu bringen. Der »entscheidendste« Schritt der fallenden Quinte markiert stets den Taktbeginn, der weniger »entscheidende« steigende Quintschritt ist dem Eintritt der dritten Zählzeit vorbehalten, und die »matten« Terzschrte haben ihren Platz auf den »schlechten« zweiten und vierten Taktzeiten.⁹¹ Da solche systematischen, a priori erstellten Zuweisungen mit der Kompositionspraxis kaum in Einklang zu bringen sind, sei der Zusammenhang von Harmonik und Metrik innerhalb des Akzentstufentaktes auf wenige im 19. Jahrhundert allgemein anerkannten Grundsätze reduziert: Erstens bestimmt der harmonische Rhythmus die Metrik entscheidend mit; entsprechend sollte zweitens mindestens beim Taktübergang ein Harmoniewechsel erfolgen; und drittens werden tendenziell schwere Taktzeiten und insbesondere Finalklänge durch starke Schritte formuliert (diesbezüglich ist die Dominante leichter als die Tonika). Diese empirisch nachweisbaren Regeln verstehen sich als Folie bzw. idealtypische Konstruktion, vor deren Hintergrund Abweichungen erkannt und interpretiert werden können.

Schwieriger wird das Verhältnis von Harmonik und Metrik bei Ausdehnung des Metrikbegriffs auf ganze Taktgruppen. Dabei treten Widersprüche zwischen Taktgewicht und harmonischen Akzent bzw. »harmonischer Dynamik«⁹² auf. Setzt man die empirisch belegbare und von den meisten Theoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts bestätigte Tatsache⁹³ voraus, dass beim abschließenden Quintfall die Dominante leicht (U), die Tonika schwer (/) sei, so fällt bei Moritz Hauptmanns Übertragung des Akzentstufentakts auf die Achttaktperiode mit der Folge schwer-leicht der letzte, sehr leichte Takt mit einer schweren Schlusstonika (siehe die Zeile »harmonisches Gewicht«) zusammen:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Hauptmann:	///		/		//		/	
harmonisches Gewicht:							U D	/ T
Riemann:		/		//		/		///
Kadenz-Dynamik:	U T	crescendo		/ S	U D	diminuendo		/ T

Abb. 26: Inkongruenz von Harmonik und Metrik bei Hauptmann und Riemann

91 Vgl. Grandjean 1998, 159–161.

92 Riemann 1886, 184.

93 Vgl. Grandjean 1998, 164.

Dagegen scheinen in Hugo Riemanns metrisch normativem Grundschemata der auf-taktigen Ordnung leicht-schwer metrisches und harmonisches Gewicht zusammenzustimmen. Berücksichtigt man jedoch Riemanns »natürliche Dynamik für Harmoniefolgen«, nach der »innerhalb der Tonart Wegbewegung von der Tonika als Steigerung crescendo fordert, Rückkehr zur Tonika dagegen diminuendo«⁹⁴ (siehe Abb. 20), so widerspricht dies der von Riemann selbst geforderten akzentuierten Schluss-tonika (im Gegensatz zur auf-taktigen Anfangstonika). »Harmonische Dynamik« (diminuendo) und harmonisch-metrisches Gewicht (schwer, akzentuiert) stehen sich gegenüber.

Der musikalisch durchaus fruchtbare, theoretisch aber prekäre Widerspruch von betontem Schlussakzent und dynamisch entspannender Lösungswirkung der Tonika wird durch Begriffe wie »Tiefakzent« oder »inneres Gewicht« (bzw. »inneres Crescendo«) entschärft, wenn nicht versöhnt. Gegenüber dem »Hochakzent«, der einen Kulminationsklang als Punkt höchster Intensität darstellt, gelangt bei einem »Tiefakzent« die harmonische Bewegung zu ihrem Ziel und kommt dadurch zur Ruhe. Das erreichte Ziel hat den Akzent, der aber gleichzeitig durch ein Absenken des harmonischen Spannungsbogens als »Tiefpunkt« gemildert wird. Der Kulminationspunkt liegt hier zwischen den Klängen; er wird als »inneres Crescendo« »im Augenblick des Übergangs von D zu T, an der Taktgrenze«, erreicht.⁹⁵ Das »innere Crescendo« nimmt dem äußeren Akzent die Schärfe, gleichzeitig steuert es einem spannungsmindernden Diminuendo entgegen.

Wie problematisch, darum aber auch fruchtbar, die Anwendung einer harmonischen Metrik bzw. metrischen Harmonik als theoretische Anschauungsform a priori auf die Praxis ist, zeigen folgende gegensätzliche Interpretationen des harmonisch-chiastischen Frage-Antwort-Modells am Beispiel der ersten vier Takte des ersten Satzes der Klaviersonate C-Dur op. 2 Nr. 3 von Ludwig van Beethoven:

	T	D	D ⁷	T	harmonischer Chiasmus
Riemann:	U	/	U	/	metrischer
Hauptmann:	/		/	U	Parallelismus
Schnabel:	/		U	/	metrischer
Brendel:	U	/	/	U	Chiasmus

Abb. 27: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 2 Nr. 3, T. 1–4

Wie sehr der Satz, dass die Tonika gegenüber der Dominante schwer sei, von der formalen Funktion beider Akkorde abhängt, zeigt die erste, sich an Riemanns auf-taktig-dynamischem Modell orientierende Auffassung. Der obige Satz erscheint in den ersten beiden Takten umgekehrt: Die Tonika ist leicht, die Dominante schwer. Denn es handelt sich

94 Riemann 1886, 148.
95 Dahlhaus 1974, 186. In diesem Sinn kann auch Wilhelm Malers Beschreibung der Grundkadenz T-S-D-T gedeutet werden: Zwar werde die Kadenz von der »äußeren Identität von Ausgangs- und Schlussklang« begrenzt und zusammengehalten; »in ihrem inneren Gewicht [Unterstreichung Maler] jedoch unterscheidet sich der erstere durch sein Verlangen nach der S erheblich von dem von der D verlangten letzteren: Die Ausgangs-T ist aktiv, die Schluß-T ist passiv.« (1931, 3)

hier um die Aufeinanderfolge zweier Schlussformeln, des Halb- und des Ganzschlusses, die beide ein Ziel bilden und damit einen Schwerpunkt formulieren. Bereits Marpurg konstatiert 1763, dass sowohl ganze als auch halbe Kadenzen »männlich seyen, und in Thesin fallen sollen.«⁹⁶ Diese Überlagerung des harmonischen Chiasmus (Umkehrung von T-D zu D-T) mit dem metrischen Parallelismus leicht-schwer – leicht-schwer zeigt auch das Akzentmodell nach Hauptmann mit der im Vergleich zu Riemann umgekehrten Folge schwer-leicht – schwer-leicht. Für Hauptmann »hat ein Erstes gegen sein Zweites die Energie des Anfangs und damit den metrischen Accent«; das Erste ist das »Bestimmende« und darum schwer, das Zweite ist das »Bestimmte« und darum leicht.⁹⁷ Das hat zur Folge, dass das leichte metrische Gewicht in den Takten 2 und 4, wie oben schon angedeutet, dem kadenzierenden Finalgewicht widerspricht. Betrachtet man allerdings den Notentext genauer, so wird die Auffassung nach Hauptmann sinnfälliger als die nach Riemann: Der Akzent des Anfangs wird im ersten und dritten Takt durch breitere rhythmische Werte (rechte Halbe, links Ganze) gewichtet, während die Takte 2 und 4 nur kurze, im Staccato leichte Viertel aufzuweisen haben, die weiblich enden und in Pausen münden; zudem erscheint im dritten Takt der einzige dissonante Akkord (Dominant-septakkord). In aufführungspraktischer Konsequenz könnte hier unterschieden werden zwischen metrischem Taktgewicht (T. 1 und 3) einerseits und (mehr inneren) »melodischem Nachdruck« (Polth) auf dem zweiten und vierten Takt andererseits⁹⁸, wohin die rhythmisch-melodische Bewegung der rechten Hand zielt. Metrisches Anfangsgewicht und zielgerichteter Spannungsverlauf bildeten zusammen eine Kombination des hauptmannschen mit dem riemannschen Ansatz.

Im Gegensatz zu den Theoretikern des 19. Jahrhunderts interpretieren zwei Praktiker des 20. Jahrhunderts (Schnabel und Brendel) den komponierten harmonischen Chiasmus auch als metrischen. Diese Deckungsgleichheit verblüfft ob ihrer Einförmigkeit, scheint sie doch die im oben aufgestellten Satz von der kontextunabhängigen Zuweisung, die Dominante sei leicht, die Tonika schwer, allzu wörtlich zu nehmen: Bei Schnabel ist die Tonika stets schwer, die Dominante immer leicht, bei Brendel umgekehrt. Alfred Brendel kritisiert in einem Gespräch mit Konrad Wolff die »metrische Artikulation« Schnabels nach dem »Prinzip Schwer-Leicht-Leicht-Schwer«⁹⁹ am oben angeführten Beethoven-Beispiel:

Außerdem hatte er [Schnabel] diese Vorliebe, innerhalb der Perioden ›leichte‹ und ›schwere‹ Takte zu identifizieren. Es gibt bei Ihnen [in Konrad Wolffs Buch *Interpretation auf dem Klavier. Was wir von Artur Schnabel lernen*¹⁰⁰] ein Beispiel, das den Anfang von Beethovens Sonate op. 2/3 in das Schema Schwer-Leicht-Leicht-Schwer einordnet, was ich völlig absurd finde.

96 Marpurg 1763, 28.

97 Hauptmann 1853, 241.

98 Zur Unterscheidung von metrischem Akzent und melodischem Nachdruck vgl. auch Polth 2000, 113 ff.

99 Brendel 1995, 249.

100 Ebd., 248 Anm. 104.



Warum sollte die Dominante leicht sein, die Tonika am Anfang und am Ende hingen schwer? Wenn ich hier überhaupt etwas »festlegen« wollte, wäre es das Gegenteil: ein Blick auf den Klaviersatz zeigt mir, daß die linke Hand im dritten Takt eine Dezime spielen muß. Diese ungewöhnliche Dezime markiert für mich den Höhepunkt der Phrase. Danach entspannt sie sich, denn bei aller Energie ist dieser Beginn doch auch gekennzeichnet durch eine gewisse kecke Grazie. Was Schnabel hier verlangt, wirkt auf mich forciert.¹⁰¹

Brendel wehrt sich gegen eine schematisch festgelegte Anwendung¹⁰² und begründet seine gegenteilige Auffassung mit der haptischen Spannung der Dezime in T. 3, die den Höhepunkt der Phrase darstelle¹⁰³, und durch den musikalischen Charakter, dessen »kecke Grazie« die Energie des Anfangs, wie das Hauptmann nennen würde, nicht vertrage.

Die unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Interpretationen zeigen, dass die komplexen Beziehungen zwischen Metrik und Harmonik sich nicht in simplifizierenden Thesen fassen lassen. Riemann ging einer satztechnischen Begründung metrischer Phänomene aus dem Weg, da dies die Gefahr einer Durchkreuzung des universellen Geltungsanspruchs seines »normativen Grundschemas« bedeutet hätte – schon eher änderte er die Musik selbst (beispielsweise durch Verschiebung der Taktstriche des Originals) als seine Theorie.¹⁰⁴ Ginge man aber von einer satztechnischen Begründung aus, müssten mehrere, zum Teil miteinander konkurrierende Aspekte wie rhythmisch-metrische Akzente, melodische Höhepunkte, harmonische Spannungsverhältnisse und Vortragsbezeichnungen berücksichtigt werden.¹⁰⁵ Diese komplexe Wechselbeziehung fordert von jedem verantwortungsbewussten Interpreten eine adäquate analytische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Kontext.

101 Ebd., 251.

102 Er weist Widersprüche zwischen dem »Schnabel-Prinzip« und der kompositorischen Intention an anderen Beispielen konkret nach (ebd., 249f.).

103 Brendel setzt der Metrik der Taktgewichte seine bogenförmige Phrasenbildung entgegen: »Eine Phrase ist oft wie eine Kurve, wie eine Brücke, die hier unten beginnt, sich hinaufwölbt und dort unten wieder ankommt. Was mich an einer Phrase interessiert, ist weniger das Zählen von Taktstrichen oder das Anzeigen ihrer Bestandteile als das Gesamtbild, die gerundete Figur« (ebd., 249). Brendel geht sogar soweit zu behaupten, dass für ihn »die Kunst des Phrasierens oft gerade im Ignorieren des Taktschemas und in der Schaffung größerer Zusammenhänge« besteht. Es komme für ihn z. B. in Bezug auf den Beginn von Schuberts Klaviersonate B-Dur »darauf an, so zu spielen, als sei das Thema schon eine Weile dagewesen. Die Musik hat schon angefangen, und man setzt sich hin und führt etwas fort. Keinerlei Betonung des Auftakts; wie das Thema »organisiert« ist, wird nicht verraten. So klingt es, wie mir scheint, nur noch geheimnisvoller.« (ebd., 250)

104 Dahlhaus 1989, 186–188.

Schluss

Robert Schumanns vielzitierte Maxime aus den *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* »Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie« und weiter »Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust«, kann als Legitimation für den Theorieunterricht in Anspruch genommen werden. Freilich reicht es heute nicht mehr, die Hemmschwellen gegenüber der Musiktheorie abzubauen und auf ein freundliches Entgegenkommen des zu Erlernenden zu warten. Zu viele Schichten sowohl der Kompositions- als auch der Interpretationsgeschichte haben sich abgelagert und harren des (Wieder-)Entdeckens und Differenzierens. Theorie kann und will den Interpreten nicht bevormunden. Gleichwohl gilt es, zwischen abstrakter Theorie und künstlerischer Praxis zu vermitteln, um das Musizieren vor »blindem Praktizismus«¹⁰⁶ zu bewahren. Wie eine Transformation von musiktheoretischen Kenntnissen zu Zwecken der Aufführungspraxis realisiert werden könnte, wurde mit dem vorliegenden Beitrag im Hinblick auf das Verhältnis von Harmonik und Interpretation exemplifiziert: Die Bewusstmachung unreflektierter Traditionen ermöglicht eine Distanzierung von vermeintlichen Selbstverständlichkeiten und schafft damit die Voraussetzung für eine Interpretationsgeschichte, die prinzipiell so offen und unabschließbar ist wie das Kunstwerk selbst.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1946–59), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- (1956), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.
- (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753–62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.
- Beethoven, Ludwig van (1800), Brief vom 15.12.1800 an Friedrich Hofmeister, in: *Ludwig van Beethoven – Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, 1783–1807, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle 1996.
- Bernhard, Christoph (1660), »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter 1999.

¹⁰⁵ Bereits Jacob Gottfried Weber weist auf die Bedingtheit der Wirkung von Akkordverbindungen durch ihren musikalischen Kontext hin. Als solche »Umstände« nennt er das Tempo, die Akkordstellung, Liegetöne, Metrum, Dynamik und Instrumentation, Einbindung in Sequenzen, formale Zäsur, Mehrdeutigkeit, Stimmführung, harmoniefremde Töne und »durchgehende oder Scheinakkorde« (1824, 185–196).

¹⁰⁶ Dahlhaus 1984, 54.

- Brendel, Alfred (1995), »Artur Schnabels Interpretationslehre. Ein Gespräch mit Konrad Wolff«, in: ders., *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, 2. Aufl. München, Mainz: Piper, Schott.
- Czerny, Carl (1839), *Von dem Vortrage. Dritter Teil aus: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien, Faksimile-Nachdruck, hg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Kritik des Riemannschen Systems«, in: Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Bd. 1, München: Katzschichler.
- (1976), »Der Dirigent als Statthalter«, *Melos/NZfM* 2, 370–371.
- (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil: *Grundzüge einer Systematik*, (= Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Zweiter Teil: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Danuser, Hermann (1992), *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), hg. von Hermann Danuser und Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber.
- Grandjean, Wolfgang (1998), »Harmonik und Metrik. Simon Sechters ›Gesetze des Taktes‹«, *Musiktheorie* 13/2, 159–161.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2002.
- Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. 1, 2. Aufl., Mainz: Schott.
- Hoffmann, E. T. A. (1820/22), *Lebensansichten des Katers Murr*, München: Winkler 1884.
- (1921), *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Bd. 2, hg. von Edgar Istel, Regensburg: Bosse.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G. L. Hartung, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., Reprint Bärenreiter 2001.
- Krenek, Ernst (1952), *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Mainz: Schott, orig. als *Studies in Counterpoint*, New York: Schirmer 1940.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, 3. Aufl., Berlin: Max Hesse, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1985.
- Lindley, Mark (1987), »Stimmung und Temperatur«, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (= Geschichte der Musiktheorie 6), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 109–331.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, 9. Aufl. Stuttgart: Klett 1925.
- Maler, Wilhelm (1931), *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Bd. 1, 13. Aufl. München: Leuckart 1984.

- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1763), *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2, Berlin: Birnstiel, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig: Studio.
- (2006a), »Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang: Ein Symposium zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim u. a.: Olms (in Vorbereitung).
- (2006b), »Vom ›schönsten Tongeschlecht‹ zum ›unisonierenden Dualismus‹. Zur Ästhetik akustischer, funktionaler und visueller Enharmonik«, in: *Bericht über den VI. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Weimar 2006*, hg. von Klaus Heiwolt, Hildesheim u. a.: Olms (in Vorbereitung).
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- / Elisabeth Schwind (1996), »Klausel und Kadenz«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter, Sp. 256–282.
- Printz, Wolfgang Caspar (1678), *Phrynus Mitilenaesus oder Satyrischer Componist*, 3 Bde., Dresden und Leipzig 1696, Mikrofiche, Leiden: IDC. <http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002473/images/>
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 2000.
- Rameau, Jean-Philippe (1731/36), *Remarques sur les pieces de ce livre et sur les différens de musique*, in: *Oeuvres Complètes. Publiées sous la Direction de C. Saint-Saëns Tome I. Pièce de Clavecin*, Paris 1895: Durand.
- Riemann, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg: Rather.
- (1886), »Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Literatur« mit Nachtrag »Professors Franz Kullak's Ideen zur Theorie des musikalischen Vortrags«, in: *Präludien und Studien II*, Leipzig und Frankfurt a. M.: Bechhold 1900, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1967, 140–189.
- (1887), *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg: Richter.
- (1902), *Große Kompositionslehre*, Berlin und Stuttgart: W. Spemann.
- (1919), *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, 3. Aufl., Berlin: Hesse.
- (1918), *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, 6. Aufl., Berlin: Hesse.
- Rousseau, Jean-Jacques (1776/77), »Lettre à M. Burney et Fragment d'observations sur l'Alceste de Gluck, Extrait d'une réponse du petit faiseur sur l'Orphée de Gluck«, in: Jean-Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Übersetzt von Dorothea Gülke und Peter Gülke*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984.

- Sachs, Klaus-Jürgen (1990): »Musikalische Elementarlehre im Mittelalter«, in: *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (= Geschichte der Musiktheorie 3), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 105–161.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal-Edition.
- (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, aus den Englischen übertragen von Erwin Stein, Mainz: Schott.
- Sechter, Simon (1853/54), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bde. 1 und 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stephani, Hermann (1927), »Enharmonik (»Polare Harmonik«) bei Beethoven«, in: *Internationaler Musikhistorischer Kongress Wien, 26. bis 31. März 1927*, veranstaltet von Bund und Stadt, Wien: Universal-Edition, 83–87.
- Sulzer, Johann Georg (1771/1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Klavierschule*, Leipzig und Halle: Selbstverlag, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1997.
- Weber, Jacob Gottfried (1824), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 2. Aufl., Mainz: Schott.
- Werckmeister, Andreas (1707), *Musicalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg: Theodor Phil. Calvisius 1707, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1972.

Der mediantische Repriseübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß

Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodelle¹

Markus Neuwirth

Obwohl unstrittig ist, dass der mediantische Repriseübergang (V/vi-I) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine gegenüber der üblichen dominantischen Vorbereitung nachrangige Option darstellt, wird in der einschlägigen Literatur kontrovers diskutiert, ob dieses statistische Faktum als Konvention oder Normabweichung zu deuten ist. Im ersten Teil des Beitrags wird zunächst aufgezeigt, dass der mediantische Repriseübergang durchaus als konventionelle Strategie begriffen werden kann, wenngleich sich die Auffassung, die Medianten III^{II} fungiere als »alternative Dominante« (Webster), auf der Basis traditioneller Begründungsmuster als problematisch erweist. Der zweite Teil befasst sich mit den spezifischen Funktionen, die dem mediantischen Repriseübergang im Satzganzen zukommen. Es zeigt sich, dass der mediantische Repriseübergang zum einen durch die prominente Rolle des dritten Skalentons im Hauptthema motiviert ist, zum anderen durch das Bestreben, das Gewicht der V. Stufe vom Ende der Durchführung in das Repriseinnere zu verlagern.

1. DER MEDIANTISCHE REPRISEÜBERGANG – BESCHREIBUNG UND DISKUSSION EINES UMSTRITTENEN PHÄNOMENS

1.1. Begriffsdefinitionen, historische Bemerkungen, Repertoirebestimmung

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist für die Durchführung von Sonatenformsätzen in Dur – neben den Moll-Tonarten der III. und II. Stufe – insbesondere die Molltonart der VI. Stufe von zentraler Bedeutung.² Unzählige Beispiele aus diesem Zeitraum weisen einen entsprechenden Halb- oder Ganzschluss auf, der das Ende der »Durchführung im

- 1 Der vorliegende Beitrag stellt eine stark erweiterte und überarbeitete Fassung eines Teilkapitels meiner im August 2006 an der Universität Würzburg eingereichten Magisterarbeit »Studien zu »Reprise rückleitung« und »Reprisebeginn« in den Sonatenformsätzen Joseph Haydns zwischen 1770 und 1790« dar.
- 2 Vgl. Andrews 1981. Andrews sieht im extensiven Rückgriff auf verwandte Molltonarten im Rahmen der Durchführung eine Kompensation für die Dominanz von Dur-Tonarten in den übrigen Teilen

engeren Sinn« markiert, bevor eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Rückleitungspassage die Modulation in die Grundtonart einleitet.³ Obwohl das Primat dieses Verfahrens außer Frage steht, darf dennoch die alternative Option, die Rückmodulation auszusparen und unmittelbar auf die Kadenz die I. Stufe der Grundtonart (und mit ihr die Reprise) eintreten zu lassen, keineswegs als Kuriosum abqualifiziert werden. Die aus der Anwendung dieses Verfahrens resultierenden Harmoniefortschreitungen V/vi-I (bzw. III#-I) und vi-I erscheinen in Anbetracht der fehlenden Interpolation einer grundtonartbezogenen Dominantfunktion als elliptische Progressionen.⁴ Insofern zwei terzverwandte Tonarten unvermittelt aufeinandertreffen, ließe sich mit Norbert J. Schneider von einer Realisierung »primärer Mediantik« sprechen.⁵ Der Fokus der vorliegenden Studie wird auf der halbschlüssigen Variante V/vi-I liegen⁶, da zu dieser Form des Repriseübergangs stark divergierende Ansichten in der Literatur vertreten werden, während dagegen die Variante vi-I unbestritten als eine zwischen ca. 1740 und 1760 weitverbreitete Option gilt. Aufgrund der Großterzverwandtschaft der beiden die Klangfortschreitung realisierenden Akkorde⁷ soll die zwischen Durchführung und Reprise vermittelnde harmonische Progression im Folgenden als »mediantischer Repriseübergang« bezeichnet werden.⁸

eines herkömmlichen Sonatensatzes (1981, 465). Vergleichbare Beobachtungen finden sich auch in Haimo 2005.

- 3 In nicht wenigen Fällen ist die Grundtonart bereits mit Beginn der Rückleitung (vorzugsweise in Gestalt eines Dominantpedals) erreicht. Rückleitungen können somit (ebenso wie Expositionsüberleitungen) prinzipiell nicht-modulierend sein.
- 4 Vgl. Webster 1991, 142.
- 5 Vgl. Schneider 1978, 220.
- 6 Die obere Dur-Mediante bildet in vielen Durchführungen das tonale Mittelgrundziel (im Sinne Heinrich Schenkers) (vgl. Webster 1991, 142). Diese Verwendungsweise veranlasst Channan Willner zu der Kritik an Andrews und Schwarting, beide Autoren würden die Autonomie der Medianten zugunsten ihrer Funktion als Halbschluss-Dominante vernachlässigen (1988, 82, Anm. 7): »Both Schwarting and (even more so) Andrews view the mediant – owing no doubt to the chromatic alteration of its third – as the dominant of the submediant rather than as an autonomous chord, even when the submediant plays only a minor role in the design of the development.« Allerdings räumt auch Willner an anderer Stelle ein: »The absence of tonicization, underscored by the mediant's chromatic alteration to a major chord, by its frequent introduction through an augmented sixth chord, and by its continuation to a semi-cadential caesura, often causes the mediant to sound deceptively like the dominant of the submediant.« (Ebd., 82) Die im Zuge des vorliegenden Beitrags angeführten Beispiele mediantischer Klänge können ausnahmslos als halbschlüssige Dominanten begriffen werden.
- 7 Es handelt sich hier um eine Terzverwandtschaft ersten Grades, da die Dominante der parallelen Molltonart mit dem Akkord der I. Stufe einen Ton gemeinsam hat. Das Kriterium der Anzahl gemeinsamer Töne dient zahlreichen theoretischen Ansätzen als Basis zur Klassifizierung mediantischer Akkordrelationen.
- 8 Mediantische Fortschreitungen sind weder auf den Repriseübergang, noch auf den Sonatenformkontext beschränkt. Sie finden sich z.B. 1.) zwischen Überleitung und Seitensatz: Beethovens Klaviersonate op. 10 Nr. 2, i, T. 17–19; Schuberts Klaviertrio D 898, i, T. 49–59; 2.) zwischen langsamer Einleitung und Satzbeginn: Haydns Symphonie Nr. 103, i, T. 35–40; 3.) in Sonatenrondos: Haydns Symphonien Nr. 64, iv, T. 109–113; Nr. 95, iv, T. 105–106; Nr. 103, iv, T. 259–264; Streichquartett op. 71 Nr. 3, iv, T. 82–88; 4.) vor einem Konzerttritonell: Haydns Klavierkonzerte Hob. XVIII:11, iii, T. 252–254; Hob. XVIII:4, iii, T. 113–125; 5.) in langsamen Variations-Sätzen: Haydns Symphonie Nr. 98, ii, T. 46–49; in den Doppelvariationen von Haydns Klaviersonate Hob. XVI:39, i, T. 74–76; 6.) zwischen zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen eines Zyklus: der Übergang des lang-

Der Begriff ›Mediante‹ wurde in der Literatur nicht seit jeher ausschließlich zur Bezeichnung einer Akkordprogression bzw. -relation gebraucht. Ursprünglich meinte der Begriff den dritten Ton einer Skala. Dabei handelt es sich um eine Bedeutungsvariante, die sich bereits in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* aus dem Jahr 1732 nachweisen lässt: »*Mediante* (ital.) also heisset diejenige Saite eines *Toni* oder *Modi Musici*, welche eine Terz höher als dessen *final-Chorde* ist.«⁹ Ausgehend von dieser Definition verwendete man diesen Terminus in späterer Zeit zur Bezeichnung eines Akkords, der auf dem besagten Skalenelement als Grundton basiert, bevor schließlich der begriffliche Umfang auf eine acht Akkorde umfassende Kategorie ausgedehnt wurde, die von einem gegebenen Bezugsakkord aus gebildet werden konnte.¹⁰ Diesem historischen Bedeutungswandel entsprechend wird der Akkord über der dritten Stufe mit chromatisch hochalterierter Terz ›chromatische Obermediante‹ genannt, die im Kontext der Grundtonart zu den nichtleitereigenen Akkorden zu rechnen ist.¹¹

Während dominantische Akkordbeziehungen im Hinblick auf ihren Spannungsgehalt oftmals mit physikalischem Vokabular (Gravitation, Spannungsauflösung) beschrieben werden, wird zur Charakterisierung medianischer Progressionen bevorzugt auf Metaphern aus dem visuellen Bereich (insbesondere dem des Lichts) zurückgegriffen. Man spricht von einem Farbwechsel, von ›Klangschattierung‹¹², dem Wechsel der Beleuchtung, von ›Eintrübung‹ oder ›Aufhellung‹¹³, wobei diese quasi-synästhetischen Zuschreibungen die Möglichkeit einer funktionalen Deutung keineswegs ausschließen, wie zuweilen behauptet wird.¹⁴

Die nachfolgende Tabelle (Tabelle 1) enthält Kompositionen Joseph Haydns und einiger seiner Zeitgenossen im Zeitraum von 1755 und 1802, die einen ›medianischen Reprisenübergang‹ aufweisen. Dabei kann nur für Haydns Gattungsbeiträge zu Symphonie und Streichquartett sowie Klaviersonate und Klaviertrio der Anspruch auf Vollständigkeit

samen Mittelsatzes in den Finalsatz in Haydns Klaviersonate Hob. XVI:38; 7.) zwischen Trio und wiederholtem Menuett: Haydns Symphonie Nr. 50, iii; Streichquartett op. 17 Nr. 2, ii.

- 9 Walther 1732, 354. Dieses Sprachgebrauchs bedient sich Ende des 17. Jahrhunderts bereits Charles Masson in seinem 1697 in Paris erschienen *Nouveau traité des règles de la composition de la musique* [...], sowie zehn Jahre vor dem Erscheinen von Walthers *Musicalischem Lexicon* Jean Philippe Rameau in seinem 1722 publizierten *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Einen knappen Überblick zur Begriffsgeschichte des Terminus ›Mediante‹ bietet Schneider 1978, 210, Anm. 1. Weitere begriffliche Differenzierungen finden sich bei La Motte 1997, 160.
- 10 Nimmt man etwa C-Dur als Bezugsakkord, so ergibt sich durch Veränderung von Intervallrichtung (oberes oder unteres Terzintervall), -größe (große oder kleine Terz) und Tongeschlecht (Dur oder Moll) eine acht Medianten umfassende Klasse (E-Dur, e-Moll, Es-Dur, es-Moll, A-Dur, a-Moll, As-Dur, as-Moll).
- 11 Louis/Thuille 1914, 347 sprechen von »chromatischer Terzverwandschaft« zwischen III# und I.
- 12 Vgl. Kurth 1923, 159–182.
- 13 Z. B. Hepokoski/Darcy 2006, 198: »Expressively, this is like being plucked from relative darkness (the implication of impending minor) to the renewed brightness of the major mode with the onset of the recapitulation.«
- 14 Vgl. z. B. Riezler 1966 (1936), 335: »[...] Alle diese Dreiklänge liegen außerhalb der Tonart C-dur, ihre Wirkung ist daher, wenn sie unvermittelt auftreten, nicht funktionell, sondern sozusagen ›farbig‹.« Siehe dazu auch Schneider 1978, 212.

erhoben werden. Die übrigen Beispiele repräsentieren das Œuvre des jeweiligen Komponisten sowie die Gattung, der sie zugehören, lediglich selektiv. Dass sie hier dennoch angeführt werden, ist durch die zweifache Absicht motiviert, einerseits dem Leser einen Eindruck vom vielfältigen Gebrauch des ›mediantischen Reprisesübergangs‹ zu vermitteln, andererseits zukünftigen Forschungsarbeiten eine Repertoirebasis zu bieten, von der ausgehend detaillierte gattungs-, zeitraum- und komponistenspezifische Untersuchungen erfolgen können.¹⁵

Gattung	Komponist	Komposition	Jahr	Tonart	Lokalisierung	Erscheinungsform der Mediente
Symphonie	J. Haydn	Nr. 48, ii	1769?	F-Dur	T. 50–53	8/3 → 8
		Nr. 50, iv	1773	C-Dur	T. 125–127	8/3 → 8
		Nr. 54, ii	1774	C-Dur	T. 73–75	8/5/3 → 8
		Nr. 80, iv	1784	D-Dur	T. 179–186	8
		Nr. 85, i	1785/86	B-Dur	T. 191–212	8/(5)/3
		Nr. 90, i	1788	C-Dur	T. 139–153	8/5/3 → 8
		Nr. 99, ii	1793	G-Dur	T. 52–54	8/5/3
Concertante		Hob. I:105, i	1792	B-Dur	T. 159–163	8/5/3
Symphonie	M. Haydn	Perger 17	1783	Es-Dur	T. 129–137	8/5/3
	W. A. Mozart	KV 132, ii (altern. Satz)	1772	B-Dur	T. 32–33	8/5/3
		KV 199, iii	1773	G-Dur	T. 141–153	8/5/3 → 3
	M. Clementi	op. 18, 1, i	1787	B-Dur	T. 112–124	8/5/3
Streichquartett	J. Haydn	op. 1, 2, v	ca. 1755	Es-Dur	T. 54–55	8
		op. 9, 3, iii	1768–70	C-Dur	T. 40–41	8/5/3 → 8
		op. 17, 2, iii	1771	B-Dur	T. 47–53	8/5/3 → 8
		op. 54, 3, i	1788	E-Dur	T. 103–107	8/3
		op. 64, 6, i	1790	Es-Dur	T. 95–98	8/5/3
		op. 74, 2, i	1793	F-Dur	T. 164–175	8/5/3 → 8
	C. Ditters von Dittersdorf	Nr. 1, i	1788	D-Dur	T. 86–88	8/5/3 → 8
		Nr. 3, i	1788	G-Dur	T. 112–115	8/5/3
	W. A. Mozart	KV 590, ii	1789	C-Dur	T. 58–63	8/5/3 → 8

15 Weitere Beispiele sind Jean Joseph Mondonvilles Sonate für Cembalo und Violine op. III Nr. 3, i (1734), T. 58–59; Haydns Barytontrio Hob. XI:117, i (T. 40f.); Dittersdorfs Symphonie in C-Dur (Nr. 1, ii; nach Ovids Metamorphosen, publiziert 1785).

Gattung	Komponist	Komposition	Jahr	Tonart	Lokalisierung	Erscheinungsform der Medianten
Klaviersonate	J. Haydn	Hob. XVI:29, ii	1776	B-Dur	T. 21–22	8/5/3 → 1
	W. A. Mozart	KV 280, iii	1775	F-Dur	T. 105–108	8/5/3
		KV 283, ii	1775	C-Dur	T. 22–24	8/5/3 → 8/3 → 8
	J. Myslivicek	Nr. 1, i	um 1777	C-Dur	T. 39–43	8/3
		Nr. 4, i	um 1777	F-Dur	T. 46–48	8/3 → 1
	M. Clementi	op. 12,2, i	1784	Es-Dur	T. 119–121	5/3
		op. 13,5, iii	1785	F-Dur	T. 70–76	8
		WoO 3, i	1790	F-Dur	T. 73–76	8/3
		op. 25,2, i	1790	G-Dur	T. 87–91	8/5/3 → 8
		op. 25,6, i	1790	D-Dur	T. 66–68	8/3
		op. 34,1, i	1795	C-Dur	T. 131–139	8/3
Klaviertrio	J. Haydn	Hob. XV:27, iii	1796	C-Dur	T. 149–163	8/3
	W. A. Mozart	KV 548, ii	1788	F-Dur	T. 50–56	8/3
Violinsonate	L. van Beethoven	op. 24, i	1801	F-Dur	T. 116–124	8/5/3 → 8
Messe	J. Haydn	Harmonie-messe, Kyrie	1802	B-Dur	T. 83–84	8/5/3

Tabelle 1: Mediantische Repriseübergänge bei Haydn und Zeitgenossen

In der rechten Spalte bezeichnet »3« die Akkordterz, »5« die Akkordquinte und »8« bzw. »1« den (oktavierten) Akkordgrundton der Medianten; »→« den Übergang von einer Erscheinungsform der Medianten in eine andere.

1.2. Der mediantische Repriseübergang – Normabweichung oder Konvention?

Während der unvermittelte Übergang von einem Ganzschluss der parallelen Molltonart in die Reprise um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweislich häufig genutzt wurde¹⁶, begegnet man der Option, die Reprise im Anschluss an eine Semikadenz in der Tonart der Submediante eintreten zu lassen, weitaus seltener. Konsultiert man die einschlägige Forschungsliteratur, um eine Antwort auf die Frage nach der Provenienz und Genese

16 Diese Option wird bereits bei Heinrich Christoph Koch beschrieben (1787, 224).

einerseits, sowie nach der Häufigkeit und Konventionalität des mediantischen Repriseübergangs andererseits zu erhalten, so überrascht die Vielfalt der diesbezüglich vertretenen Ansichten. Ein und dasselbe Phänomen wird je nach Autor als Konvention, als seltenes Ereignis oder gar als Normabweichung bzw. Überraschungseffekt beschrieben. Ob diese differierenden Einschätzungen auf unzureichende Kenntnis der Fallbeispiele zurückzuführen sind oder auf Unterschiede hinsichtlich des zugrundeliegenden Normbegriffs, lässt sich dabei zumeist nur schwer entscheiden.

James Hepokoski und Warren Darcy etwa liefern in ihrer jüngst erschienenen Monografie *Elements of Sonata Theory* folgende allgemeine Einschätzung des mediantischen Repriseübergangs: »[...] the juxtaposition, V/vi-I, had a long history of occasional use (second-level-default use, as an alternative to V_A).«¹⁷ Mit der Spezifizierung des Tendenzausdrucks ›gelegentlich‹ durch den Begriff ›second-level-default‹¹⁸, der anzeigt, dass es sich um die zweithäufigste Option nach der üblichen dominantischen Vorbereitung handelt, geben die Autoren allerdings lediglich Auskunft über die Rangordnung formaler Optionen; eine statistische Präzisierung absoluter Häufigkeiten sowie eine genaue Definition des Repertoires, das ihrer Untersuchung zugrunde liegt, bleiben sie schuldig.

Die musiktheoretische Literatur diskutiert mediantische Repriseübergänge vor allem im Schaffenskontext Joseph Haydns, auch wenn in der Regel die Tatsache anerkannt wird, dass diese keineswegs ein Spezifikum der Haydn'schen Kompositionspraxis darstellen. Ein Dissens besteht jedoch hinsichtlich der Frage, in welcher Schaffensphase Haydn dieses Phänomen vorwiegend zu verorten sei. So behauptet beispielsweise Harold Andrews, Haydn habe bevorzugt um 1790 von der Option der mediantischen Repriseartikulation Gebrauch gemacht.¹⁹ Der Tendenz dieser Feststellung stimmt auch George Edwards zu:

[...] this is a hinge which is increasingly frequent in the 1780s and 1790s. A recapitulation which follows such a hinge will rarely be in hurry to raise new problems, not because a dominant-of-the-submediant hinge is strange or unconventional (it is a Baroque cliché), but because it makes the tonic feel so relaxed.²⁰

In Übereinstimmung mit Andrews und Edwards beobachtet Schwarting bezüglich der Verwendung mediantischer Repriseübergänge einen in schaffenschronologischer Hinsicht signifikanten Unterschied zwischen Haydn und W.A. Mozart: »Im Gegensatz zu Mozart, der solche Überraschungseffekte später meidet, finden wir, daß Haydn sie bis in die späten Werke verwendet.«²¹ Anders als die genannten Autoren betrachtet Schwarting mediantische Repriseübergänge als »Überraschungseffekte«, die im Hinblick auf die

17 Hepokoski/Darcy 2006, 198. »V_A« definieren die Autoren als einen ›aktiven‹ Akkord, der die Auflösung in die Tonika impliziert, seinerseits jedoch nicht als Tonart bestätigt wird (vgl. XXV).

18 Ebd., 10.

19 Vgl. Andrews 1981, 468.

20 Edwards 1998, 296 f.

21 Schwarting 1960, 170. Dass Mozart mediantische Repriseübergänge auch in späterer Zeit keineswegs völlig gemieden hat, beweisen etwa die zweiten Sätze aus KV 548 und 590.

Harmonik spannungsarm wirken und daher bevorzugt im spätbarocken (bzw. frühklassischen) Kontext formaler Reihung zur Anwendung gelangten.²²

Die Auffassung, die zwischen formalen Gelenkstellen vermittelnde mediantische Progression sei ein Derivat einer barocken Kompositionspraxis, hat in der einschlägigen Forschungsliteratur weitgehend Anerkennung gefunden.²³ Die mediantische Fortschreitung fungierte dabei ursprünglich insbesondere als Bindeglied zwischen zwei Sätzen eines mehrteiligen Instrumentalzyklus (vor allem zwischen einem langsamen zweiten Satz und einem schnellen Finale) wie etwa in J.S. Bachs *Brandenburgischen Konzerten* Nr. 1 (BWV 1046), Nr. 3 (BWV 1048), Nr. 4 (BWV 1049) und Nr. 6 (BWV 1051). Francesco Gasparinis 1708 erschienener Traktat *L'Armonico Pratico al Cimbalo* ist eine frühe historische Quelle, die die mediantische Progression an formalen Gelenkstellen thematisiert und dabei die Bedeutung dieser Klangfortschreitung im Kontext von Vokalkompositionen hervorhebt:

Alle volte la Composizione fa una specie di Cadenza fermanodosi su la Nota con Terza maggiore, e poi ripiglia mutando il Tono alla Terza sotto, e fa un certo principio; allora quella Nota non vuol Sesta, ma Quinta. Ciò si pratica nelle Composizioni Vocali tanto Ecclesiastiche, quanto volgari, e profane da Camera, o da Teatro: e si usa nel terminar un periodo interrogativo, o ammirativo, e poi attaccar l' altro; e per ordinario si pratica in stil Grave, o Recitativo.²⁴

- 22 Vgl. ebd., 169. Dieser Auffassung schließt sich auch Bernd Sponheuer an, der den mediantischen Reprisenübergang in seiner Formanalyse des Sonatenrondo-Finales aus Haydns Es-Dur-Symphonie Nr. 103 gleichermaßen als Überraschungseffekt betrachtet (1977, 208).
- 23 Z. B. Webster 1991, 142: »This method of preparing a return to the tonic was common throughout the middle and late Baroque.« Siehe bereits Schwarting 1960, 169.
- 24 Gasparini 1708, 23, im Kapitel 5 »Osservazioni per descender di grado, e di salto« (»Beobachtungen zur stufenweisen und saltierenden Abwärtsbewegung«): »Zuweilen bildet die Komposition eine Art Kadenz, die auf einer Note mit großer Terz zur Ruhe kommt, und greift dann auf den unteren Terzton zurück, und macht einen bestimmten Anfang; nun verlangt diese Note nicht nach der Sexte, sondern nach der Quinte. Dies praktiziert man sowohl in geistlichen als auch weltlichen Vokalkompositionen, für die Kammer ebenso wie für das Theater: und man nutzt es, um eine interrogative oder exklamatorische Phrase zu beenden, und dann nimmt man die nächste in Angriff; und man gebraucht es für gewöhnlich im ernsten Stil, oder im Rezitativ.« (Deutsche Übersetzung des Autors) Interessanterweise hat Gasparini hauptsächlich Beispiele aus dem Bereich der Vokalmusik im Blick, während die im vorliegenden Beitrag referierten (späteren) Kompositionen fast ausschließlich dem Bereich der Instrumentalmusik entstammen. Der Hinweis auf Gasparini findet sich meines Wissens erstmals bei Leonard Ratner (1980, 226). Michael Spitzer benennt nach Gasparini sogar einen eigenen Kadenztyp, die »Gasparini cadence« (1996, 43). Beinahe 50 Jahre nach Gasparini erwähnt Joseph Riepel in seinen 1755 erschienenen *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (das zweite Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*) den mediantischen Übergang im instrumentalkompositorischen Kontext (vgl. Riepel 1996, 92). Aus der Bemerkung, die Riepel dem Discantista in den Mund legt, lässt sich schließen, dass der mediantische Übergang um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus noch auf Befremden stieß: »Ich wundere mich nur über den so fremden Absatz in der Terz E, weil das Thema im Hauptton gleich wieder darauf anfängt. Das habe ich noch in keiner Simphonie gehört. Wiewohl es, weil dieser Absatz nur in der Sext A ausgedähnt ist, keine andere Miniatur leidet, als: C - G - A - C.« (1996, 93; den Hinweis auf Riepel verdanke ich Felix Diergarten.)

Bezeichnenderweise enthalten die Notenbeispiele, anhand derer Gasparini den mediantischen Übergang veranschaulicht, einen ›phrygischen Halbschluss‹, wodurch die Auffassung gestützt wird, das Verfahren, die Medianten kurz vor Beginn eines neuen Formteils durch eine phrygische Halbschlusswendung (›Mi-Klausel‹ im Bass) herbeizuführen, wie es in einem Großteil der oben angeführten Kompositionen (siehe Tabelle 1) geschieht, habe seinen Ursprung im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert gehabt. Zwei wesentliche Unterschiede zur barocken Kompositionspraxis sind allerdings festzuhalten: 1.) Anstatt die Medianten – wie in barocken Kompositionen – über einen nicht-alterierten Sextakkord zu erreichen, geschieht dies in den Kompositionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zumeist über einen übermäßigen (Quint)Sextakkord mit halbtönig auseinanderstrebenden Außenstimmen. 2.) Während der mediantische Übergang in der barocken Kompositionspraxis satzübergreifend zwischen den Teilen eines Zyklus vermittelt, ist er in der nachfolgenden Periode an formalen Gelenkstellen des Satzinneren anzutreffen.²⁵

Die Frage, ob die barocke Provenienz der mediantischen Klangfortschreitung zugleich ihre Konventionalität im veränderten formalen und historischen Kontext des späten 18. Jahrhunderts garantiere, wird denkbar unterschiedlich beantwortet. Moosbauer etwa, der im Ergebnis mit der oben angeführten Ansicht Edwards' übereinstimmt, scheint diese Frage zu bejahen: »In [Haydns Symphonie] Nr. 50 ist der Reprisesbeginn nach dem Halbschluß auf der V. Stufe in der Fernpunkttonart ›a‹ weniger überraschend. Denn zum einen tritt in den Takten 85/88 die gleiche harmonische Konstellation, nur in anderen Tonartenbereichen auf [...], zum anderen ist diese Art des Anschlusses eines neuen Abschnitts aus der Musik des Barocks adaptiert, hier jedoch in eine neue Situation versetzt, nämlich in einen Satz.«²⁶ Eine diametral entgegengesetzte Schlussfolgerung aus der barocken Provenienz des mediantischen Reprisesübergangs zieht Schwarting, bei dem ausdrücklich von einem Überraschungseffekt die Rede ist.

Gegenüber den angeführten polaren Auffassungen scheint James Webster eine schillernde Zwischenposition einzunehmen. Webster behandelt die mediantische Artikulation der Reprise unter der Überschrift »Unusual and ›weak‹ preparations for the reprise«.²⁷ Das Adjektiv ›ungewöhnlich‹ kann hier zweierlei bedeuten: 1.) ›Ungewöhnlich‹ im Sinne

25 Vgl. Schwarting 1960, 169. Weitere Beispiele finden sich z.B. bei Händel, Corelli und Vivaldi: G.F. Händel: Concerti Grossi (op. 3 Nr. 2 in B-Dur, Largo, ii → Allegro, iii; op. 6 Nr. 5 in D-Dur, Largo [zwei Adagio-Schlusstakte], iv → Allegro, v; op. 6, Nr. 11 in A-Dur, Largo e staccato, iii → Andante, iv), Suiten (Nr. 1 in F-Dur, HWV 348, Adagio e staccato, ii → Allegro, iii; Andante, iv [zwei Adagio-Schlusstakte] → Presto, v), Orgelkonzert (op. 7 Nr. 1 in B-Dur, »Org: ad libit. adag: ex g moll«, v → Bourrée: Allegro). A. Corelli: Concerti Grossi, publiziert 1714 (Nr. 1 in D-Dur, Largo → Allegro; Nr. 4 in D-Dur, Adagio → Vivace; Largo → Allegro; Nr. 6 in F-Dur, Largo → Vivace; Nr. 7 in D-Dur, Andante largo → Allegro; Nr. 9, Gavotta. Allegro – Adagio → Minuetto. Vivace; Nr. 10 in C-Dur, Allemande. Allegro – Adagio → Corrente. Vivace; Nr. 11 in B-Dur, Andante Largo → Sarabande. Largo; Nr. 12 in F-Dur, Adagio → Sarabande. Vivace). Vivaldi: Concerto Grosso (op. 8 Nr. 3 in F-Dur, Adagio molto, ii → Allegro, iii). Weitere Beispiele nennt LaRue 1957.

26 Vgl. Moosbauer 1998, 284. Kurz zuvor gelangte Moosbauer noch zu einer genau entgegengesetzten Einschätzung: »Die zwei übrigen [Finali], Nr. 50 und 52, verzichten auf jegliche harmonische Verbindung, so daß der Bereich der Haupttonart und als direkte Konsequenz daraus die Reprise unvermutet eintritt.« (1998, 283)

27 Webster 1991, 138.

von ›selten‹. Der zugrunde liegende Maßstab wäre hier eine häufigkeitsstatistische Norm innerhalb eines näher zu definierenden Zeitabschnittes.²⁸ 2.) ›Ungewöhnlich‹ vor dem Hintergrund einer abstrakten Norm, gegen die beliebig häufig verstoßen werden kann (wie beispielsweise im Falle eines Trugschlusses), ohne dass ihre Gültigkeit (nämlich die der ›Normalkadenz‹) in Frage gestellt werden würde. Die Wahrnehmung des mediantischen Repriseübergangs wäre in diesem Fall nicht empfänglich für das faktische Wissen um die statistische Häufigkeit der besagten Klangfortschreitung.²⁹

Auch weshalb Webster das Attribut ›schwach‹ (›weak‹) in Anführungszeichen setzt, bleibt unklar. Entweder möchte er damit anzeigen, es handle sich um einen metaphorisch gemeinten Ausdruck, oder er beabsichtigt, sich von der Auffassung zu distanzieren, der so bezeichnete harmonische Übergang würde den Reprisen Eintritt tatsächlich inadäquat artikulieren.

An späterer Stelle relativiert Webster die Kapitelüberschrift, indem er dezidiert auf die Konventionalität mediantischer Repriseübergänge aufmerksam macht: »To a far greater extent than is generally recognized, in fact, it remained common throughout the Classical period; both Haydn and Mozart often employed it.«³⁰ Doch nicht nur die Einschätzung, die mediantische Repriseartikulation sei eine legitime kompositorische Option gewesen, sondern auch ihre zeitliche Einordnung ist hier von Interesse, da sie von früheren Autoren signifikant abweicht: »Characteristically, the secondary literature focuses exclusively on Haydn's late music in this connection. In fact, however, he began to exploit the V/vi-I retransition as a normal resource around 1770.«³¹ Im Gegensatz zu Andrews und

28 Ein solcher statistischer Normbegriff liegt der Studie Schwartings zugrunde, die sich allerdings nicht nur auf die Untersuchung mediantischer Repriseübergänge im oben definierten Sinn beschränkt (1960, 180): »Diese [harmonisch außergewöhnlich verlaufenden Bildungen] bleiben gegenüber der ›Norm‹, soweit es eine gibt, erheblich in der Minderzahl. Es zeigt sich aber, daß diese Erscheinungen, falls sie nicht in Einzelfällen Relikte aus früheren Stilepochen sind, nur in qualitativ bedeutsamen Werken vorkommen. Das soll nicht heißen, daß aus ihnen ein Qualitätsmaßstab gewonnen werden kann, wohl aber, daß es nicht um belanglose Abweichungen zufälliger Art geht. Eine Motivierung der Sonderlösungen aus kompositorischen Erwägungen konnte fast immer geboten werden.« Auch wenn Schwarting vorgibt, aus Normabweichungen kein positives ästhetisches Werturteil abzuleiten, so verbindet er mit ihnen dennoch den Charakter qualitativ hochwertiger Kunstprodukte.

29 Statt zwischen Norm und Normverstoß bzw. -abweichung zu differenzieren, schlägt Leonard B. Meyer die Unterscheidung zwischen Regeln (›rules‹) und Strategien (›strategies‹), wobei Letztere als kompositorische Entscheidungen im Rahmen der durch Regeln etablierten Zwänge (›constraints‹) definiert werden. Dabei seien Strategien allerdings nicht in der Lage, die Gültigkeit der Regeln und die daraus abgeleiteten Hörerwartungen in Frage zu stellen: »[...] it should be noticed that the frequency with which a particular strategy is employed does not change the rules that governs its use and significance. For instance, though the frequent use of deceptive cadences in late nineteenth-century music changes the listener's sense of the probability of occurrences [...], his or her understanding of the syntactic function of such progressions does not change.« (1989, 19) In der kognitiven Psychologie ist dieses Phänomen unter dem Begriff »Wittensteins Paradox« bekannt.

30 Ebd., 142. Vor dem Hintergrund dieser Äußerung bleibt allerdings unverständlich, weshalb Webster den mediantischen Repriseübergang im Finalsatz von Haydns Symphonie Nr. 50 als »shocking« empfindet (1991, 143; 210). Eine positive Bewertung bietet Cahn, der die quasi-synästhetischen Qualitäten der mediantischen Progression hervorhebt: »Hier steht der Orgelpunkt auf der Dominante der Paralleltonart und verleiht dem folgenden C-Dur der Reprise durch den Farbwechsel besonderen Reiz.« (1967, 187)

31 Ebd., 142 f.

Edwards setzt Webster den Zeitpunkt, zu dem Haydn die mediantische Reprisesartikulation als »normale Ressource« zu nutzen begann, 20 Jahre früher an – eine Behauptung, die auch durch die Untersuchungen von Mark E. Bonds gestützt wird.³²

Für die Konventionalität mediantischer Reprisesübergänge spricht ferner, dass Haydn um das Jahr 1770 in einer Reihe von Kompositionen auf Halbschlüsse in der parallelen Molltonart auch zu Beginn der Durchführung zur Vorbereitung sogenannter »medial returns«³³ (der simultanen Rückkehr von Grundtonart und Hauptthema)³⁴ sowie vor »falschen Reprises« oder subdominantischen Reprisesanfängen zurückgegriffen hat.³⁵ Würde es sich dabei um eine »ungewöhnliche« und »schwache« Reprisesvorbereitung handeln, so wäre es inkonsistent, gleichzeitig zu behaupten, Haydn hätte diese Option zur Vorbereitung (vermeintlich) »falscher Reprises« benutzt, wenn es ihm doch um die Täuschung seiner Hörerschaft zu tun war, die nur gelingen konnte, sofern er auf eine größtmögliche Ähnlichkeit zwischen »falscher« und »tatsächlicher Reprise« achtete.³⁶ Auffällig ist darüber hinaus auch eine charakteristische Standardisierung der satztechnischen Verfahren, die noch zu erläutern sein wird (siehe unter 1.4.). All diese Aspekte zusammen genommen legen die Schlussfolgerung nahe, dass mediantische Reprisesübergänge im 18. Jahrhundert als gängige Variante neben der dominantischen Vorbereitung betrachtet wurden.

1.3. Die chromatische Mediant (III#) als »alternative Dominante«?

James Webster begreift die um 1770 unmittelbar vor der Reprise auftretende Medianten als eine Art »alternative Dominante«, die eine Variante der damals üblichen dominantischen Reprisesvorbereitung darstellt.³⁷ Damit wendet er sich explizit gegen Charles

32 Vgl. Bonds 1988, 254.

33 Der Begriff wurde von Peter A. Hoyt geprägt (1999, 43).

34 Dieser Übergang kommt u. a. in folgenden Kompositionen Haydns vor: In den Symphonien Nr. 42, i (T. 87–89), Nr. 43, i (T. 105–113) und Nr. 46, i (66–70) sowie in den Streichquartetten op. 20 Nr. 1, i (T. 40–43) und op. 54 Nr. 3, iv (T. 83–95). Die Tatsache, dass die angeführten Kompositionen (mit Ausnahme von op. 54 Nr. 3) gehäuft um das Jahr 1770 auftreten, lässt sich als mit dem obigen Befund konvergierende Evidenz interpretieren. Ein frühes Beispiel für einen mediantischen Übergang zu einem bloß tonalen »medial return« enthält Haydns Symphonie Nr. 31 (»Hornsignal«; 1765), i, Takt 69–71. Im ersten Satz der Symphonie Nr. 71 (ca. 1779/80) komponiert Haydn ein ausgedehntes Dominantpedal V/vi (T. 106–120) zur Vorbereitung eines »medial return« (T. 121 ff.), der durchaus Anspruch auf den Status einer tatsächlichen Reprise erheben kann, wenngleich er erstens in thematischer Hinsicht nicht mit dem Expositionsbeginn identisch ist und zweitens in Takt 169 (im Sinne einer »doppelten Reprise«) ein weiteres Reprisesereignis erfolgt.

35 »Falsche Reprises« in der Tonart der IV. Stufe, die durch einen mediantischen Übergang erreicht werden, finden sich z. B. in Haydns Streichquartett op. 20 Nr. 4, i (T. 203–206), sowie in seinen Symphonien Nr. 51, i (T. 107–109) und Nr. 80, iv (T. 159–168). Einem mediantischen Übergang zu einer »tatsächlichen Reprise« in der Subdominanttonart begegnet man etwa in den Streichquartetten op. 2 Nr. 4, i (T. 46–50) und op. 20 Nr. 3, iii (T. 65–66).

36 Dieses Problem ließe sich durch die Preisgabe der These, »falsche Reprises« würden auf ein Spiel mit Hörerwartungen abzielen, lösen. Dafür plädiert Neuwirth (i.Vorb.).

37 Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Rosen, der Seitensätze in mediantischen Tonarten bei Beethoven als Alternative zu Nebenthemen in Dominanttonarten (als »substitute dominant«) begreift

Rosens Auffassung, der mediantische Repriseübergang sei nur eine Spielart der um 1750 konventionellen, das Durchführungsende markierenden Vollkadenz in der parallelen Molltonart gewesen.³⁸ Bereits Jan LaRue äußerte die Vermutung, dass die mediantische Verbindung zweier Sätze in barocken Kompositionen nur deswegen gelingen konnte, weil die Medianten III $\sharp$ gewissermaßen als der eigentlichen Dominante gleichwertig, als »full-ranking dominant substitute«, empfunden wurde.³⁹ Dies sei LaRue zufolge darauf zurückzuführen, dass die besagte harmonische Progression aus einem geschichtlich zwischen dem modalen und tonalen System verorteten Entwicklungsstadium, das er als »bifocal tonality« bezeichnet, hervorgegangen sei.⁴⁰ Doch welche Eigenschaften der Medianten und welche Weisen ihrer Kontextualisierung legitimieren die Auffassung, sie könnte (insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) als »alternative Dominante« fungiert haben?

Fokussiert man zunächst auf Übereinstimmungen des materialen Substrats bzw. auf die materiale Identität, so kann lediglich auf einen gemeinsamen Ton verwiesen werden, den Medianten und Dominante teilen: Beide Akkorde enthalten den siebten Ton der Dur-Skala, der in der V. Stufe als Akkordterz (mit leittöniger Strebetendenz), in der Medianten hingegen als Akkordquinte und damit als relativ stabiles Element in Erscheinung tritt. Die Tatsache, dass sowohl V/vi als auch V/iii den Leitton der Grundtonart aufweisen und damit ein notwendiges Kriterium dominantischer Funktionalität erfüllen, gewährleistet nach Auffassung moderner Theoretiker die Substituierbarkeit einer regulären Dominante durch jeden dieser beiden Akkorde.⁴¹ Auf die funktionsbestimmende Bedeutung des Leittons haben etwa Rudolf Louis und Ludwig Thuille in ihrer *Harmonielehre* bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufmerksam gemacht:

Ob und im Sinne welcher Dominante (Ober- und Unterdominante) ein solcher Terzschrift cadenzähnlich wirken könne, wird in erster Linie immer von dem Vorhandensein des charakteristischen Leittons abhängen: der in die Tonica aufwärts führende Leitton charakterisiert die spezifische Dominantwirkung, der in die Dominante abwärtsführende Leitton in ähnlicher Weise die Wirkung der Unterdominante.⁴²

Drei Argumente sprechen gegen eine substratbasierte Begründung von Websters These, die Medianten sei als »alternative Dominante« zu verstehen. Das erste Argument ist »em-

(1971, 382 f.). Umso verwunderlicher ist, dass Rosen auf eine analoge Behandlung des mediantischen Akkords III $\sharp$ als Dominantsubstitut verzichtet.

38 Webster 1991, 142: »Around 1770, however, the sense of this progression seems to have changed into a sophisticated variation of the (by then) all-too-conventional dominant retransition, a kind of alternative dominant (and not merely a variant of the earlier full cadence in the relative minor).« Rosens These wird unter 2.5. eingehender erläutert.

39 Vgl. LaRue 1957, 182.

40 Vgl. LaRue 1957 und 1992.

41 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 201. Siehe auch Caplin 1998, 141: »A second exception arises when the composer ends the development with a harmony that can function as a substitute for the normal home-key dominant, such as V/VI, but also V/III. Both these harmonies contain the leading-tone of the home key, a necessary condition for dominant functionality.«

42 Louis/Thuille 1914, 344.

pirischer« Natur und beruht auf der Beobachtung, dass der Medianten häufig, da sie den Schlussakkord einer phrygischen Halbkadenz bildet, gerade der vermeintliche Leitton (die Akkordquinte) fehlt.⁴³ Als satztechnisch viel entscheidender erweist sich der Mediantgrundton, über den in der Regel die tonzentrale Modulation erfolgt. (Darauf wird im folgenden Abschnitt, der sich der lokalen satztechnischen Gestaltung widmet, näher eingegangen.)

Der zweite Einwand ist grundsätzlicher Natur und von der faktischen Kompositionspraxis unabhängig: Die Tatsache, dass der siebte Skalenton innerhalb der Medianten die Quinte des Akkordes bildet, lässt seine Charakterisierung als »Leitton«, der in der Regel als Akkordterz der V. Stufe auftritt, prekär erscheinen.⁴⁴ Argumentierte man einzig mit der Anwesenheit des Leittons, dann bliebe immerhin noch zu klären, weshalb V/vi weitaus häufiger in der Funktion einer »alternativen Dominante« eingesetzt wurde als V/iii.⁴⁵ Es scheint, als sei diese Argumentation nicht in der Lage, die spezifische Differenz zwischen diesen beiden Akkordprogressionen zu erfassen. Hepokoski und Darcy liefern eine auf der »Neo-Riemannian theory« basierende Alternativerklärung, die das diachrone Verhältnis zwischen der Medianten V/vi bzw. V/iii und der darauffolgenden I. Stufe in die Überlegung miteinbezieht: »In transformational-theory terms, however, V/iii to I involves a more radical shift, since there are no common tones between the two chords.«⁴⁶ Entscheidend ist also nicht nur das »paradigmatische« Verhältnis von Dominante und Medianten, sondern darüber hinaus die »syntagmatische« Beziehung von Medianten und anschließender Tonika, welches sich in der Anzahl gemeinsamer Töne manifestiert.⁴⁷ Freilich ist das Kriterium der bloßen Anzahl gemeinsamer Töne nicht hinreichend: So könnte etwa auf einen um den Grundton verkürzten Dominantseptnonakkord problemlos die Tonika folgen, auch wenn die beiden Akkorde überhaupt keinen gemeinsamen Ton aufweisen, und zwar wegen der Ähnlichkeit des Ausgangsakkords mit einer gewöhnlichen Dominante. Folglich müsste V/iii mit einer regulären Dominante verglichen werden, mit der sie – ebenso wie V/vi – einen Ton (und zwar ausgerechnet den vermeintlichen Leitton) teilt.

Ein dritter Einwand beruht auf der Annahme, der Quintabstand der Grundtöne zweier Akkorde sei eine notwendige Voraussetzung dafür, dass der quinhöhere Akkord die Funktion einer Dominante übernehmen und den nachfolgenden Akkord zur Tonika erklären kann. So äußert sich Heinrich Schenker in seiner *Harmonielehre* ausgesprochen

43 In manchen Fällen wird die Akkordquinte allerdings nachgereicht.

44 Vgl. Polth 2000, 88f: »Daß die Terz der V. Stufe jedoch Leitton sein kann, rührt von der diatonischen Ordnung her, in der die Terz 7. Ton ist. Leitton ist der 7. Ton jedoch nicht allein aufgrund der Diatonik, sondern in gleicher Weise aufgrund der Tatsache, daß er Bestandteil einer V. Stufe (und nicht etwa einer III. Stufe) ist.«

45 Ebenso wenig kann damit erklärt werden, warum Komponisten wie Haydn in vielen Fällen die chromatische anstelle der nicht-chromatischen Medianten gewählt haben, sofern man sich nicht mit der Erklärung begnügen will, die nicht-chromatische Medianten sei als Mollakkord denkbar ungeeignet für eine Dominantfunktion.

46 Hepokoski/Darcy 2006, 201.

47 Die aus der Linguistik entlehnten Begriffe »paradigmatisch« und »syntagmatisch« bezeichnen vertikale bzw. horizontale Grundrelationen eines Sprachsystems.

skeptisch gegenüber der Substituierbarkeit der Dominante durch eine Dur-Mediante, selbst wenn deren Auflösungstendenz durch Hinzufügung einer kleinen Septime gesteigert wird (was im Übrigen für keinen der hier untersuchten Fälle zutrifft):

So kann denn im Falle der Anwendung eines eindeutigen V⁷-Akkordes die Wirkung desselben bei fallendem Terzschrift nicht so rein tonikalisierend ausfallen, wie sie ebendesselben V⁷-Akkord bei fallender Quinte durchaus eigen ist. Bei Terzschriften entfällt eben für die Chromatik, soweit es nur auf diese allein ankommt, die Möglichkeit, eine ähnlich prägnante tonikale Wirkung auszulösen, wie es beim fallenden Quintschrift der Fall ist, und zwar, weil es unmöglich ist, auf der tonikalisierenden Stufe einen eindeutigen Akkord bereits mit derselben tonikalen Wirkung erzielen, wie sie demselben eindeutigen Akkord bei Quintfall beschieden ist.⁴⁸

Anstelle einer tonikalisierenden Wirkung bringt die mediantische Progression Schenker zufolge einen dem Trugschluss vergleichbaren Effekt hervor.⁴⁹

Macht man die Gemeinsamkeiten von Medianten und Dominante nicht an ihren intrinsischen Eigenschaften (materiales Substrat), sondern an ihrem praktischen Gebrauch (Funktion) fest, so ist lediglich zu konstatieren, dass die Medianten – ebenso wie die Dominante – an formalen Gelenkstellen dem Eintritt der Tonika vorausgehen kann. Die bloße, statistisch häufige Assoziation zweier Akkorde (wobei die funktionale Bedeutung des zweiten Akkords als Tonika außer Frage steht) liegt als Kriterium zur Bestimmung harmonischer Funktionalität folgender Äußerung LaRues zugrunde:

To judge from numerous examples in the seventeenth and eighteenth centuries, what to modern ears seems an unusual resolution of the dominant of B minor to a D-major tonic apparently did not sound strange in earlier centuries.⁵⁰

Implizit wird damit ausgesagt, der häufige Gebrauch einer Akkordprogression im Kontext einer konkreten historischen Situation determiniere im Wesentlichen deren musikinterne Bedeutung: Eine V. Stufe erhalte ihre funktionalen (dominantischen) Qualitäten nicht einzig aufgrund der Tatsache, dass ihr Grundton eine Quinte höher liegt als der Tonikagrundton, sondern vor allem aufgrund hoher statistischer Übergangswahrscheinlichkeiten. Auch dieses Argument ließe sich leicht mit dem Hinweis ad absurdum führen, dass dann jeder Akkord, der der I. Stufe statistisch häufig vorausgeht, dominantisch sein müsste.

Auf der Basis der hier diskutierten Begründungsmuster erscheint die These, die Medianten hätte im Kontext des Reprisesübergangs als ›alternative Dominante‹ fungiert, wenig überzeugend.

48 Schenker 1906, 353.

49 Ebd., 352f.

50 LaRue 1992, 61.

1.4. Zum lokalen Kontext: Möglichkeiten der satztechnischen Gestaltung des mediantischen Reprisenübergangs

Die folgenden Ausführungen, die sich den Besonderheiten der satztechnischen Inszenierung mediantischer Reprisenübergänge widmen, stellen die Substitutionsthese (bzw. deren traditionelle Begründungsmuster) zusätzlich in Frage, indem sie aufzeigen, dass der Leitton als akkordischer Bestandteil der Medianten für die besagte Klangfortschreitung oftmals eine denkbar geringe Rolle spielt. Darüber hinaus wird der verbreiteten Ansicht widersprochen, Haydn habe im Gegensatz etwa zu Beethoven »die feinen Abstufungen von Mediantik« nicht gekannt und zumeist auf einen »drastischen mediantischen Effekt« abgezielt.⁵¹

Am Ende der Durchführung tritt die Medianten ausnahmslos in Grundstellung in Erscheinung. Daneben lässt sich eine Präferenz für die Oktavlage beobachten; Terz- oder Quintlage sind demgegenüber seltener. Dieser Befund kann darauf zurückgeführt werden, dass die Medianten häufig aus einem übermäßigen (Quint-)Sextakkord mit halbtönig auseinanderstrebenden Außenstimmen hervorgeht. Da der Grundton der Medianten die dritte Tonstufe der neuen Tonart bildet, bietet sich die Option, den gemeinsamen Ton in der Oberstimme zu exponieren, um auf diese Weise über den relativ schwachen harmonischen Konnex hinweg eine Verknüpfung in der Stimmführung zu schaffen.

Betrachten wir das spezifische Verhalten der anderen beiden Stimmen: Der im Bass liegende Mediantgrundton springt in der Regel terzweise in den Grundton der Tonika. Dieser kann alternativ auch durch eine Skalenbewegung anvisiert werden (z. B. in Haydns op. 20, Nr. 3, iii, T. 65–66, vor einem subdominantischen Reprisenbeginn).

Dass die Terz der Medianten, die als dominantischer Leitton im Kontext der parallelen Molltonart die Tendenz hat, sich in den oberen Halbton aufzulösen, in der Progression V/vi-I gegen ihre ursprüngliche Tendenz halbtönig nach unten geführt wird (z. B. in Haydns Symphonie Nr. 95, iv in C-Dur, Sonatenrondo, T. 105–106), haben Theoretiker wie Louis und Thuille dadurch zu erklären versucht, dass – etwa im Kontext von C-Dur – das *gis* der Medianten enharmonisch als *as* verstanden werden könne.⁵² Diese Deutung erweist sich allerdings als problematisch, da sie einen chromatischen Halbton zu einem diatonischen erklärt.

Um die klangliche Härte, den Rückungseffekt der Fortschreitung V/vi-I, der durch die Verwendung vollständiger Akkorde entstehen würde, abzuschwächen, kann die Medianten optional nach Erreichen des Halbschlusses auf einen Einzelton (in der Regel auf den Grundton, den er mit dem Folgeakkord teilt) reduziert werden, um so die Modulation über den gemeinsamen Ton erfolgen zu lassen, der mit Reprisenbeginn im Kontext der Grundtonart als dritter Skalenton reinterpretiert wird.⁵³ Bis zum Eintritt der Reprise

51 Vgl. Schneider 1978, 222.

52 Vgl. Louis/Thuille 1914, 344: »Nun ist aber weiterhin zu bemerken, daß bei allen derartigen chromatischen Terzschritten noch ein weiteres Moment hinzukommt, ohne das ihr eigentümlicher Effect nicht zu verstehen wäre. Wir meinen die mehr oder minder latenten enharmonischen Beziehungen, die mit hereinspielen. So ist es [...] keineswegs gleichgültig, daß das *gis* enharmonisch identisch ist mit *as*, der oberen Halbton-Wechselnote von *g* [...].«

repräsentiert dieser Ton den in Gedanken fortgetragenen Akkord der Medianten.⁵⁴ Das Verfahren, die Medianten auf ihren Grundton zu reduzieren, stellt ein probates Mittel dar, das Problem eines abrupten harmonischen Übergangs zur Tonika zu mildern, da auf diese Weise der Querstand zwischen Mediantterz und Tonikaquinte vermieden wird.⁵⁵ Die Tatsache, dass darauf in zahlreichen Kompositionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückgegriffen wird (z. B. Haydn in den Symphonien Nr. 80, iv; Nr. 85, i; 90, i; im Streichquartett op. 74 Nr. 2, i; im Klaviertrio Hob. XV:27, iii; im Klavierkonzert Hob. XVIII:11, iii; Beethoven in der Violinsonate op. 24, i; Dittersdorf im D-Dur-Streichquartett Nr. 1, i), kann man als Indiz dafür werten, dass es sich eben nicht um die bruchlose Fortführung einer barocken Praxis handelt, da jene den Querstand in der Regel nicht zu umgehen suchte.⁵⁶

Ein wesentlicher Effekt der Reduktion auf einen Einzelton und dessen zeitlicher Dehnung besteht darin, dass der Hörer die Orientierung im zuvor etablierten Bezugsrahmen der parallelen Molltonart verliert und deswegen eher dazu neigt, den neu einsetzenden Akkord als Tonika zu akzeptieren. Eine vergleichbare Wirkung kann auch durch die Interpolation von Pausen (häufig verlängert durch Fermaten) zwischen Medianten und Tonika erzielt werden. Ebenso lässt sich durch eine Fermate auf dem Akkord der Medianten ein Moment des Stillstandes erzeugen und dadurch der Wahrnehmung der mediantischen Akkordfolge als zusammenhängende harmonische Progression entgegenwirken.

Ob der Grundton der Medianten als gemeinsamer Ton in der Oberstimme liegen bleibt, hängt mitunter von der Beschaffenheit des Hauptthemas ab, insbesondere davon, ob der dritte Skalenton gleich zu Beginn des Hauptthemas eine prominente Rolle spielt (dies wird unter 2.2., 2.5., und 2.6. eingehend erläutert). Ist dies nicht der Fall und das Hauptthema hebt etwa mit dem Grundton in der Oberstimme an, kann – wie etwa in Haydns Symphonie Nr. 85 (1. Satz, T. 211–212) oder Dittersdorfs Streichquartett Nr. 1 in D-Dur (1. Satz, T. 87–88) – zwischen dem dritten und ersten Ton in der Regel durch ein lineares Segment (Halbton, Halbton, Ganzton) vermittelt werden. Wird die Reprise dagegen mit dem fünften Ton initiiert, so bietet sich ein aufsteigendes, die kleine Terz halbtönig durchschreitendes Segment an, wie etwa im 1. Satz von Haydns Sinfonia Concertante Hob. I:105 (T. 162–163), wo sich der dritte Ton aus dem Akkordkomplex der Medianten herauslöst. Dieses chromatisch aufsteigende Terz-Segment wird auch verwendet, wenn der fünfte Skalenton durch einen Dominantsextakkord harmonisiert ist (wie etwa im 1. Satz von Haydns Symphonie Nr. 90, T. 153–156).

Von der Option, die Akkordquinte der Medianten (und damit den vermeintlichen Leitton der neuen Tonart, die mit Reprisebeginn erreicht wird), in der Oberstimme erscheinen zu lassen (wie etwa im Kyrie von Haydns *Harmoniemesse*, T. 83–84, oder in Muzio

53 Im Anschluss an Alois Hába wird hier auch von einer »tonzentralen Modulation« gesprochen. Van der Linde (1986) prägte den alternativen Begriff der »link-note modulation«.

54 Vgl. Schneider 1978, 223. Zum Konzept der »abbreviated chords«, siehe Van der Linde 1986, 7.

55 Vgl. Schneider 1978, 222 f., sowie Caplin 1998, 141.

56 Vgl. LaRue 1992, 72. Zugleich macht dieses Verfahren und die daraus resultierende »tonzentrale Modulation« auf den historisch ambigen Charakter des mediantischen Übergangs aufmerksam, der nicht nur spätbarocken Ursprungs ist, sondern darüber hinaus auf die avancierten Modulationstechniken des 19. Jahrhunderts vorausweist.

Clementis Klaviersonate op. 12 Nr. 2, i, T. 119–121), machten die Komponisten eher selten Gebrauch. Noch seltener tritt die Medianten in Terzlage auf (z. B. in Clementis F-Dur-Klaviersonate WoO 3, i, T. 73–76; in Mozarts F-Dur-Klaviersonate KV 280, iii, T. 105–108 oder in seiner G-Dur-Symphonie KV 199, iii, T. 141–153).

Eine weitere Möglichkeit, den Rückungseffekt abzumildern, ist harmonischer Natur und besteht in der Interpolation einer grundtonartbezogenen Dominantfunktion (z. B. in Beethovens Symphonie Nr. 1, op. 21, i, T. 171–178; die Interpolation erfolgt hier, nachdem die Medianten bereits auf ihren Grundton reduziert wurde). Bevorzugt steht die Dominante zunächst als Terzquartakkord über der durchgehenden zweiten Bassstufe, um anschließend in einen Quintsextakkord oder in einen Grundstellungsakkord überführt zu werden (V/vi - V4/3 - V - I: Mozarts Es-Dur-Klaviertrio KV 498, i, komponiert 1786, T. 64–74). Ferner liegt eine häufig verwendete Option darin, die halbschlüssige Dominante (chromatische Dur-Medianten) in einen gleichnamigen Mollakkord zu transformieren, um daran die Dominante der Grundtonart (stets als Septimakkord in verschiedenen Stellungen) anschließen zu können (V/vi - iii - V7 - I: Haydns C-Dur-Symphonie Nr. 56, i, T. 159–165; sowie Mozarts B-Dur-Klaviertrio KV 502, i, komponiert 1786, T. 112–118; V/vi - iii - V6/5 - I: Haydns C-Dur-Streichquartett op. 76 Nr. 3, i (T. 65–79); V/vi - iii - V4/3 - V7 - I: Mozarts F-Dur-Klaviersonate KV 332, i, T. 126–133; V/vi - iii - V4/3 - V6/5 - I: Haydns G-Dur-Streichquartett op. 64 Nr. 4, i, T. 58–61; V/vi - iii - V4/3 - I: Mozart: Klaviertrio KV 496, 2. Satz in C-Dur, komponiert 1786, T. 61–64). Aufgrund dieser harmonischen Zwischenschritte rückt der vermittelte mediantische Übergang in die Nähe der Option eines Ganzschlusses in der Tonart der iii. Stufe, bei der – nach Interpolation eines Dominanterterzquartakkords – ebenso eine stufenweise Bassbewegung (3-2-1) entsteht (wie z. B. in Haydns E-Dur-Klaviersonate Hob. XVI:22, i, T. 40–42, oder in seinem C-Dur-Streichquartett op. 33 Nr. 3, i, T. 108–111; in Leopold Kozeluchs G-Dur-Streichquartett, op. 32 Nr. 2, i, T. 116–118 oder in Clementis Es-Dur-Klaviersonate op. 12 Nr. 4, i, T. 67–68).⁵⁷ Ein genetisches Verhältnis zwischen den dargelegten Optionen festzustellen, dürfte schwerfallen.

Der als Sonatenrondo angelegte dritte Satz aus Haydns Konzert für Trompete und Orchester Es-Dur Hob. VIIe:1 (T. 168–181) zeigt ein besonders interessantes Verfahren, bei dem der Medianten (als Septakkord) eine kleine None hinzufügt wird (T. 173), um daraufhin das obere Terzintervall f^1 - as^1 zu isolieren und durch die Unterlegung mit dem Ton B , der durch einen Halbtonschritt aus dem H (Leitton des um den Grundton verkürzten Dominantseptnonakkords der relativen Molltonart) hervorgeht, als Quinte und Septe des grundtonartbezogenen Dominantseptakkords zu rekontextualisieren.⁵⁸

Die erläuterten satztechnischen Verfahren machen deutlich, dass Norbert J. Schneiders eingangs erwähnte Einschätzung, Haydn würde die feinen Abstufungen der Mediantik nicht kennen und zumeist auf einen drastischen mediantischen Effekt abzielen, vollkommen unzutreffend ist. Darüber hinaus wurde gezeigt, dass der mediantische

57 Zum Halbschluss in der Tonart der iii. Stufe mit darauffolgender grundtonartbezogener Dominante, die den Eintritt der Reprise vorbereitet – eine Strategie, die von Haydn und Beethoven in einigen Fällen genutzt wurde – siehe Burstein 1998.

58 Eine vergleichbare Technik ist auch in Clementis D-Dur-Klaviersonate op. 40 Nr. 3, i (T. 172–178) anzutreffen. Anhand von Haydns Streichquartett op. 71 Nr. 3, i liefert Anson-Cartwright eine Beschreibung dieses Verfahrens (2000, 181 f.).

Repriseübergang keine bloße Fortsetzung der barocken Kompositionspraxis darstellte, sondern diese vielmehr maßgeblich transformierte. Schließlich dürfte drittens deutlich geworden sein, dass sich die lokale satztechnische Gestaltung mediantischer Repriseübergänge nicht grundsätzlich von mediantischen Übergängen zu anderen Formteilen (»medial returns«, »falsche Reprise«, subdominante Repriseanfänge oder Ritornelle in Sonatenrondos oder Sätzen in Konzertform) unterscheiden.

2. DER MEDIANTISCHE REPRISENÜBERGANG IM KONTEXT DER SONATENFORM: EINIGE ERKLÄRUNGSSTRATEGIEN

Neben der oben beschriebenen Kontroverse im Hinblick auf die Genese, Häufigkeit und Konventionalität des mediantischen Repriseübergangs begegnet man in der musiktheoretischen bzw. -analytischen Literatur auch unterschiedlichen (partiell einander widersprechenden) Erklärungsstrategien, die das Phänomen im Kontext der Sonatenform zu situieren versuchen. Bevor die verschiedenen Ansätze anhand konkreter Beispielkompositionen diskutiert werden, sei zunächst das gegenwärtig dominierende Paradigma der Sonatensatzform, vor dessen Hintergrund diese Ansätze erst an Kontur gewinnen, in seinen Grundzügen skizziert.

2.1. Die »Standardtheorie der Sonatenform« – Einführung in ein theoretisches Paradigma

Das vorherrschende theoretische Paradigma der Sonatenform, wie es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von zahlreichen prominenten Musiktheoretikern überwiegend des angelsächsischen Sprachraums vertreten wurde⁵⁹, basiert im Kern auf dem Konzept der »large-scale dissonance« (Charles Rosen).⁶⁰ Dieses Konzept besagt, dass durch die Abweichung von der Grundtonart (bzw. durch die Etablierung der Dominanttonart in Dur-Sätzen) im Verlauf der ersten Hälfte eines Sonatensatzes, die mit einem anachronistischen Terminus als »Exposition« bezeichnet werden kann, eine Dissonanzspannung erzeugt wird, die in der Folge – analog zur Behandlung einer Dissonanz im strengen kontrapunktischen Satz – der Auflösung bedarf. Die daraus resultierende tonale Polarität kann optional durch einen Kontrast auf der thematischen Ebene verdeutlicht werden. Die Funktion des Mittelteils (der »Durchführung«) besteht in der Regel darin, möglichst unter Vermeidung der Grundtonart⁶¹ durch die Prolongation der V. Stufe die Dissonanzspannung zu intensivieren und schließlich – in der Repriserückleitung – die Auflösung

59 Z. B. Rosen 1971 und 1980, Ratner 1980, sowie Webster 2001. Im deutschen Sprachraum sei stellvertretend für eine Reihe von Arbeiten auf Jens Peter Larsens rezeptionsgeschichtlich einflussreichen Aufsatz »Sonatenform-Probleme« (1963) verwiesen.

60 Vgl. Rosen 1980, 222.

61 Diese Auffassung ist bereits in frühen deutschsprachigen Quellen nachweisbar, siehe z. B. Stöhr 1917, 370: »Eine gute Durchführung ist durch folgende Merkmale charakterisiert: 1.) Einführung und reichlicher Wechsel neuer, auch ferne liegender Tonarten bei Vermeidung der im ersten Hauptteil gebrachten Tonarten, insbesondere der Haupttonart.« (Kursiv M. N.) Vgl. auch Leichtentritt 1927, 141.

der tonalen Spannung und damit die ›psychologische‹ und ›strukturelle Klimax‹⁶² des ganzen Satzes vorzubereiten: Der Höhepunkt koinzidiert mit dem Eintritt der ›Reprise‹, der gleichzeitigen Rückkehr zu Grundtonart und Eröffnungsthema (dem sogenannten ›double return‹).⁶³

Vergleicht man das eben skizzierte Modell der Sonatenform mit dem Konzept des ›sonata principle‹⁶⁴, so scheint zwischen den beiden ein Widerspruch zu bestehen: Das ›sonata principle‹ fordert, dass bedeutsame thematische Gedanken⁶⁵, die in der Exposition außerhalb der Grundtonart erklingen sind, innerhalb der Reprise in der Grundtonart wiedergegeben werden müssen, um so eine Art großflächige tonale Auflösung erzielen zu können. Mit den Worten von Rosen: »[...] the essential resolution is that of the second group which has never been played in the tonic and must be so played before the piece can be considered over, the matter closed.«⁶⁶

Um dem ›sonata principle‹ Rechnung zu tragen, ohne dem ›double return‹ seine eminenten psychologischen und strukturellen Qualitäten absprechen zu müssen, greifen die Autoren implizit auf eine Strategie zurück, die auf der Rhetorik beziehungsweise der Semiotik basiert: Sie fassen den Reprisesbeginn und damit den ›double return‹ als Synekdoche, als pars pro toto, für den gesamten Formteil der ›Reprise‹ auf, der im Sinne eines konventionell geprägten prospektiven Zeichens auf den bevorstehenden Moment der Entspannung, das kadenzial herbeigeführte Ende des Seitensatzes, vorausweist.⁶⁷

Wird der Repriseseintritt nicht durch eine strukturell gewichtige Dominante, sondern durch die Medianten vorbereitet, provoziert dies in der Sonatenformtheorie Schenkerscher Prägung eine Immunisierungsstrategie, die auf die Verteidigung der Basisannahmen abzielt:

62 Vgl. Webster 2001, 692. Webster ersetzt in der zweiten Ausgabe des *New Grove Dictionary* den Ausdruck ›psychological‹ durch ›structural‹ unter Beibehaltung des inhaltlichen Kontextes.

63 Das damit beschriebene Sonatenform-Paradigma beruht im Hinblick auf das zugrunde liegende Spannungs-Lösungs-Modell in hohem Maße auf der Theorie Heinrich Schenkers, auch wenn über den präzisen Moment der Spannungsauflösung eine differierende Ansicht vertreten wird. Darüber hinaus sind die Vertreter dieser Sonatenformtheorie nicht zwingend Anhänger Schenkers.

64 Das Konzept geht auf Edward T. Cone zurück (vgl. Cone 1968, 76 f.).

65 Webster 2001, 688: »The ›sonata principle‹ [...] requires that the most important ideas and the strongest cadential passages from the second group reappear in the recapitulation, transposed to the tonic.« In diesem Zusammenhang stellt sich unweigerlich die Frage, nach Maßgabe welcher Kriterien die ›wichtigsten Ideen‹ identifiziert werden sollen. Da für die Festlegung der ›most important ideas‹ kein von der faktischen Kompositionspraxis unabhängiges Kriterium existiert, droht hier die Gefahr der Zirkularität (vgl. auch Hepokoski 2002, 93).

66 Rosen 1980, 150.

67 Vgl. Hoyt 1999, 16. Eine vermittelnde Position zwischen der traditionellen Sichtweise, die Rückleitungsdominante würde sich direkt in die Tonika des Reprisesbeginns auflösen, und der Schenkerschen Auffassung, dass diese beiden Akkorde nicht als Bestandteile einer Progression, sondern als disparate Momente zu verstehen seien, nimmt Poundie Burstein (2005, 306–308) ein: Unter Berufung auf Schenkers Schichtenlehre unterscheidet er zwischen einer unmittelbaren Auflösung der Dominante im Vordergrund (›relative foreground chord‹) und einer späteren Auflösung der Dominante auf einer höheren strukturellen Ebene (›background chord‹). Letztere findet für gewöhnlich im Bereich des Seitensatzes statt. Vgl. dazu Hepokoski/Darcy 2006, 147: »During the second part of the recapitulation the transposition of this fifth progression to the tonic effects the ultimate closure of the interruption structure.«

David Beach etwa hat 1983 in seiner vielzitierten Studie *A Recurring Pattern in Mozart's Music* auf die Rolle der chromatischen Dur-Mediante als tonales Ziel der Durchführung bei Mozart aufmerksam gemacht und dabei insbesondere die satzinternen Funktionen der Mediante herausgestellt: Die als ›Stufe‹ im Schenkerschen Sinn fungierende Mediantenbilde ein Bindeglied zwischen der Dominante am Ende der Exposition und der Tonika, die in der Reprise bekräftigt wird, und generiere dadurch eine großräumige, abwärtsgerichtete Dreiklangsbrechung im Bass (V-III $\sharp$ -I), welche eine Umkehrung der für Mollsätze üblichen Stufenfolge I-III-V darstellt.⁶⁸ Beachs Analysen konnten zeigen, dass sich häufig ein motivischer Konnex zwischen der großräumigen Bassdreiklangsbrechung und der thematischen Struktur des Satzbeginns nachweisen lässt.⁶⁹ Der Hinweis auf die Funktion der Mediante als ›Terzteiler‹ ist allerdings nicht geeignet, die Durterz zu erklären, denn ein Molldreiklang der III. Stufe hätte den gleichen Effekt erzielt. Beach zufolge trage die Mediante ferner zur Unterstützung des 3. Skalentons bei, der eine Durchgangsnote zwischen Dominantquinte 2 (Durchführungsbeginn) und -septe 4 (Durchführungsende) darstellt, sofern – wie in Mozarts F-Dur-Klaviersonate KV 332, i – vor Repriseneintritt eine transitorische Dominanharmonie interpoliert wird.⁷⁰

Diese Erklärung greift freilich nicht im Falle unvermittelter mediantischer Übergänge. Statt die Mediante III $\sharp$ als Mittel zur Prolongation der Dominante zu verstehen, ist hier vielmehr von der These auszugehen, die Mediante stütze den Urlinienkopftón 3 und stelle somit eine Antizipation der nachfolgenden I. Stufe dar.⁷¹ Darüber hinaus werden die im Folgenden präsentierten Analysen zeigen, dass die durch die Rückleitungsmediante erzeugte tonale Schwächung des Reprisesbeginns (insbesondere bei Joseph Haydn) in der Regel durch einen sogenannten ›kompensatorischen Dominantbereich‹⁷² in der Reprise aufgewogen wird. Der ›kompensatorische Dominantbereich‹ wiederum bedingt in vielen Fällen das für Haydns Sonatenformschaffen charakteristische Phänomen der ›rekomponierten Reprise‹.⁷³

68 In den Expositionen von Mollsätzen ist der mediantische Übergang V/i-III zur Nebentonart bereits ab den 1740er Jahren als »first-level-default« beschreibbar.

69 Eine ausführliche Kritik an Beachs Vorgehensweise und den Schlussfolgerungen findet sich bei Perl 2005, 28. Insbesondere die von Beach vertretene Auffassung, mediantische Reprisesübergänge würden aufgrund der großräumigen Dreiklangsbrechung im Bass einen motivischen Konnex zur Dreiklangsstruktur des Eröffnungsthemas ausbilden, stellt Perl mit dem Hinweis in Frage, »Dreiklangsmotivik in Hauptthemen der Klassik« sei »so alltäglich«.

70 Vgl. Beach 1983, 15, 20.

71 Vgl. Schachter 1987, 298, Ex. 8. Freilich handelt es hierbei keineswegs um einen gleichsam ›deterministischen‹ Zusammenhang, denn im ›klassischen‹ Repertoire ließen sich mühelos unzählige Beispiele anführen, in denen die Reprise trotz eines strukturell prominenten 3. Tons durch eine aktive Rückleitungsdominante vorbereitet wird. Doch darf das Verfahren der Verklänglichung zentraler linearer Elemente (also deren Tendenz, selbst ›Stufen‹ zu werden) als probates kompositorisches Mittel zu deren Hervorhebung gelten.

72 Der Begriff wurde von Lubov Russakovsky geprägt (2001, 24).

73 Der Ausdruck ›rekomponierte Reprise‹ wird hier anstelle der deutschen Übersetzung der englischen Begriffe ›altered reprise‹ oder ›altered recapitulation‹ vorgeschlagen, um eine terminologische Konfusion mit dem historischen Ausdruck ›veränderte Reprise‹ zu vermeiden, der etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach ein anderes Phänomen, nämlich die direkte, ornamentierte Wiederholung der Exposition bezeichnet (siehe Bachs *Sonaten mit veränderten Reprises* für Klavier, Berlin 1760, H. 136–139, 126, 140).

2.2. Die tonale Organisation des Hauptthemas als Bedingung für einen mediantischen Repriseübergang

Der Zusammenhang zwischen einer harmonisch schwachen (mediantischen) Reprisevorbereitung und dem Einschub eines ›kompensatorischen Dominantbereichs‹ in der Reprise soll am Beispiel des 1. Satzes aus Haydns E-Dur-Streichquartett op. 54 Nr. 3 illustriert werden. Einen Schlüssel zum Verständnis des mediantischen Repriseübergangs liefert hier der Satzbeginn, der einige Besonderheiten hinsichtlich seiner taktgruppenmetrischen und harmonischen bzw. tonalen Organisation aufweist: Die Tonika in Takt 1 (mit Auftakt) ist nur sehr schwach ausgeprägt, da sie erstens nicht als vollständiger Akkord wiedergegeben wird und zweitens die für sie konstitutiven Töne auf unbetonten Zählzeiten erklingen. Erst in Takt 2 tritt mit dem Dominantseptakkord eine vollwertige harmonische Funktion in Erscheinung; gleichzeitig verwandelt sich der zweistimmige Satz in eine vollstimmige Textur. Rückblickend erweist sich somit der gesamte erste Takt als Auftakt zum zweiten. Der dritte Takt bringt eine kurze Ausweichung nach cis-Moll (vi. Stufe), bevor mit dem auftaktigen (und dynamisch durch ein *fz* intensivierten) prädominantischen Sextakkord der ii. Stufe der Kadenzvorgang eingeleitet wird, der den Halbschluss des Periodenvordersatzes herbeiführt. Das *cis* fungiert hier als obere Nebennote zum *h* (fünfter Skalenton) und dient somit der Dominantprolongation, die bis zum Ende des Eröffnungsthemas andauert. Die Dominante als vorherrschende harmonische Funktion innerhalb des Hauptthemenbereichs (T. 1–8) wird erst mit Eintritt der kadenzial bekräftigten Tonika in Takt 8 abgelöst. Der achte Takt der Periode ist taktgruppenmetrisch zugleich erster Takt der neuen Taktgruppe, die formfunktional als ›Codetta‹ betrachtet werden kann und in tonaler Hinsicht die Tonika (8-b7-6-7-8) prolongiert.

Diese Analyse des Hauptthemas macht deutlich, dass aufgrund der Prävalenz der V. Stufe eine dominantische Vorbereitung des Reprisebeginns ineffektiv wäre. Eine probate Strategie, auf die Haydn zur Lösung dieses kompositorischen Problems zurückgreift, stellt der mediantische Repriseübergang dar (siehe Beispiel 1): Im Anschluss an ein neuntaktiges, auf die Tonart cis-Moll bezogenes Dominantpedal tritt die Reprise ein. Dabei wird der gemeinsame Ton *gis*¹, die dritte Tonstufe in E-Dur, in exponierter Lage (Oberstimme) dargeboten und durch die Oberstimmenbewegung 3-2, die im Zuge des Vordersatzhalbschlusses (T. 110) erklingt, wieder aufgegriffen. (Zugleich zielt die Dominante der relativen Molltonart nicht auf den unmittelbar folgenden Reprisebeginn, sondern auf den Akkord über der Nebennote *cis* in Takt 109.)

Neben der hauptthemeninternen Dominante wird in Takt 132 eine weitere Dominante (T. 132–134) etabliert, zu der kein Äquivalent in der Exposition existiert. Dies kann mit Lubov Russakovsky als ›kompensatorischer Dominantbereich‹ gedeutet werden, durch den der harmonisch ›schwache‹ (mediantische) Repriseübergang aufgewogen wird. Vorbereitet wird dieses tonal bedeutsame Ereignis in Takt 128, genau jenem Moment, wo sich die erste nennenswerte Abweichung von der Exposition verzeichnen lässt: Anstatt den Formverlauf wie in Takt 22, der analogen Stelle in der Exposition, interpunktisch durch einen Halbschluss der Grundtonart zu gliedern, wird durch eine Wechselnotenbewegung (*gis-fis-eis-fis*) die Doppeldominante anvisiert und schließlich durch eine synkopierte 7-6-Konsequente auskomponiert. Die Auflösung der nachfolgenden Dominante

Beispiel 1: Joseph Haydn, Streichquartett op. 54/3, 1. Satz (Allegro), T. 103–110

kann allerdings kaum strukturelle Bedeutung beanspruchen, da in Takt 135 nicht die 1 sondern die 3 erreicht wird. Es tritt zunächst der zu den Expositionstakten 32 ff. analoge, quintransponierte Bereich ein. Die strukturelle Auflösung verspricht erst die mit Takt 141 initiierte Kadenz.⁷⁴

74 Allerdings wird die strukturelle Schlusskraft der Kadenz (T. 141–145), die aufwendig u. a. durch einen Dominantquartsextakkord, dessen Auflösung mit Triller auf der 2. Tonstufe sowie den breiten (ganztaktigen) harmonischen Rhythmus – allesamt deutliche Zeichen einer bevorstehenden Schlusskadenz vor Einsatz der Schlussgruppe – inszeniert wird, wie bereits an analoger Stelle in der Exposition sowohl auf dynamischer Ebene (plötzliches piano) als auch durch die Taktverschränkung entscheidend geschwächt. Der darauffolgende zweite Anlauf ist ebenso wenig erfolgreich; diesmal erweist sich der Akkord auf der Ultima sogar als Molltonika (T. 150), von der ausgehend nun ein dritter Versuch unternommen wird, der schließlich – nach Interpolation der Zwischenharmonien C-Dur und a-Moll, die den Dominantklang gleichsam einkreisen – mit einem Halbschluss endet (T. 157). Auch die gemessen an den Umfängen der übrigen Formteile überdimensional angelegte Coda, die mit Takt 158 (also in jenem Moment, wo die Parallelität zur Exposition abbricht) beginnt, lässt Zweifel aufkommen, ob der Kadenz in den Takten 144/145 tatsächlich eine die Struktur abschließende Bedeutung zukommt. In der Coda startet die Bewegung aufs Neue auf der Ebene der Dominante, läuft sich allerdings (abermals) auf einem Dominantsekundakkord fest (T. 161–165), der keine direkte Auflösung (etwa in einen Tonikasextakkord) erfährt. Stattdessen erklingt wiederum das Thema der Schlussgruppe (in Takt 166), diesmal in Umkehrung. Über einen neapolitanischen Sextakkord, chromatisch gesteigert durch einen verminderten Septimakkord, der schließlich in einen dominantischen Quartsextakkord mündet, deutet sich eine weitere ausladende Kadenzinszenierung an, die diesmal allerdings bereits auf der Antepenultima abbricht (T. 168–172). Wiederum wird in der Oberstimme das e^2 festgehalten. Erst das Wiederaufgreifen des (leicht veränderten) Hauptthemas (T. 173–180) führt den lang erwarteten Abschluss der Kadenz herbei, gefolgt von einer triolisch die Kerntöne des Themas umspielenden Taktgruppe, die schließlich in Takt 184 das e in der eingestrichenen Oktave erreicht und in Takt 188 kadenzial bekräftigt. Es handelt sich also hier um ein von Haydn mit allen Mitteln der Kunst inszeniertes Spiel, einen aufwendig vorbereiteten Abschluss im letzten Moment abzuschwächen bzw. ins Leere laufen zu lassen, um einen stets weiteren Versuch zu rechtfertigen.

2.3. Der mediantische Reprisenübergang aus Sicht der ›Standardtheorie der Sonatenform‹: Ein Spiel mit Konventionen bzw. Hörerwartungen?

Analysen von Joseph Haydns B-Dur-Symphonie Nr. 85 (*La Reine*) verweisen in der Regel auf die außergewöhnliche formale Beschaffenheit des ersten Satzes. Zu den devianten Eigenschaften zählt etwa das starke proportionale Ungleichgewicht zwischen Exposition (100 Takte) und Reprise (65 Takte), das durch eine erhebliche Verkürzung letzterer entstanden ist. Entgegen einer weitverbreiteten Auffassung beruht hier die Kondensierung der Reprise nicht auf einer Tilgung von vermeintlich redundantem ›monothematischem‹ Material.⁷⁵

Eine weitere Besonderheit des ersten Satzes liegt in der Art der harmonischen Gestaltung des Reprisenübergangs, der mittels einer mediantischen Klangfortschreitung bewerkstelligt wird. Ethan Haimo sieht in der mediantischen Reprisenartikulation eine Anomalie, die der Kompensation in den Folgesätzen bedarf: »Simply put, the prominent stress on V/vi seems to be a purposeful and powerful anomaly – unresolved, unexplained, and not otherwise followed up within the first movement itself.«⁷⁶ Bernhard Harrison schließt sich Haimo in seinem Urteil über die harmonische Artikulation des Reprisenbeginns an. Er spricht von einer »unconventional retransition section of bars 191–211, which emphasises V/vi and articulates the recapitulation in a wholly unconventional manner.«⁷⁷

Beide Autoren begreifen also den mediantischen Reprisenübergang als erklärungsbedürftige Anomalie. Um diese zu legitimieren, schlägt Harrison eine Strategie vor, die gemeinhin auch im Falle des Phänomens der ›falschen Reprise‹ angewendet wird:⁷⁸ »Haydn's *failure* to resolve the emphatic stress on V/vi at this point in the movement can be understood only as a deliberate play with conventional expectation.«⁷⁹ Daneben führt Harrison zwei weitere Möglichkeiten an, die zu einer Erklärung der aus seiner Sicht problematischen Passage beitragen könnten: Erstens verweist er auf den Anfang des Satzes

75 Die These, die bei Haydn häufig anzutreffende Rekombination der Reprise sei auf die monothematische Anlage der Exposition zurückzuführen, wird in Haimo 1988 vertreten. Demnach würde die Reprisenrekombination auf die Wiederherstellung des proportionalen Gleichgewichts zwischen Exposition und Reprise abzielen, das durch die Weglassung des als redundant empfundenen retransponierten Hauptthemas (bzw. Hauptthemenkopfes) sowie der vorausgehenden Überleitungspassage, die nun überflüssig erscheint, gefährdet worden sei (Haimo 1988, 340). Dieses Erklärungsmodell, das lange Zeit als unumstritten galt, hat durch jüngere Forschungsarbeiten entscheidende Kritik erfahren, die auf empirische und konzeptionelle Probleme des Redundanz-Prinzips verweisen (vgl. Schmidt-Thieme 2000, Bergé 2003). Insbesondere erkennt Haimos Erklärungsansatz, dass Haydn in einer keineswegs geringen Anzahl an Kompositionen den hauptthemenbasierten Seitensatz in der Reprise wörtlich oder nur geringfügig verändert wiederholt, so dass die Funktion der Überleitung (abgesehen von der tonalen Adjustierung) unangetastet bleibt und daher von einer Gefährdung des proportionalen Gleichgewichts keine Rede sein kann (z.B. Hob. XVI:26, i; Hob. XVI:52, i; Hob. XV:14, iii; Hob. XV:18, i; Hob. XV:21, i; Hob. XV:29, iii; Symphony Nr. 8, i; Nr. 50, iv; Streichquartett op. 20, 4, iv).

76 Haimo 1995, 194.

77 Harrison 1998, 72 f.

78 Vgl. Neuwirth i. Vorb.

79 Harrison 1998, 73. Kursiv M. N.

(die Takte 1 und 3), in dem das problematische Ereignis bereits präformiert vorläge.⁸⁰ Zweitens bestünde eine Lösungsstrategie in der Einbeziehung der übrigen Sätze: Gemäß dem ›Homöostase-Denken‹, das in den Aussagen Harrisons zum Vorschein kommt, werde das durch die mediantische Progression erzeugte tonale Ungleichgewicht in den Folgesätzen wieder in einen Zustand der Balance überführt und damit zugleich auch die zyklische Einheit der Symphonie gewährleistet.⁸¹ Auf eine vergleichbare Strategie greift auch Haimo zurück:

Whereas a movement whose development section prolongs the dominant can be immediately understood in the context of the basic axioms of late eighteenth-century tonal theory and the norms of Haydn's treatment, the prolongation of a non-dominant sonority demands a more contextual explanation of the harmonic function and meaning of the development section.⁸²

Eine kontextuelle Erklärung, die auch die Folgesätze einbezieht, ist freilich ebenso wenig zwingend wie der Rekurs auf die Intention des Komponisten, mit Hörerwartungen zu spielen. Stattdessen soll gezeigt werden, dass der formale Sinn des mediantischen Repriseübergangs in Haydns *La Reine* bereits innerhalb des ersten Satzes verständlich ist. Eine detaillierte Beschreibung der Reprise rückleitung (des ›unmittelbaren Konnexes‹)⁸³ wird einen Einblick in die spezifische Inszenierungsweise des mediantischen Übergangs gewähren (siehe Beispiel 2):

Die gesamte Rückleitungspassage (T. 191–211) umfasst 21 Takte und wird durch eine einzige harmonische Funktion, nämlich die auf die parallele Molltonart bezogene Dominante, bestimmt, die der Ausbreitung des phrygischen Halbschlusses (T. 190–91) dient.⁸⁴ Die Rückleitung lässt sich in zwei Phasen unterteilen: In der ersten Phase (T. 191–197) wird die Dominantfunktion mittels einer 6/4-5/3-Nebennotenbewegung auskomponiert, der im Bass liegende Akkordgrundton mit Hilfe eines Oktavpendels (›Murky-Bass‹) dar-

80 Ebd., 74.

81 »These features are unresolved details in the first movement which arguably necessitate a balancing over-emphasis on dominant preparation elsewhere in the work, specifically, in the Trio of the third movement, bars 52–70, and in the preparation for the final reprise in the finale, bars 146–63.« (Ebd.) Die Funktion der Folgesätze bestünde demnach in der Kompensation eines defizitären Ereignisses des ersten Satzes.

82 Haimo 1995, 194. In diesem Zitat wird deutlich, dass Haimo die Anomalie weniger in der mediantischen Reprise rückleitung an sich sieht, als in der Tatsache, dass die gesamte Durchführung die Medianten anstelle der Dominante prolongiert und somit den Erwartungen der ›Standardtheorie der Sonatenform‹ zuwider läuft (vgl. auch ebd., 203). Den analytischen Nachweis hierfür liefert Galand 1995, 39.

83 Dieser Begriff sowie dessen Gegenbegriff ›Beziehungen auf Distanz‹ gehen auf Martin Just zurück (1988, 296).

84 Hier liegt also der Typus einer nicht-modulierenden Rückleitung vor: Die gesamte Rückleitungspartie fällt mit einer prolongierten Dominantfunktion zusammen. Die hier vorgeschlagene Eingrenzung der Rückleitung weicht von Harrison ab, der den Rückleitungsbeginn mit Takt 198 festlegt (1998, 70). Harrisons Deutung scheint allerdings zwei signifikante Aspekte zu vernachlässigen: 1.) den kontinuierlichen Reduktionsprozess, der die Takte 191–211 verklammert; 2.) die Tatsache, dass die obligatorische Kadenz, die zur Artikulation der Rückleitungsgrenzen in Takt 197 zu erwarten gewesen wäre, im vorliegenden Fall fehlt.

gestellt. Die erste Phase lässt sich ihrerseits in drei identische Zweitakter (und einen Einzeltakt) gliedern, die – analog zu den Takten 22–28 – so angelegt sind, dass sich das metrische Gewicht auf den jeweils zweiten Takt verlagert, bevor die Bewegung auf die Akkordquinte a^2 zurückschwingt. Der Schlusstakt (Zählzeit 2 und 3) der ersten Phase reduziert schließlich die musikalische Textur (den Dominantakkord) auf einen einzelnen (oktavierten) Ton, den Dominantgrundton d , der in der zweiten Rückleitungsphase zum zentripetalen Element avanciert, auf das die Vorgänge in allen Stimmen hin ausgerichtet sind. Die zweite Rückleitungsphase (T. 198–211), die gegenüber der ersten Phase (von zwei) auf vier Takte erweiterte Taktgruppen enthält, zeichnet sich durch eine Fortsetzung des Reduktionsprozesses aus: Abgesehen von der Fagottstimme (die ihrerseits in T. 205 wegfällt) verabschiedet sich das gesamte Bläserensemble. Die Satzfaktor beschränkt sich nun auf einen vierstimmigen Streichersatz, der auf die kompositorische Darstellung des Dominantgrundtons hin angelegt ist: Dieser bildet einerseits einen Orgelpunkt im Bass, andererseits ist er in der Oberstimme zu hören, wo er von unten leitönig (cis^2 – d^2) beziehungsweise von oben mittels Dreiklangsbrechung (a^2 – fis^2 – d^2) stabilisiert wird.

Rückleitung (Phase 1)

Phase 2

Reprise

Beispiel 2: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 85, 1. Satz (Vivace), T. 191–212

Die auftaktige Bewegung in Takt 205 ist ambig: Ein Hörer dürfte hier für einen kurzen Moment die zu den beiden vorangegangenen Viertakttern (T. 198–201 und T. 202–205) analoge Fortsetzung erwarten, die durch die Wiederholung der Figur a^2 – fis^2 – d^2 angedeutet wird. Eine weitere Repetition unterbleibt jedoch; stattdessen wird die Oberstimme

durch Abspaltung des Auftakts zu Takt 202 auf ein Dreiklangsskelett reduziert und die drei Unterstimmen (das Fagott setzt nun aus) beschränken sich auf die Wiedergabe des Dominantgrund- und tertzens. Bei der zweiten Wiederholung dieser Bewegung (T. 208) fällt auch das stützende Bassfundament weg; gleichzeitig wird die Dynamik – im Sinne der Koordination der musikalischen Vorgänge – ins *pianissimo* zurückgenommen. Übrig bleibt eine einzige Stimme (1. Violine). Die Dreiklangsbewegung vollzieht sich ab Takt 208 noch dreimal. Einem (hypothetischen) Hörer dürfte es schwer fallen, das Verlassen der Zeitschleife vorherzusagen; er verfügt über einen sehr beschränkten ›prospektiven Fokus‹.⁸⁵ Durch die Mittel der Reduktion und der Wiederholung, die eine Verringerung des Informationsgehalts bewirken, gelingt es Haydn eine mentale ›Sättigung‹ (›saturation‹; L.B. Meyer)⁸⁶ zu erzeugen und damit die Intensität der Erwartung nach Veränderung zu steigern, ohne dass einem Hörer der konkrete Inhalt dieser Veränderung klar sein dürfte. Ein stilistisch kompetenter Hörer, der mit den Konventionen der Sonatenform vertraut ist, könnte die Hypothese ausbilden, dass in Kürze der Eintritt eines neuen großformalen Abschnitts, der Reprise, erfolgen wird. Allerdings dürfte es nahezu unmöglich sein – jedenfalls gibt Haydn dem Hörer dafür keine Anhaltspunkte –, den präzisen Zeitpunkt, zu dem die Abweichung vermutlich eintreten wird, zu antizipieren: Die Wiederholung der Dreiklangsbewegung kann prinzipiell jederzeit aufgegeben werden, da die Stabilität dieses Patterns zuvor bereits erreicht wurde. Folglich bleibt die Hörerwartung zeitlich und inhaltlich unbestimmt. Nach sechsmaliger Wiederholung der Dreiklangsbrechung führen schließlich die 1. Violinen den Ton d^2 durch einen knappen, chromatisch durchsetzten Skalenausschnitt (d^2 - cis^2 - c^2 - b^1 ; vorweggenommen in der Bratschenstimme der Takte 198 und 202) in den Grundton b^1 , mit dem die Reprise anhebt.

Die vorgelegte Beschreibung der strukturellen Vorgänge in der Reprisenrückleitung unter Berücksichtigung der damit interagierenden Erwartungsprozesse eines hypothetischen Hörers macht deutlich, dass die vorliegende Passage nahezu alle im Sinne der ›Lehrbuchtheorie‹ typischen Eigenschaften einer Rückleitung aufweist, auch wenn die harmonische Orientierung nicht den Vorstellungen der ›Standardtheorie der Sonatenform‹ zu entsprechen scheint. Zu diesen Eigenschaften zählen etwa ein dominanter Orgelpunkt, eine charakteristische (zumeist sukzessive) Reduktion des dynamischen Niveaus sowie der musikalischen Textur, Momente der Stasis oder zirkulärer Bewegung und – in kognitiver Hinsicht – eine Manipulation der ›prospektiven Reichweite‹.⁸⁷

Um eine mögliche Erklärung für den vermeintlich atypischen harmonischen Übergang liefern zu können, muss ein breiterer Kontext berücksichtigt werden, der den ›Be-

85 Zum Begriff des ›prospektiven Fokus‹ bzw. der ›prospektiven Reichweite‹, der »die variable zeitliche Distanz zu einem bestimmten antizipierten Ereignis bezeichnet«, siehe Neuwirth 2008, 560f.

86 Vgl. Meyer 1956, 135–138, insbesondere 135: »A figure which is repeated over and over again arouses a strong expectation of change both because continuation is inhibited and because the figure is not allowed to reach completion.«

87 Diese Beschreibung steht in Einklang mit Michael Spitzers These, der mediantische Reprisenübergang sei ein im positiven Sinne hörerorientiertes Verfahren (mit einer formverdeutlichenden Funktion) gewesen: »[...] good tonic preparation was less pertinent to eighteenth-century ears than clear textural signposting and, more importantly, than modal resolution from minor to major. [...] texture and rhetoric can and do signify closure without our knowledge of the original tonic.« (1996, 29)

ziehungen auf Distanz« (nämlich dem Expositionsbeginn und der Reprise-rekomposition) Rechnung trägt. Wenden wir uns zuerst dem Beginn der Exposition zu. Das Hauptthema ist syntaktisch als ›dreiteiliges Lied‹ gestaltet, dessen A-Teil die Struktur eines ›Satzes‹ aufweist. Der ›Satz‹ setzt sich aus 4 + 4 + 4 Takten zusammen⁸⁸, wobei die erste Zählzeit des letzten Taktes mit dem Beginn des B-Teils (T. 23–30) koinzidiert, der sich aufgrund der Forte-Dynamik, Tutti-Textur (mit synkopierten Begleitstimmen) sowie der auffahrenden Skalenbewegung zunächst als Überleitungspassage präsentiert und erst nachträglich, da er in die (variierte) Wiederholung des A-Teils zurückführt, in die globale Liedform integriert wird.⁸⁹ Die Tatsache, dass die mit Takt 42 initiierte Überleitung, die diesmal erfolgreich den Weg in die Dominanttonart beschreitet und mittels eines Halbschlusses bestätigt (Takt 52), dem B-Teil im Hinblick auf den (rhythmischen und dynamischen) Gestus und Textur ähnelt, weist auf ein kalkuliertes Spiel Haydns mit der formalen Funktion der ›Überleitung‹, die sich im ersten Fall retrospektiv als ›falsche Überleitung‹ entpuppt. Bringt man auf der Basis dieser Beschreibung einen dynamischen Formbegriff in Anschlag, der die Bedeutung unterschiedlicher Standpunkte im temporalen Kontinuum für die Zuschreibung formaler Funktionen berücksichtigt, so erscheint die dreiteilige Struktur durch eine zweiteilige überlagert, die jeweils vom A-Teil ihren Ausgang nimmt.

Das Hauptthema zu Beginn der Reprise ist gegenüber der Exposition nur geringfügig verändert (zusätzliche Hornstimme, imitationsartige Bewegung in den 2. Violinen, auftaktige Simultanterz in den Oboen). Diese Veränderungen bewirken eine stärkere Kontinuität zwischen den vormals aufgrund von Pausen getrennt präsentierten Segmenten des Hauptthemas. Es scheint hier Haydns Anliegen zu sein, den Zusammenhang wieder zu straffen, nachdem in der Rückleitung das Aktivitätsniveau bereits auf ein Minimum reduziert wurde.

Die beobachteten Abweichungen vom Modell der Exposition legen die These nahe, dass Haydn den Beginn der Reprise nicht mit dem ursprünglichen Anfangsthema bestreitet, sondern mit der Variation desselben, dem A'-Teil (T. 31–41). Die Reprise würde somit erst mit dem Expositionstakt 31 beginnen.⁹⁰ Damit entfällt auch die für die Exposition charakteristische formfunktionale Ambiguität der Hauptthemenstruktur.⁹¹ Zusätzliche Plausibilität gewinnt diese Auffassung durch die anschließende Passage, die deutlich auf den Anfang der Überleitung (T. 42–45) rekurriert und schließlich zum Zweck der für die Sonatenform erforderlichen tonalen Adaption in einen Halbschluss der Grundtonart (T. 230) mündet. Die Ausbreitung des Halbschlusses, die – eine Quinte tiefer transponiert – den Expositionstakten 70–77 entspricht, zeigt eine ausgeprägte Ähnlichkeit mit der ersten Rückleitungsphase (T. 191–197). Ebenso wie die Rückleitung dient auch dieser Überleitungsabschnitt der Vorbereitung eines erneuten Hauptthemeneinsatzes (T. 238),

88 Bereits der erste Satz von Haydns Symphonie Nr. 25 in C-Dur zeigte ein derartig unproportionales Verhältnis von ›Präsentation‹ und ›Entwicklung‹ (T. 24–37).

89 Aus der Retrospektive betrachtet vollzieht der B-Teil einen Vorgang, den Schenker als Terzteilung beschreiben würde: Die Quinte zwischen Grundton (*b*) und Subdominante (*es*) wird durch die VI. Stufe (*g*) in zwei Terzen gegliedert. An die Subdominante schließt sich die Kadenz in B-Dur an, deren finale Tonika den A'-Teil initiiert.

90 Vgl. Schmidt-Thieme 2000, 315.

91 Vgl. Bergé 2003, 204.

der gegenüber der Exposition (T. 78 ff.) in die Grundtonart retransponiert auftritt. Aus diesem Befund lässt sich die Hypothese ableiten, dass der Repriseübergang mediantisch gestaltet wurde, um das tonale Gewicht durch die – analog komponierte – dominante Vorbereitung auf den zweiten Eintritt des Hauptthemas zu verlagern.⁹² Gemäß dieser Interpretation erweist sich der mediantische Repriseübergang als integraler Bestandteil eines Netzwerkes formaler Optionen (Dominanz der III# während der Durchführung, Reprise-rekomposition, die Vereinfachung der komplexen, ambigen Struktur des Hauptthemas, Verlagerung des tonalen Gewichts auf das retransponierte Hauptthema, Monothematik, rondoartige Sonatensatzform), die einander wechselseitig stützen und Sinn verleihen.

2.4. Der Zusammenhang zwischen dem mediantischen Repriseübergang und der formalen Struktur des Hauptthemas

Im Unterschied zum Streichquartett op. 54 Nr. 3 ist die Entscheidung zugunsten eines mediantischen Repriseübergangs im folgenden Beispiel, dem 3. Satz aus Haydns C-Dur-Klaviertrio Hob. XV:27, nicht auf die harmonischen Vorgänge (genauer: die Vorherrschaft der Dominante bzw. die Schwächung der Tonikafunktion) im Hauptthemenbereich zurückzuführen, sondern auf dessen formale Struktur: Die dreiteilige Liedform (ABA'), die insbesondere in Klaviertrios oder Violinsonaten bevorzugt gewählt wurde, um in der Exposition den einzelnen Instrumenten die Möglichkeit einzuräumen, sich durch die Präsentation thematischen Materials erstmals in Szene zu setzen und zeitweilig eine führende Rolle zu übernehmen, erscheint an späterer Stelle, namentlich in der Reprise, redundant. Dementsprechend wird im vorliegenden Beispiel die Struktur der dreiteiligen Liedform, die das Hauptthema in der Exposition kennzeichnet (T. 1–42), in der Reprise preisgegeben⁹³: Dort begnügt sich Haydn mit der Wiedergabe des syntaktisch als achttaktige Periode gestalteten A'-Teils (T. 36–42 = T. 163–169), deren finale Tonika im Sinne einer Taktverschränkung den Beginn der Überleitung (T. 43 ff. = T. 170 ff.) markiert. Auf das Material des B-Teils (T. 17–35), der im Grunde eine prolongierte V. Stufe darstellt, wurde bereits in der Durchführung ausgiebig zurückgegriffen: Der für den B-Teil charakteristische Rhythmus (16tel-16tel-8tel bzw. 8tel-16tel-16tel-8tel), der auch im A- und A'-Teil des Hauptthemas zu hören ist, dominiert einen Großteil der Durchführung (T. 98–128) sowie die gesamte Reprise-rückleitung (T. 149–162), die durch einen

92 Für das Bestreben Haydns, das tonale Gewicht auf eine spätere Wiederholung des Hauptthemas zu verlagern, könnten auch die bereits von Larsen (1963, 228) beobachteten Übereinstimmungen dieses Sonatensatzes mit der Ritornellform ausschlaggebend gewesen sein, denn in Sonatenrondos oder Konzertsätzen der Zeit war es üblich, die Rückkehr mindestens eines Themas oftmals nicht-dominantisch (bisweilen mediantisch) vorzubereiten (siehe Beispiele in Anm. 8).

93 Die Verkürzung von Hauptthemen, die die Struktur einer dreiteiligen Liedform aufweisen, auf den A'-Teil scheint eine Konvention in Haydns Schaffen zu sein, denn er macht von dieser rekomppositorischen Maßnahme auch in seinen Symphonien Nr. 85, i, Nr. 94, i und Nr. 96, i sowie in seinen Streichquartetten op. 33 Nr. 2, i, op. 33 Nr. 5, i und op. 71 Nr. 1, i und in der Klaviersonate Hob. XVI:Es2, i Gebrauch. Gleichwohl ist diese Konvention nicht auf Haydns Œuvre beschränkt (vgl. z. B. Leopold Kozeluchs Streichquartett op. 32 Nr. 2, i).

phrygischen Halbschluss in der parallelen Molltonart initiiert wird und sich ebenso wie der B-Teil durch ein ›Stehen auf der Dominante‹ auszeichnet. Auch die ausgedehnte einstimmige Hinführung (T. 159–162; siehe rechte Hand des Klaviers) zum Reprisesbeginn ist nach dem Muster des B-Teils (T. 34–35) gestaltet. Im Unterschied zum B-Teil wird der A-Teil, der ursprünglich zwei Versionen einer achttaktigen Periode (einmal Klaviersolo, einmal mit der 1. Violine als Trägerin des Hauptthemas) enthält, schlichtweg ausgespart. Gleichsam als Kompensation – und vor allem, um einer Gefährdung des proportionalen Gleichgewichts entgegenzuwirken –, erscheint der A'-Teil in leicht veränderter Gestalt erneut am Satzende (T. 238 ff.), wo er die Position der Schlussgruppe einnimmt, die nun im Vergleich zur Exposition früher erklingt (T. 194–202). Anstatt von einer bloßen Reduktion der Hauptthemenstruktur (etwa aus Gründen der Vermeidung von Redundanz) zu sprechen, soll die hier verwendete Rekomppositionsstrategie als ›Umverteilung von Taktgruppen‹ charakterisiert werden, die mit einer ›formfunktionalen Redefinition‹ einhergeht: Der B-Teil wird gleichsam in die Durchführung vorgezogen, um dort als Reprisesrückleitung zu fungieren (rhythmische Antizipation des Hauptthemas: 8tel-16tel-16tel etc.), während der A'-Teil den Reprisesbeginn markiert und später die Rolle des Epilogs übernimmt.⁹⁴

Der an den Epilog anschließende Abschnitt (T. 202 ff.), der die intrinsischen Eigenschaften einer Überleitung ausprägt, mündet in Takt 222 in einen extensiven, sechzehn Takte umfassenden ›kompensatorischen Dominantbereich‹ (T. 222–237).⁹⁵ Dieser zögert den erwarteten Eintritt eines neuen Formteils bis aufs Äußerste hinaus, bis schließlich das neue Epilog-Hauptthema dieser Erwartung nachkommt. Die Lösung des eingangs skizzierten Redundanzproblems scheint folglich darin zu bestehen, das Hauptthema (die Takte 1–8 und deren Wiederholung mit vollständiger Triobesetzung in den Takten 9–16) zu Beginn der Reprise zu vermeiden, um stattdessen eine gesteigerte Variante des Themas an die Position der Schlussgruppe, die ihrerseits die Durchführung dominiert hat, treten zu lassen. Dadurch verlagert sich das tonale Gewicht, das dem Reprisesbeginn durch den mediantischen Übergang versagt wurde, in die Reprisesmitte und akzentuiert somit den Eintritt des Epilog-Themas.⁹⁶ In diesem Zusammenhang erweist sich die durch die mediantische Klangfortschreitung erzeugte harmonische Abschwächung des Reprisesbeginns als eine Strategie, die der Inszenierung des Epiloghauptthemas dient, das seinerseits als der Höhepunkt des ganzen Satzes begriffen werden kann und dementsprechend durch eine extensive Dominantfunktion vorbereitet wird.⁹⁷ Nicht anders als

94 Hierin zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zur Symphonie Nr. 85: Während in der Symphonie der A-Teil ausgespart werden konnte, da das Hauptthema ohnehin an späterer Stelle als Seitensatz wiederkehrt, wird der A-Teil im Klaviertrio beibehalten und lediglich innerhalb der Reprise verschoben.

95 Die Dominante geht etwas unerwartet aus einem Dominantquartsextakkord in h-Moll hervor, dessen Grundton *fis* sich ins *g* bewegt; später tritt noch die Septe *f* hinzu. Wie im 2. Satz der Symphonie Nr. 99 (siehe 2.6.) wird der ›kompensatorische Dominantbereich‹ ab Takt 230 durch die charakteristische Wendung nach Moll kurzzeitig ›eingefärbt‹ und dadurch die Erwartung der Tonika der gleichnamigen Molltonart erzeugt.

96 Zudem sind die formalen Scharnierstellen auf sehr ähnliche Weise gestaltet: Der einstimmige Übergang zum Hauptthema in T. 236–237 (rechte Hand des Klaviers) ist analog zum Übergang in den A'-Teil der Exposition einerseits und zur Reprisesüberleitung andererseits komponiert.

in *La Reine* zeugen alle hier beschriebenen Aspekte von einem prozesshaften Formdenken Haydns, das verschiedenste formale Optionen netzwerkartig aufeinander abstimmt, ohne dass entschieden werden könnte, welcher dieser Optionen Priorität zukommt und welche eine subordinierte Rolle einnehmen.

2.5. Der mediantische Reprisenübergang – Vermeidung einer Konvention (Extra-Opus-Varietas)?

Im Folgenden soll eine Erklärungsstrategie vorgestellt werden, die die mediantische Reprisenartikulation als Konsequenz der Bemühung um werkübergreifende Variation versteht. Bekanntlich kann das Varietas-Prinzip auf eine lange Geschichte zurückblicken. So hat etwa Clemens Kühn darauf aufmerksam gemacht, dass dieses Prinzip bereits im *Liber de arte contrapuncti* (1477) von Johannes Tinctoris thematisiert wird.⁹⁸ Im 20. Jahrhundert hat insbesondere Arnold Schönberg die zentrale Bedeutung herausgestellt, die ›Variation‹ als fundamentalem kompositorischem Prinzip zukommt.⁹⁹ Im Anschluss an Schönberg firmiert ›Variation‹ bei Ethan Haimo als eines von fünf Prinzipien, die in wechselseitiger Interaktion die kompositorischen Entscheidungen Josef Haydns maßgeblich beeinflussen haben.¹⁰⁰ ›Variation‹ diene dabei der Vermeidung mechanischer Wiederholung und der daraus resultierenden Redundanz, ohne die ›Einheit‹ einer Komposition zu gefährden:

This principle suggests that the longer, more immediate, and more explicit a potential repetition, the more likely it is to be subjected to variation. [...] The variation principle functions as one of the principal means of mediation between the unity and redundancy principles. The unity principle implies that a composition will be structured so that later events are understood to be related to or derived from earlier events. However, if all later events are identical to earlier events, then the redundancy principle needs to be invoked. The application of variation technique thus permits the composer to achieve unity without redundancy.¹⁰¹

Für den Fall, dass dieses Prinzip innerhalb eines Satzes bzw. einer Komposition in Kraft tritt, möchte ich den Begriff ›Intra-Opus-Varietas‹ vorschlagen. Der Terminus ›Extra-Opus-Varietas‹ dagegen soll Variation bezeichnen, die auf der Ebene einer bestimmten Menge konkreter Kompositionen (und der daraus abgeleiteten abstrakten Normen) stattfindet.¹⁰²

97 Das Epilog-Hauptthema (T. 238–248) treibt ein auffälliges rhythmisches Merkmal auf die Spitze, das bereits zu Beginn des Satzes anwesend war, nämlich die Synkope auf dem zweiten Achtel, die dort jeden zweiten Takt (T. 2, 4, 6, 8) erklingen ist. Anstatt die Periodenstruktur in Takt 245 mit einem Ganzschluss zu beenden, wird dieser mit Hilfe des synkopierten Sextakkords der ii. Stufe (jeweils auf dem zweiten Achtel) zweimal suspendiert, um erst beim dritten Anlauf zu gelingen (T. 248–249). Das Resultat ist eine viertaktige Phrasenexpansion. Auf der Grundlage dieser Beschreibung lässt sich die Sichtweise ableiten, das Epilog-Thema stelle das klimaktische Moment dieses Satzes dar.

98 Kühn 1998, 31.

99 Schönberg 1967, 28.

100 Vgl. Haimo 1995, 4–8.

101 Haimo 1995, 7.

Eine auf dem Prinzip der ›Extra-Opus-Varietas‹ basierende Erklärung für das Phänomen des mediantischen Reprisesübergangs liefert Charles Rosen in seiner Monografie *Sonata Forms*.¹⁰³ Rosen vertritt darin die Ansicht, die besagte kompositorische Option sei durch die Absicht motiviert gewesen, ein gegen Ende des 18. Jahrhunderts fest etabliertes Stereotyp – die obligatorische Vollkadenz in der parallelen Molltonart am Ende der Durchführung – zu vermeiden oder in veränderter Form wiederzubeleben.¹⁰⁴ Das würde bedeuten, die Komponisten hätten sich dieser Option primär bedient, um sich von einer formalen Norm zu distanzieren bzw. um Extra-Opus-Varietas zu erzeugen. In diesem Kontext verweist Rosen auf Michael Haydns 1783 in Salzburg komponierte Symphonie Nr. 26 (Perger 17) in Es-Dur. Akzeptiert man Rosens Annahme, bei Haydns Wahl des mediantischen Reprisesübergangs handle es sich einzig und allein um eine ›negative‹ kompositorische Entscheidung, die auf die Vermeidung eines Clichés ziele, so bedürfte es keiner analytischen Anstrengungen mehr, die auf den Nachweis werkimmanenter Zusammenhänge gerichtet wären. Folgerichtig verzichtet Rosen auf eine weitere Kommentierung der Haydn-Symphonie und belässt es bei einer bloßen Wiedergabe des Notenbeispiels.

Doch Rosens Erklärung bleibt aus mindestens zwei Gründen unbefriedigend: Sie führt erstens zu dem Paradox, dass der mediantische Reprisesübergang, sollte er tatsächlich der Vermeidung eines formalen Stereotyps geschuldet sein, zugleich eine harmonische Fortschreitung erzeugt, von der stets behauptet wird, sie sei eine Konvention des Spätbarock.¹⁰⁵ Zweitens wählt ein Komponist selten ein bestimmtes Verfahren ledig-

102 Zu den Begriffen Intra-Opus, Inter-Opus und Extra-Opus, mit denen unterschiedliche Referenzebenen bezeichnet werden, siehe Neuwirth 2008, 560.

103 Eine auf dem Prinzip der Intra-Opus-Varietas fußende Erklärungsstrategie entwickelt Schwarting (1960, 171) am Beispiel von Haydns Es-Dur-Streichquartett op. 64 Nr. 6, i: »Die Modulationssequenz, die zur Reprise führt, arbeitet mit Zwischen- und Einführungsdominanten. Es wäre somit unwirksam, wenn auch die Zieltonart selbst durch dieses Mittel, also ihre Dominante, angesteuert würde«. Diese Aussage impliziert, dass bestimmte kompositorische Mittel, sollten sie zu häufig gebraucht werden, an Wirkung verlieren. Die Verwendung des mediantischen Übergangs vermeide somit die Gefahr von Redundanz, die durch eine weitere dominantische Progression entstanden wäre. Schwartings Erklärung ließe sich allerdings leicht durch den Verweis auf zahlreiche Fälle in Frage stellen, in denen Haydn trotz der (üblichen) Verwendung von Zwischendominanten in der Reprisesrückleitung den Reprisen Eintritt selbst ebenfalls mittels einer dominantischen Progression artikuliert (wie etwa in Sätzen, in denen zum Zweck der Rückmodulation auf das ›Fonte‹-Modell rekuriert wird). Neben diesem gleichsam ›empirischen‹ Einwand sei auf ein prinzipielles Problem des Varietas-Arguments verwiesen, das darin besteht, dass es denkbar unpräzise und bis zu einem gewissen Maß beliebig interpretierbar ist. Darüber hinaus handelt es sich dabei um ein ad-hoc-Argument, das vor allem dann ins Spiel kommt, wenn Eigenschaften einer Komposition erklärt werden sollen, die vor dem Hintergrund des ›standardtheoretischen‹ Paradigmas problematisch erscheinen.

104 Vgl. Rosen 1980, 255.

105 Ähnlich kritisch äußert sich Perl gegenüber Rosens These: »Der Halt auf der Dominante der VI. Stufe sei [Rosen zufolge] bei den Klassikern eine beabsichtigte Vermeidung dieser bereits als altmodisch empfundenen Kadenz. Ich bin von der Existenz einer solchen Konvention nicht ganz überzeugt, und außerdem scheinen mir die frühen Beispiele bei Haydn zu beweisen, dass es sich hier eher um eine direkte Fortsetzung barocker Konventionen handelt.« (2005, 12, Anm. 5) Perls Auffassung steht im Widerspruch zur hier vertretenen Position, die im mediantischen Übergang eine Transformation barocker Konventionen sieht.

Beispiel 3: Michael Haydn, Symphonie Nr. 26 (Perger 17), 1. Satz (Allegro spiritoso), T. 1–11; 23 f.

lich in der Absicht, eine etablierte Konvention zu vermeiden, sofern sie sich nicht in den neuen musikalischen Zusammenhang ›logisch‹ einfügt.¹⁰⁶ Die Alternative, nach Intra-Opus-Faktoren zu suchen, die Haydns Entscheidung zugunsten dieser Option beeinflusst haben könnten, wird im Folgenden kurz aufgezeigt.

Im vorliegenden Beispiel könnte die Art der Themenbildung ein ausschlaggebender Faktor für die Wahl der mediantischen Reprisenartikulation gewesen sein (siehe Beispiel 3). Charakteristisch für das syntaktisch als ›Satz‹ gebaute Anfangsthema (T. 1–22) ist die Dominanz der dritten Tonstufe (in Es-Dur): Das *g* initiiert die Melodiestimme der ›Präsentationsphrase‹ (T. 1–8) und bildet zugleich den Basston am Ende der ›basic idea‹¹⁰⁷ (T. 2). Schließlich endet auch der erste Achtakter relativ offen auf der I. Stufe in Terzlage (unvollständige authentische Kadenz). Im Verlauf der Exposition werden immer wieder formale Abschnitte durch die Figur *g-b-es*, der motivische Bedeutung zuwächst, eingeleitet: In Takt 9 die Entwicklungsphrase des ›Satzes‹, in Takt 23 die Überleitung. Diese Beobachtungen legen nahe, dass der mediantische Reprisenübergang deswegen gewählt wurde, um eine Stimmführungsverknüpfung zwischen der chromatischen Dur-Mediante und einem zentralen Element des Eröffnungsthemas (das auch in den nachfolgenden

¹⁰⁶ Vgl. Schachter 1987, 296: »And none of the great composers – least of all [Joseph] Haydn, with his unparalleled powers of invention – makes compositional choices just to avoid stereotypes; indeed they are often more willing than lesser musicians to use clichés if the context is appropriate.« Ein logisches Problem von Schachters Behauptung liegt darin, dass ein wesentlicher begründender Bestandteil seiner Aussage (in Parenthese) auf Persönlichkeitseigenschaften Haydns rekurriert. Diese lassen sich jedoch nur aus dem Werk selbst ableiten, dessen Beschaffenheit sie eigentlich erklären sollen. Somit ist sein Argument partiell der Gefahr der Zirkularität ausgesetzt.

¹⁰⁷ Zum Begriff der ›compound basic idea‹ siehe Caplin 1998, 61.

formalen Abschnitten präsent bleibt) zu schaffen. Die daraus resultierende Vermeidung des Ganzschlusses in der parallelen Molltonart wäre dann – wenn überhaupt – nur als Nebeneffekt zu deuten, keineswegs als ausschlaggebendes Moment.¹⁰⁸

2.6. Der ›unmittelbare Stimmführungskonnex‹: Die Durchführungsmediante und die Antizipation des Urlinienkopftones

Die oben als Alternative zu Rosens Extra-Opus-Varietas-Ansatz skizzierte Erklärung, durch den mediantischen Reprisenübergang würde ein unmittelbarer Stimmführungskonnex mit dem Hauptthema generiert, soll im Folgenden anhand des 2. Satzes in G-Dur aus Joseph Haydns Symphonie Nr. 99 ausführlicher erläutert werden.

Das syntaktisch als Periode gestaltete Hauptthema präsentiert zunächst einen viertaktigen Vordersatz (in Streicherorchestrierung), der durch ein zweitaktiges Suffix (Bläasersatz), welches die Takte 3–4 eine Oktave höher (geringfügig verändert) wiederholt, eine externe Erweiterung (›Extension‹) erfährt (siehe Beispiel 4). Die proportionale Balance zwischen Vorder- und Nachsatz bleibt dadurch gewahrt, dass Haydn den Nachsatz durch die Prolongation des kadenzialen (prädominantischen) Sextakkords der ii. Stufe (T. 8–11) intern auf sechs Takte dehnt (›Expansion‹). Der erwartete, definitive Abschluss des Hauptthemas in Form einer vollständigen authentischen Kadenz wird allerdings im letzten Moment vermieden: Statt die Finalis g^1 in der Oberstimme (1. Violinen) als Zielton festzuhalten, initiiert diese eine Verzierungsfigur, die in den Terzton h^1 weiterführt (T. 12), um daraufhin in den Flöten echoartig imitiert zu werden. Die Kadenzvermeidung hat zur Folge, dass der als Urlinienkopftone fungierende 3. Ton das gesamte Eröffnungsthema hindurch prolongiert wird. Zugleich bildet der 3. Ton in der ›obligaten Lage‹ als h^1 den Ausgangspunkt für eine stufenweise aufsteigende Bewegung (h^1 - c^2 - d^2) über einem Tonikapedal (T. 12–14). Takt 12 ist somit im Sinne einer Taktverschränkung sowohl dem Hauptthema als auch der Überleitung (T. 12–16) zuzurechnen. Erst die über einen doppel dominanten Akkord (der Kopftone erscheint hier in Takt 15 noch einmal als Nonvorhalt h^2) modulierende Überleitung führt eine befriedigende Kadenz herbei, die das Erreichen der Dominanttonart bekräftigt (T. 16). Dieser Vorgang ist als Bewegung einer strukturellen Mittelstimme zu werten, der die Prolongation des 3. Tons nicht in Frage stellt.

Die Durchführung beginnt mit einem harmonisch labilen Sextakkord (T. 35), der nach einer knappen vagierenden Progression in Takt 41 wieder aufgegriffen wird, um als ii. Stufe in C-Dur (global betrachtet die Subdominanttonart) einen Halbschluss einzuleiten. C-Dur erweist sich als die einzige stabile Tonart der kurzen Durchführung, die kadenziale Bestätigung erfährt. Die in sich ruhende Pendelharmonik zwischen I. und

¹⁰⁸ Die Reprise entspricht – abgesehen von einer achttaktigen Ausdehnung des Hauptthemenbereichs und den für Sonatenformsätze ›notwendigen‹ tonalen Adaptionen – im Wesentlichen der Exposition: Der zweite Themenbereich schließt nach einem ›bifocal close‹ nicht in der Dominanttonart, sondern in der Grundtonart an. Haydn sieht also offenbar keine Notwendigkeit, die vermeintlich ›schwache‹ harmonische Vorbereitung des Repriseneintritts durch den Einschub eines ›kompensatorischen Dominantbereichs‹ auszugleichen, der wiederum eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Rekomposition der Reprise zur Folge gehabt hätte.

Vordersatz

Extension

p

I:HS

Nachsatz (intern erweitert)

Überleitung

Seitensatz

f

I:GS (vermieden)

I:GS (taktverschränkt)

Beispiel 4: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 99, 2. Satz (Adagio), T. 1–16
(GS = Ganzschluss; HS = Halbschluss)

V. Stufe, die bereits die Schlussgruppe kennzeichnete (T. 27 ff.), wird jedoch in Takt 47 abrupt unterbrochen, das *piano* schlägt in eine *forte* um, und der Zielton g^1 tritt nicht wie erwartet als Quintton eines C-Dur-Akkords in Erscheinung, sondern wird als Terzton eines verminderten Septakkords rekontextualisiert, der in den Sextakkord der ii. Stufe (vgl. T. 35 und 41) zurückführt. Allerdings kommt dem Sextakkord an dieser Stelle nur transitorische Bedeutung zu, denn der gleiche Vorgang (Takte 47–48) wiederholt sich eine Tonstufe höher auf *Fis* (woraus im Bass die chromatisch aufsteigende Linie *E-F-Fis-G* resultiert). Die vagierende Harmonik wird schließlich in Takt 51 durch den Einsatz des C-Dur-Akkords mit hinzugefügter übermäßiger Sexte (Transformation eines ehemals stabilen Klangs, des C-Dur-Akkords, in einen übermäßigen Quintsextakkord), der einen phrygischen Halbschluss in der parallelen Moltonart zu G-Dur herbeiführt, in eine definitive Richtung gelenkt. Das *c*, das zuvor bereits tonalisiert wurde, fungiert als Durchgangsnote zwischen der seit Takt 27 prolongierten Dominante und der chromatischen Dur-Mediante (III $\sharp$), mit der die Durchführung endet. Die Tatsache, dass die Mediante den

dritten Ton (h^1) in der Oberstimme (T. 52–53) stützt, weist auf die spezifische strukturelle Funktion hin, die sie in diesem Kontext erfüllt: Sie antizipiert 1.) den Urlinienkopftton 3 und bereitet 2.) den formfunktional entscheidenden Schritt zum zweiten Ton (a^1) vor, mit dem auf lokaler Ebene der fallende Terzzug 3-2 im Periodenvordersatz ›unterbrochen‹ wird.¹⁰⁹ Der Halbschluss (Takt 57 bzw. 59) markiert denn auch genau den Moment vor dem Einsatz des rekomponierten Abschnitts.¹¹⁰

Der dritte Skalenton tritt in der Reprise noch an zwei weiteren formalen Attraktionsstellen prominent in Erscheinung: Beim ersten Mal initiiert er das Epilog-Thema (ab T. 71), das quarttransponiert den Expositionstakten 27–33 entspricht. Beim zweiten Mal wird in der Coda (ab T. 77) im Anschluss an einen sieben Takte lang ausgebreiteten Dominantseptakkord (bezogen auf g-Moll), durch den die harmonisch schwache Vorbereitung des Repriseneintritts kompensiert wird (T. 82–88), der Wiedereintritt der Tonika inszeniert: Der durch das Moll erzeugte ›Eintrübungs‹-Effekt schlägt in Takt 89 durch den Einsatz des G-Dur-Akkords mit dem in der Oberstimme exponierten Terzton h^1 in einen Zustand der ›Aufhellung‹ um; gleichzeitig wird die endgültige Auflösung der strukturellen Spannung eingeleitet, welche erst zwei Takte vor Schluss mit der finalen Kadenz (T. 95–97) erfolgt.¹¹¹

109 Modellbildend für die hier beschriebene Strategie könnte Haydns beinahe 40 Jahre früher komponiertes Streichquartett op. 1 Nr. 2, v gewesen sein, das zugleich das erste Beispiel im Œuvre des Komponisten für einen mediantischen Repriseübergang darstellt und daher für die zeitgenössischen Hörer in der Tat überraschend gewirkt haben könnte (vgl. auch das Riepel-Zitat in Anm. 24): Die Durchführung endet hier im unisono auf dem 3. Ton (T. 54) und lässt daraufhin nur den Periodenvordersatz, welcher auf lokaler Ebene die ›Unterbrechung‹ auf der 2. Tonstufe herbeiführt (T. 58), zum Zwecke der Markierung des Reprisebeginns (T. 55) erklingen. Dagegen wird der Nachsatz gänzlich ausgespart; stattdessen werden die Expositionstakte 9–16 quinttransponiert wiedergegeben (nur T. 61 stellt eine geringfügig veränderte Version von Takt 11 dar), welche den in Takt 58 unterbrochenen Terzzug zu Ende führen. Da Haydn, wie in einigen seiner frühen Symphonien (z. B. in den ersten Sätzen aus Nr. 1, 2, 4, und 15), entsprechend einem älteren Expositionstypus einen Kontrastteil in der gleichnamigen Molltonart (es-Moll) folgen lässt, der die Kadenz in Takt 66 kurzzeitig noch einmal in Frage stellt, bleibt es den Schlusstakten (T. 73–78) vorbehalten, der finalen Kadenz die rhetorische Entschiedenheit einer strukturell abschließenden Schlussformel zu verleihen.

110 Haydn schließt in Takt 60 anstelle des Nachsatzes nahtlos den quinttransponierten Seitensatz an und erzeugt dadurch, dass der Seitensatz auf dem Hauptthema basiert, eine Art Fusion von Periodennachsatz und Seitensatz, die umso wirksamer erscheint, als die gesamte Passage (T. 60–70) in der Streicherinstrumentation des Nachsatzes, nicht in der Bläserorchestrierung des Seitensatzes dargeboten wird. Die daraus resultierende Rekomposition des Periodennachsatzes stellt ein beliebtes Verfahren im Schaffen Haydns dar, das der Komponist im Sonatenformkontext um einiges häufiger verwendete, als die zweifelsohne kompositionsökonomisch sparsamere Methode, die Periodenstruktur als Ganzes intakt zu lassen (etwa in den Klaviersonaten Hob. XVI:18,i; 44,i; 45,i; 22,ii; 23,i; 20,i,iii; 37,i; 51,i; in den Klaviertrios Hob. XV:12,i,ii; 14,iii; 16,i; 17,ii; 21,i); in den Symphonien (Nr. 61,ii; 67,ii; 79,i; 81,iv; 84,i; 91,i; 93,i; 100,i; 104,i,iv); sowie in den Streichquartetten (op. 2,2,i; 20,3,iv; 54,3,i,iv; 55,3,i,iv; 64,2,i; 64,4,i,iv; 64,6,i; 71,2,i; 74,1,i; 76,1,i; 76,3,iv; 77,2,i). Im spezifischen Kontext der Symphonie Nr. 99 hat die von Haydn gewählte Rekomposition auch zur Folge, dass das irritierende Moment der in der Exposition ›vermiedenen Kadenz‹ (T. 13) in der Reprise ausgespart wird.

111 Die hier vorgelegte Beschreibung steht in Widerspruch zur Analyse Haimos: Zwar deutet Haimo vague an, die Coda könne als Reaktion auf die mediantische Repriseartikulation verstanden werden; ihre Funktion bestünde vornehmlich in der Prolongation und Bekräftigung der Tonika. Die spezifische Funktion, die dabei allerdings der auskomponierten Dominantfunktion zukommt, findet keine

2.7. Der mediantische Repriseübergang und satzinterne ›Beziehungen auf Distanz‹

Abschließend sollen ›Beziehungen auf Distanz‹ zwischen dem mediantischen Repriseübergang und weiteren satzinternen ›Attraktionsstellen‹ anhand von zwei Beispielen aufgezeigt werden:

Im ersten Beispiel, dem 1. Satz aus Haydns F-Dur-Streichquartett op. 74 Nr. 2, dürfte die Entscheidung zugunsten des mediantischen Repriseübergangs – im Unterschied zu bereits diskutierten Fällen – nicht durch die Art der Themenbildung motiviert gewesen sein, da dem 3. Ton hier keine prominente Rolle innerhalb des Hauptthemas zukommt. Stattdessen ergeben sich aus der harmonischen Repriseartikulation handfeste Beziehungen zu einer weiteren großformalen Gelenkstelle: dem Übergang zwischen Exposition und Durchführung.

Der Repriseeintritt (T. 175) wird durch eine acht Takte einnehmende, auf die relative Molltonart (d-Moll) bezogene Dominantfunktion (T. 164–171) vorbereitet¹¹², deren zweite Hälfte (T. 168–171) sich durch Kleinterztransposition nach unten auf die Takte 5–8 der In-Tempo-Introduktion (T. 1–8) zurückführen lässt (siehe Beispiel 5). Die beiden Rückleitungstakte 173–174, die nach einer Pause von 1½ Takten die *unisono*-Textur fortsetzen, scheinen die d-Moll-Implication der vorangegangenen Dominante zunächst erwartungsgemäß zu realisieren (*d-e* = 1-2 in d-Moll).¹¹³ Umso abrupter wirkt die Reharmonisierung der dritten Tonstufe als Grundton von F-Dur, der den Repriseeintritt markiert.¹¹⁴ Dabei stellt der lineare Übergang in die Reprise (*d-e-f* = 6-7-1 in F-Dur) keineswegs ein exceptionelles Ereignis innerhalb dieses Satzes dar, sondern zeichnet sich vielmehr durch auffällige Ähnlichkeiten (in halben Noten gehaltener Rhythmus, *unisono*-Textur) zu zwei früheren großformalen Gelenkstellen aus, nämlich zu den Takten 99–100 (*prima volta*), die die Wiederholung der Exposition (T. 9–100) vorbereiten, sowie zu den Takten 99–100

Erwähnung. In der Tatsache, dass diese Dominante durch die Eintrübung kurzzeitig auf g-Moll bezogen ist, sieht Haimo sogar einen erklärungsbedürftigen Umstand, nicht ein Verfahren, dem Eintritt der dritten Tonstufe in Takt 89 eine gesteigerte Wirkung zu verleihen: »Perhaps the coda functions as a response to the unsatisfactory harmonic progression at the end of the development section and the foreshortened development section, as its effect is to prolong the tonic and strengthen it. However, there is a slight emphasis on G minor, which is not otherwise explained [...]« (1995, 258) Der letzte Zusatz und die daran anschließende Diskussion des 3. und 4. Satzes macht deutlich, dass Haimo der Coda die Kapazität, den strukturellen Abschluss des 2. Satzes herbeizuführen, abspricht; erst die Folgesätze seien dazu in der Lage.

112 Es handelt sich hier um eine nicht-modulierende Reprisezurückleitung, deren Verhältnis zur vorangegangenen Durchführung durch den von Beth Shamgar geprägten Begriff der ›development extension‹ charakterisiert werden kann, siehe Shamgar 1978, 29. Die Takte 147–152 haben aufgrund der Reduktion des Aktivitätsniveaus und der Dynamik eher die intrinsische formfunktionale Bedeutung einer Reprisezurückleitung, einzig die tonale Orientierung nach Es-Dur ist ›unpassend‹.

113 Wie Floyd Grave (2001) zeigen konnte, werden die großformalen Übergänge nicht nur durch eine charakteristische harmonische Progression vollzogen, sondern ähneln einander auch im Hinblick auf die *unisono*-Textur, die all diesen Übergängen zugrunde liegt (siehe bereits Raab 1990, 38; 40).

114 In dieser Hinsicht muss Benjamin Perl widersprochen werden, der die Ansicht vertritt, »dass der abrupte Übergang etwas abgemildert wird, so durch schrittweises Erreichen der Tonika ohne harmonische Progression wie in Haydns op. 74 Nr. 2 [...]« (2005, 13)

(*seconda volta*), welche den Übergang zur Durchführung (T. 99–174) vollziehen. Dabei handelt sich um akustisch identische, jedoch notationstechnisch differenzierte Übergänge (*des-e* bzw. *cis-e*): Das *des* wird beim Übergang in die Durchführung als *cis* enharmonisch reinterpretiert, welches den in A-Dur mediantisch eintretenden Hauptsatz ermöglicht.¹¹⁵

Beispiel 5: Joseph Haydn, Streichquartett op. 74,2, 1. Satz (Allegro spiritoso), T. 169–176

Im vierten Satz (D-Dur) von Haydns d-Moll-Symphonie Nr. 80 finden sich mediantische Übergänge innerhalb der Durchführung an insgesamt drei formalen Schlüsselstellen, wobei die lokalen Medianten allesamt als halbschlüssige Dominanten zu verstehen sind:¹¹⁶

1. Kurz nach Beginn der Durchführung schließt sich an die auf d-Moll bezogene Dominante (in Quintlage) der Eintritt des Hauptthemas in F-Dur (tiefalterierte III. Stufe im globalen Kontext von D-Dur) an. Dass sich der (vermeintliche) Leitton e^1 in der Oberstimme in den Grundton f^1 der neuen Tonart auflösen kann (T. 110–111), ist dadurch gewährleistet, dass Haydn das ohnehin tonal transponierte Hauptthema noch einmal eine Terz tiefer setzt.
2. In Takt 161 erklingt das Hauptthema in der Tonart der IV. Stufe (G-Dur), das sowohl aufgrund seiner Positionierung im zeitlichen Verlauf, als auch aufgrund der texturspezifischen Übereinstimmung mit dem Satzanfang (vierstimmiger Streichersatz) als

¹¹⁵ Diese Beobachtung findet sich bereits bei anderen Autoren wie z. B. Raab (1990, 39), Feder (1998, 95), sowie Telesco (2002, 359). Wie bereits in Haydns Symphonie Nr. 85 bilden Medianten (III $\sharp$) die Eckpfeiler der Durchführung und legen somit die Deutung nahe, die Durchführung diene nicht der Prolongation der Dominanttonart, sondern vielmehr der Medianten A-Dur. Gleiches gilt auch für Beethovens Violinsonate op. 24, i. Dagegen erfolgt in Mozarts Streichquartett KV 590, ii der mediantische Übergang sowohl zur Durchführung (*G-Es*) als auch zur Reprise (*E-C*) im Großterzabstand, so dass sich die jeweiligen Medianten halbtönig unterscheiden (*Es* vs. *E*). In Haydns Symphonie Nr. 54, ii wendet sich das Durchführungsgeschehen (T. 50) ausgehend von der Dominanttonart G-Dur (am Ende der Exposition) eine kleine Terz höher (*G-B*); das anfänglich stabile, unisono dargebotene *b* wird als Grundton eines übermäßigen Quintsextakkords reinterpretiert und erhält somit leititönigen Charakter. Dagegen erfolgt am Ende der Durchführung der Großterzsprung von der Medianten E-Dur in die Tonika C-Dur (T. 73–75).

¹¹⁶ Gleiches trifft auch für Haydns Symphonie Nr. 50, iv zu: Die Durchführung schließt hier mit einem augmentierten Quintsextakkord auf es mediantisch an das G-Dur am Ende der Exposition an (T. 67–68). In der Mitte der Durchführung wird der Eintritt des Hauptthemas in der Subdominanttonart F-Dur durch einen Halbschluss in d-Moll mediantisch vorbereitet (T. 85–88). Schließlich wird auch noch der Repriseübergang durch eine mediantische Progression artikuliert. Als ein weiteres Beispiel, in dem Terzbeziehungen an formalen Gelenkstellen eine signifikante Rolle spielen, ist Dittersdorfs Streichquartett Nr. 1, i zu nennen.

Initiation einer ›tatsächlichen Reprise‹ in Frage kommen könnte – eine Hypothese, die erst durch die Folgeereignisse ›widerlegt‹ wird.¹¹⁷ Im lokalen Kontext von G-Dur wird die ›falsche Reprise‹ durch die Dominante der parallelen Molltonart mediantisch ›vorbereitet‹. Der Akkordgrundton der H-Dur-Mediante in der Oberstimme wird durch den Einsatz des Hauptthemas wieder aufgenommen und als dritter Skalenton innerhalb von G-Dur reinterpretiert.

3. Die harmonisch schwache Vorbereitung beschränkt sich nicht nur auf die (nach herkömmlichem Verständnis) ›falsche Reprise‹, sondern artikuliert auch den Eintritt der ›tatsächlichen Reprise‹ (siehe Beispiel 6). Bemerkenswert ist die Inszenierung dieses Übergangs: Die Mediant Fis-Dur (T. 179–183) wird auf einen einzelnen, synkopisch gesetzten *unisono*-Ton (den Grundton *Fis*) reduziert, der auch den Beginn des Hauptthemas einleitet – ein bereits aus anderen Stücken bekanntes Verfahren. Schließlich erklingt das *fis*¹ nur noch in den 1. Violinen (ab T. 186). Dabei handelt es sich allerdings bereits um den Reprisebeginn, der sich für den Hörer jedoch erst aus der Retrospektive als solcher zu erkennen gibt. Wie bereits bei der ›falschen Reprise‹ erfolgt auch hier eine Reinterpretation des mediantischen Grundtons als dritter Skalenton der neuen Tonart. Die von Haydn angewandte Technik bewirkt – im Unterschied zu bereits analysierten Stücken –, dass der exakte Moment des Repriseintritts für einen kurzen Moment verschleiert wird.¹¹⁸ In der Reprise kompensiert schließlich ein ausgedehnter, zwölf Takte umfassender Dominantbereich (T. 204–215), zu dem sich kein Äquivalent in der Exposition findet, die fehlende Dominante am Ende der Durchführung und bedingt letztlich die Rekompensation der Reprise.

Repriseintritt (verschleiert)

V/vi I

Beispiel 6: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 80, 4. Satz (Finale, Presto), T. 182–192

¹¹⁷ Es ist somit nicht die Tonart, die diese Präsentation des Hauptthemas als ›falsche Reprise‹ bzw. ›Scheinreprise‹ (Leichtentritt) erscheinen lässt, finden sich doch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Beispielen (etwa bei Clementi, Haydn und Schubert) mit Reprisen, die in der Subdominanttonart beginnen, sondern vielmehr die baldige Abweichung vom Modell der Exposition in Takt 169.

¹¹⁸ Ebenso gibt sich das notierte Metrum zu Beginn des Satzes erst im Rückblick (spätestens ab T. 12) zu erkennen; die synkopiert gesetzte Oberstimme wird beim ersten Hören abtaktig wahrgenommen.

Die angeführten Beispiele machen deutlich, dass der mediantische Repriseübergang oftmals keineswegs ein exceptionelles Ereignis innerhalb eines Satzes darstellt, sondern durch analoge Übergänge zwischen (groß)formalen Abschnitten vorweggenommen wird. Dies lässt darauf schließen, dass die Komponisten hier nicht um Intra-Opus-Varietas bemüht waren, sondern vielmehr die Verteilung mediantischer Fortschreitungen über den Satz als kohärenzstiftende Maßnahme benutzten. Der beschriebene Zusammenhang ist freilich nicht zwingend, da auch im Falle eines mediantischen Übergangs zwischen Exposition und Durchführung durchaus eine gewöhnliche dominantische Vorbereitung der Reprise erfolgen kann.¹¹⁹ Dennoch scheint die Annahme plausibel, dass satzinterne ›Beziehungen auf Distanz‹, die die Kohärenz einer Komposition fördern, neben den bereits beschriebenen Aspekten (wie z. B. Vorwegnahme des 3. Tons, Verlagerung des Gewichts der V. Stufe vom Ende der Durchführung in das Repriseinnere) einen die kompositorischen Entscheidungen maßgeblich bestimmenden Faktor dargestellt haben.

Literatur

- Andrews, Harold L. (1981), »The Submediant in Haydn's Development Sections«, in: *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference*, hg. von Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster, New York: W.W. Norton, 465–471.
- Anson-Cartwright, Mark (2000), »Chromatic Features of Eb-Major Works of the Classical Period«, *Music Theory Spectrum* 22/2, 177–204.
- Beach, David (1983), »A Recurring Pattern in Mozart's Music«, *Journal of Music Theory* 27/1, 1–30.
- Bergé, Pieter (2003), »Transcending Mono(tono)thematicism. A Reinvestigation of Compositional Logic in Haydn's Paris Symphonies Nos. 84–86«, *Dutch Journal of Music Theory* 8/3, 199–205.
- Bonds, Mark Evan (1988), *Haydn's False Recapitulations and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*, Ph.D. diss., Harvard University.
- Burstein, L. Poundie (1998), »Surprising Returns: The VII# in Beethoven's Op. 18 No. 3, and its Antecedents in Haydn«, *Music Analysis* 17/3, 295–312.
- (1999), »Comedy and Structure in Haydn's Symphonies«, in: *Schenker Studies* 2, hg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 67–81.
- (2005), »The Off-Tonic Return in Beethoven's Piano Concerto No. 4 in G Major, Op. 58, and Other Works«, *Music Analysis* 24/3, 305–347.
- Cahn, Peter (1969), »Zur Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchester-satz«, in: *Helmuth Osthoff zu seinem 70. Geburtstag*, hg. von Ursula Aarburg und Peter Cahn, Tutzing: Schneider, 179–208.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.

¹¹⁹ Sicherlich eines von vielen Beispielen ist der 1. Satz aus Haydns Symphonie Nr. 54.

- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.
- La Motte, Diether de (1997), *Harmonielehre*, 10. Aufl., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Edwards, George (1998), »Papa Doc's Recap Caper: Haydn and Temporal Dyslexia«, in: *Haydn Studies*, hg. von Dean Sutcliffe, Cambridge: Cambridge University Press, 291–320.
- Feder, Georg (1998), *Haydns Streichquartette: Ein musikalischer Werkführer*, München: Beck.
- Galand, Joel (1995), »Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo«, *Music Theory Spectrum* 17/1, 27–52.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico Pratico al Cimbalo. Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo*, Venedig: Antonio Bortoli.
- Grave, Floyd K. (2001), »Concerto Style in Haydn's String Quartets«, *The Journal of Musicology* 18/1, 76–97.
- Grave, Floyd K. / Margaret Grave (2006), *The String Quartets of Joseph Haydn*, Oxford: Oxford University Press.
- Haimo, Ethan T. (1995), *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Oxford: Oxford University Press.
- (1988), »Haydn's Altered Reprise«, *Journal of Music Theory* 32/2, 335–51.
- (2005), »Parallel Minor as a Destabilizing Force in the Abstract Music of Haydn, Mozart, and Beethoven«, *Dutch Journal of Music Theory* 10/2, 190–200.
- Harrison, Bernard (1998), *Haydn: The ›Paris‹ Symphonies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.
- (2002), »Beyond the Sonata Principle«, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 91–154.
- Hoyt, Peter A. (1999), *The ›False Recapitulation‹ and the Conventions of Sonata Form*, Ph.D. diss., University of Pennsylvania.
- Just, Martin (1988), »Das Durchführungsthema im ersten Satz der *Eroica*«, in: *Studien zur Instrumentalmusik. Festschrift Lothar Hoffmann-Erbrecht*, hg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch, Tutzing: Schneider, 295–307.
- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt, Neudruck hg. von Jo Siebert, Hannover: Siebert 2007.
- Kühn, Clemens (1998), *Formenlehre der Musik*, 8. Aufl., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, 3. Aufl., Berlin: M. Hesse.
- Larsen, Jens Peter (1963), »Sonatenform-Probleme«, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel: Bärenreiter, 221–231.

- Larson, Steve (2003), »Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements of Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique«, *Music Analysis* 22/1–2, 139–177.
- LaRue, Jan (1957), »Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences«, in: *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson by his Associates*, hg. von Randall Thomson, Cambridge, Mass.: Harvard University, 173–184.
- (1992), »Bifocal Tonality in Haydn's Symphonies«, in: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, hg. von Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy und William P. Mahrt, Stuyvesant und New York: Pendragon Press, 59–73.
- Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1914), *Harmonielehre*, 5. Aufl., Stuttgart: Klett & Hartmann.
- Perl, Benjamin (2006), »Eine besondere Art der Rückleitung zur Reprise bei Mozart«, *Mozart Studien* 15, hg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider, 11–37.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts: Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago University Press.
- (1989), *Style and Music: History, Theory, and Ideology*, Philadelphia: University of Chicago Press.
- Moosbauer, Bernhard (1998), *Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn*, Tutzing: Schneider.
- Neuwirth, Markus (2008), »Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 557–573.
- (in Vorb.), »Das Phänomen der »falschen Reprise« im Schaffen Joseph Haydns: Ansätze zu einer Revision der Theorie der Sonatenform im 18. Jahrhundert«, in: *Bericht über den 6. Kongress der GMTH in Weimar*, 6.–8. Oktober 2006, hg. von Klaus Heiwolt und Eckart Lange, Hildesheim u. a.: Olms.
- Raab, Armin (1990), *Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn*, Frankfurt a. M.: Haag und Herchen.
- Ratner, Leonard (1980), *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books.
- Riepel, Joseph (1996), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Sämtliche Schriften zur Musiktheorie), hg. von Thomas Emmerich, 2 Bde., Wien: Böhlau.
- Rosen, Charles (1971), *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Revised edition, London: Faber.
- (1980), *Sonata Forms*, New York: Norton.
- Russakovsky, Lubov (2001a), »The Altered Recapitulation in the First Movements of Haydn's String Quartets«, *Dutch Journal of Music Theory* 6/1, 27–37.

- (2001b), *The Altered Recapitulation in the Movements of Haydn's String Quartets*, Ph. D. diss., Hebrew University of Jerusalem.
- Schachter, Carl (1987), »Analysis by Key: Another Look at Modulations«, *Music Analysis* 6/3, 289–318.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler 1), Stuttgart/Berlin: Cotta, Reprint Wien: Universal Edition, 1978.
- Schmidt-Thieme, Lars (2000), *Die formale Gestaltung von Exposition und Reprise in den Streichquartetten Haydns*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schneider, Norbert J. (1978), »Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven«, *AfMw* 35/3, 210–230.
- Schönberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London-Boston: Faber & Faber.
- Schwarting, Heino (1960), »Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik«, *AfMw* 17/2–3, 168–82.
- Shamgar, Beth Friedman (1978), *The Retransition in the Piano Sonatas of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Ph. D. diss., New York University.
- Spitzer, Michael (1996), »The Retransition as Sign: Listener-Oriented Approaches to Tonal Closure in Haydn's Sonata-Form Movements«, *Journal of the Royal Musical Association* 121/1, 11–45.
- Sponheuer, Bernd (1977), »Haydns Arbeit am Finalproblem«, *AfMw* 34/3, 199–224.
- Stöhr, Richard (1917), *Musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Leipzig: Siegel.
- Telesco, Paula (2002), »Forward-Looking Retrospection: Enharmonicism in the Classical Era«, *The Journal of Musicology* 19/2, 332–373.
- Torkewitz, Dieter (1977), »Mediantik. Verständnis – Probleme der Beziehung und Benennung – eine historische Skizze«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 2, 4–13.
- Van der Linde, Bernard S. (1986), »Towards a Definition of the Link-Note Modulation«, *Ars Nova* 18, 5–25.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter 2001.
- Webster, James (1991), *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1980), »Sonata Form«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1. Aufl., Bd. 17, 497–508.
- (2001), »Sonata Form«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 17, 687–701.
- Wheelock, Gretchen A. (1992), *Haydn's Ingenious Jestings with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*, New York: Schirmer.
- Willner, Channan (1988), »Chromaticism and the Mediant in Four Late Haydn Works«, *Theory and Practice* 13, 79–114.

Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen

Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898

Stefan Rohringer

Der nachfolgenden Untersuchung liegt die Annahme zugrunde, dass Tonalität in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts als ›Ursatz-Tonalität‹ (im Sinne Heinrich Schenkers), Tonalität in Werken ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts hingegen als eine ›Tonalität der Tonfelder‹ (im Sinne Albert Simons) verstanden werden kann. Innerhalb des funktionalen Systems ›Tonalität‹ hat sich demnach ein Wechsel des ›Programms‹ (Niklas Luhmann) ereignet. Dies impliziert einen Prozess, der von einzelnen auf Tonfeldern beruhenden Verfahren in der Musik der spätbarocken und empfindsamen Epoche bis zur vollständigen Okkupation aller Funktionen durch die ›neue Tonalität‹ (Bernhard Haas) in der Musik um 1900 reicht. Im Kopfsatz von Franz Schuberts Klaviertrio in B-Dur D 898, einem Werk des Übergangs, können sowohl Verfahren der ›Ursatz-Tonalität‹ als auch der ›Tonalität der Tonfelder‹ an der satztechnischen Einrichtung aufgezeigt werden. Gleichwohl erscheint weder die Einschätzung überzeugend, beide Programme koexistierten schlicht im Werk, noch müssen, weil nur ein Programm als konstitutiv für den musikalischen Zusammenhang anerkannt wird, die Verfahren des anderen für äußerlich erklärt werden. Demgegenüber wird hier vorgeschlagen, in der zu Verfahren der ›Ursatz-Tonalität‹ analogen Gestaltung von Nahkontexten eine Strategie zu erkennen, welche die ›Anschlussfähigkeit‹ des neuen Programms gewährleistet.

Am Ende des 18. und auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind es insbesondere die auf der ›Sonatenform‹ beruhenden Werke, anhand derer Tonalität paradigmatisch exemplifiziert erscheint. Freilich ist die in zahlreichen Harmonielehren vorgenommene Gleichsetzung von Tonalität mit einer regulierten Folge von Akkorden das Ergebnis einer keineswegs unproblematischen Abstraktion: Die Abstimmung der einzelnen Momente des Tonsatzes (darunter auch die Akkorde und ihre Folge), füllt nicht eine unabhängig zu denkende Form, sondern die Form selbst ist Ausdruck eben dieser Abstimmung.¹ Harmonische Funktionen² werden demnach an ihrer Formbedeutung erkannt und eine

1 Vgl. dazu mit Blick auf das Verhältnis von Harmonik, Diastematik und Metrik Michael Polth: »Tonalität ist nicht dasselbe wie Harmonik. Harmonik bildet – wie auch Diastematik und Metrik – ein Teilsystem der Tonalität.« (2001, 27)

2 Die Begriffe ›Funktion‹/›funktional‹ werden in der vorliegenden Untersuchung in drei unterschiedlichen Bedeutungen verwendet: 1.) Mit Blick auf den Begriff der ›Funktionalität‹ bzw. den der ›funktionalen Analyse‹ bei Niklas Luhmann: »Die funktionale Analyse benutzt Relationierungen mit dem Ziel, Vorhandenes als kontingent und Verschiedenartiges als vergleichbar zu erfassen.« (1987, 83)

Formbedeutung daran, welche harmonische Funktion mit ihr einhergeht. Veränderungen der Tonalität schlagen sich in der Formgebung nieder, und die Art der Formwirkung gibt über die veränderte Funktion einzelner Harmonien Auskunft.

In diesem Sinne wird im Folgenden die zentrale harmonische Relation der Sonatensatzmusik, wie sie auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts für Sätze in Dur als repräsentativ gelten kann, am Beispiel des Kopfsatzes aus Franz Schuberts Klaviertrio B-Dur D 898 in den Blick genommen: die Spannung zwischen Tonika und Dominante in der Exposition. Gefragt wird primär nach dem harmonischen Weg, durch den beide verbunden sind. Denn der Gedanke, harmonische Funktion und Formfunktion seien Ausdruck ein und derselben Abstimmung, besagt, dass Tonika und Dominante in ihrer Relation zueinander noch nicht hinreichend beschrieben sind, werden sie nur als I. und V. Stufe einer Tonart bezeichnet.

Im Gegensatz zu Beethoven, der ab der ›mittleren Periode‹ regelmäßig auch in Dur-Sätzen die V. durch eine terzverwandte Stufe ersetzt³, hat Schubert in keinem seiner späten Instrumentalwerke den traditionellen Rahmen des Quintabstandes zwischen Expositionsanfang und -ende verändert.⁴ Gleichwohl weicht Schubert von der Norm ab, indem er zwischen reguläre Haupt- und Nebentonart zumeist einen dritten, relativ eigenständigen tonartlichen Bereich einschiebt, der durch die Exponierung neuen motivisch-thematischen Materials zusätzliches Gewicht erhält. Dieses Verfahren bezeichnete Felix Salzer als »Dreitonartenexposition«.⁵

Forschungsbericht

Schuberts Verfahrensweise hat unterschiedliche Interpretationen herausgefordert, denen zufolge etwaige ›Konkurrenztönenarten‹ entweder der herkömmlichen harmonischen Polarität von Tonika und Dominante untergeordnet, oder als Teil einer verschiedenen harmonischen Regionen umfassenden Ordnung verstanden werden, die auf die ›Entmachtung der Dominante‹ zielt. So hat Hellmut Federhofer behauptet, »die harmonische Formanlage im Großen [werde] auch bei Schubert durch das dominantische Verhältnis bestimmt, dem sich die mannigfaltigen Terzbeziehungen als Struktur- und Farbwert fügen.«⁶ Demgegenüber sieht Hans-Joachim Hinrichsen »die Tonika-Dominant-Spannung [...] zugunsten eines reichen Beziehungsgeflechts terzverwandter Tonarten neutralisiert«.⁷

Nicht gemeint ist die Spezifikation, die der Begriff im Zusammenhang mit Luhmanns Gesellschaftstheorie erfährt (vgl. auch Rohringer, Druck in Vorbereitung). 2.) Mit Blick auf die musiktheoretische Tradition als ›harmonische Funktion‹, jedoch nicht im eingeschränkten Sinne der so genannten ›Funktionstheorie(n)‹. 3.) Als spezifisches Tonfeld in der Systematik Albert Simons.

3 Vgl. die Kopfsätze von op. 29 (VI), op. 31,1 (III) und op. 53 (III#).

4 Vgl. Coren 1974, 569.

5 Salzer 1927, 86–125. – Die im Zentrum der nachfolgenden Analyse stehende Komposition, der Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898, weist keine ›Dreitonartenexposition‹ im engeren Sinne auf. Allerdings ist die Stufendisposition auch hier gegenüber einer Komposition des ausgehenden 18. Jahrhunderts stark angereichert, so dass sich dieselben prinzipiellen Fragen aufdrängen, die sich auch mit Kompositionen mit einer ›Dreitonartenexposition‹ verbinden.

6 Federhofer 1978, 68.

In Federhofers Argumentation wird eine den tonalen Zusammenhang verbürgende Hintergrundstruktur vorausgesetzt, die ggf. als überlagert, nicht jedoch zerstört gilt. Federhofer folgt hierin Heinrich Schenker, dessen Schichtenmodell auf dem Gedanken eines wechselseitigen Verhältnisses von relativem Hinter- und Vordergrund in einem tonalen Tonsatz beruht. Das Potential dieses Ansatzes spielt Federhofer in seinen Ausführungen freilich nur partiell aus, da er sich ausschließlich auf die Darlegung von Grundtonfolgen beschränkt und die Qualifizierung der damit einhergehenden Stufen ohne Berücksichtigung des Verlaufs der restlichen Stimmen, insbesondere der Oberstimme, vornimmt. Federhofer genügt dieses Vorgehen, um darzulegen, die Fügung der Terzbeziehungen unter das »dominantische Verhältnis«⁸ sei daran zu erkennen, dass die terzverwandten Stufen als Bassdurchgänge eine Teilungsfunktion innerhalb der übergeordneten Rahmenquinte einnehmen. So überzeugend aber Federhofer beispielsweise in der Exposition des Kopfsatzes der C-Dur Sinfonie D 944 »den durch den Terzteiler gegliederten Weg zur Quinte«⁹ beschreibt, indem er auf die »tonalisierte e-Stufe, die den zweiten Gedanken [...] einführt,«¹⁰ verweist, so fragwürdig erscheint es andererseits, wenn er für den Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898 behauptet, dass »die A-Stufe den Weg von der B-Stufe abwärts zur F-Stufe [untergliedere].«¹¹ Denn während die e-Stufe in der Sinfonie als Bestandteil eines aufwärts gerichteten ›Dur-Moll-Parallelismus‹ (Carl Dahlhaus) C-(H)-e-(D)-G eingeführt wird, findet sich im B-Dur-Trio kein vergleichbarer übergeordneter harmonischer Gang, durch den die A-Stufe als durchgängiger ›Teiler‹ Plausibilität gewänne. Vielmehr hat bereits Felix Salzer¹² darauf hingewiesen, dass die Wendung zur Dominanttonart vorzeitig am Ende der Rekapitulation des Hauptsatzes vollzogen wird (T. 37). Demnach ereignet sich der modulierende Schritt entgegen der Behauptung Federhofers nicht mittels eines Durchgangs über der A-Stufe, sondern basiert auf einem ungeteilten Quintanstieg. Die A-Stufe hätte nach herkömmlichem Verständnis demnach als Ausweichung innerhalb der bereits erreichten Nebentonart F-Dur zu gelten. Der Begriff ›Ausweichung‹ aber erscheint für die Attraktivität, mit der die A-Stufe die Hauptzäsur innerhalb der Exposition markiert (T. 49 ff.), merkwürdig schwach, und es überrascht daher nicht, dass ihn Federhofer für seine Argumentation nicht heranzieht. Die Schwierigkeit, dass ein als wichtig erachteter Formmoment einerseits bezeichnet werden soll, andererseits aber seine Ursache in einem technischen Sinne nicht angezeigt werden kann, lässt Federhofer letztlich bloß von einer ›Untergliederung‹ sprechen. So bleibt die Frage unbeantwortet, auf welchem Verfahren die ›Untergliederung‹, die der Weg von der B- zur F-Stufe erfährt, beruht, und welche harmonische Funktion der so auffällig herausgespielte Formmoment attraktiv zu machen versucht.

Freilich dürfte eine befriedigende Antwort hierauf quer zu zentralen ästhetischen Wertvorstellungen Federhofers stehen, der Momente, die sich nicht unter das ›dominan-

7 Hinrichsen 1988, 21.

8 Federhofer 1978, 68.

9 Ebd., 63.

10 Ebd.

11 Ebd., 67.

12 Salzer 1927, 114.

tische Verhältnis« fügen, grundsätzlich für problematisch zu erachten scheint. Damit steht er ganz in der Tradition von Schenkers Idee des ›Meisterwerks‹. Federhofer geht es offenkundig um eine ›Ehrenrettung‹ Schuberts mit Hilfe des Schenkerschen ›Gütesiegels‹.¹³ Die Formulierung vom ›Struktur- und Farbwert‹¹⁴ der Terzbeziehungen aber weist auf den ›blinden Fleck‹ in Federhofers Beobachtung. Denn von ›struktureller‹ Bedeutung im Sinne der angestrebten Argumentation sind die genannten Beziehungen gerade nicht.

Auch Hinrichsen geht es um eine Nobilitierung Schuberts. Hier aber lautet der Gedanke, diese vollzöge sich durch Verweigerung oder Unterlaufen der Prinzipien klassischer Formgestaltung. Hinrichsens Rede von einer ›Umqualifizierung der Sonatenlogik‹¹⁵ bei Schubert impliziert eine ›Umqualifizierung‹ der Negativurteile älterer, den normativen Charakter der Beethovenschen Muster betonender Untersuchungen¹⁶, ohne dass deren analytische Befunde zunächst grundsätzlich in Frage gestellt würden.

Man kann Hinrichsens Unbehagen gegenüber Federhofers normativem Theoriebegriff teilen und doch Zweifel an seiner analytischen Alternative hegen. Zunächst überrascht Hinrichsens These, der ›Aufbau einer Tonartenpolarität‹ erfordere ›die Vermeidung, jedenfalls aber die äußerst behutsame und rationelle Behandlung der Dominante vor ihrem eigentlichen und ereignishaften Eintritt als zweite Expositionstonart.‹¹⁷ Als Beispiel führt Hinrichsen den Kopfsatz aus Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 31,1 an, wo ›die ausführlich vorbereitete (T. 30–38) Ausbreitung der Dominante (T. 39–44) vor der angegangenen Wiederholung des Hauptthemas ihre Verwendung als Seitensatztonart nicht mehr zu[lasse].‹¹⁸ Hinrichsen verweist in diesem Zusammenhang auf den Gedanken der ›harmonische[n] Oekonomie‹ bei August Halm.¹⁹ Doch lassen sich zahlreiche Gegenbeispiele anführen: Im Kopfsatz von Mozarts ›Jupiter‹-Sinfonie etwa erscheint ein äußerst massiver ›Quintabsatz‹ (Heinrich Christoph Koch) in der Ausgangstonart bereits am Ende des ersten interpunktischen Teils (T. 23), ohne dass die Nebentonart dadurch eine andere wäre als für gewöhnlich.²⁰ Hinrichsens fragwürdiger Ansatz, die Vorgänge alleine einer quantifizierenden anstatt qualifizierenden Betrachtungsweise zu unterziehen, resultiert unmittelbar aus dem von ihm eingesetzten Instrumentarium herkömmlicher ›funktions-

13 ›Er hat die klassische Tonalität nicht über Bord geworfen. Eine Krise gibt es in Schuberts Harmonik nicht.‹ (Federhofer 1978, 68)

14 Ebd.

15 Hinrichsen 1988, 20.

16 Vgl. insbesondere Költzsch 1927.

17 Hinrichsen 1994, 114.

18 Ebd.

19 Halm 1920, 81 ff.

20 Mozarts Disposition macht nur auf die Möglichkeit des ›double emploi‹ der V. Stufe aufmerksam, die sowohl als Ultima-Klang der Halbkadenz in der Funktion der ›Unterbrechung‹ (Heinrich Schenker) auftreten kann, als auch die Peripetie zur Tonart der Quinte zu bilden vermag. (Dieses Verfahren ist von Winter (1989) als ›Bifocal Close‹ beschrieben worden.) Mozart kombiniert beide Möglichkeiten: Der zweite zur Nebentonart führende Quintabsatz (T. 37) wird ›erstickt‹ (Heinrich Christoph Koch), Beethoven hingegen lässt es in op. 31,1 bei der ersten Möglichkeit bewenden und schlägt die zweite durch den Gang nach h-Moll demonstrativ aus.

theoretischer« Harmonielehren, demzufolge alle harmonischen Ereignisse prinzipiell in einer Schicht zu liegen kommen.²¹

Hinrichsens zentraler These gemäß liegt die Ursache für die ungewohnte Stufen-disposition und den Einsatz terzverwandter Klänge in diversen Analogiebildungen von Fundamentschrittfolgen der Akkord- und Stufenprogressionen zwischen verschiedenen Formteilen. Damit korrespondiert die Einschätzung, das den Zusammenhang generierende Moment der »musikalischen Logik« werde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von der Ebene der thematischen Arbeit (bei Beethoven) auf die des harmonischen Diskurses (bei Schubert) übertragen und in einem »unauffällig zielstrebigem Entwicklungsprozess«²² der »miteinander in Beziehung tretenden, aufeinander verweisenden und auseinander hervorgehenden ›Klangräume‹ [Schnebel]«²³ verankert. Schuberts Formkonzept zielt darauf, »den Zusammenhalt und den Verlauf des Sonatensatzes von der Notwendigkeit des Fortgangs durch motivisch-thematische Arbeit zu entlasten.«²⁴ Gleichwohl scheint der Modus musikalischer Zusammenhangsbildung, so wie er sich mit der motivisch-thematischen Arbeit verbindet, nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Vielmehr überträgt Hinrichsen implizit Prinzipien der motivisch-thematischen Analyse auf den Bereich der Harmonik. Es ist daher fraglich, ob und inwieweit er einen Paradigmenwechsel unterstellt. In einer späteren Veröffentlichung hat Hinrichsen seine Analyse in Kurzform nochmals publiziert²⁵ und ihr Ergebnis dahingehend zusammengefasst, dass durch die »Zusammenschau von Expositions-, Durchführungs- und Reprisebeginn [...] sich alle harmonischen Ungewöhnlichkeiten des Satzes als in ein Geflecht von Querverweisen und Analogien einbezogen [erweisen]: Die für Schubert typischen Formmerkmale – der Reprisebeginn außerhalb der Tonika, aber auch die überraschende Modulation zum Seitensatz durch einen Terzschrift – fügen sich gewissermaßen zu einem harmonischen System zusammen, in dem dominantische und mediantische Beziehungen gleichberechtigt an der Strukturierung der Form beteiligt sind.«²⁶

Aufschlussreich ist die Formulierung »gewissermaßen zu einem harmonischen System«. Sie zeigt an, dass »System« im engeren Sinne nicht gemeint ist, und ob ein solches mit Hinrichsens Instrumentarium überhaupt zu generieren wäre, erscheint fraglich. Eine motivisch-thematische Analyse konstatiert unterschiedliche Grade von Ähnlichkeit. (Davon unberührt bleibt, dass diese zumeist als »Entwicklungen« ausgewiesen werden.) Die Menge denkbarer Beziehungen, die eine motivisch-thematische Prägung innerhalb eines Werkes mit anderen motivisch-thematischen Prägungen durch Ähnlichkeit haben kann (und mit motivisch-thematischen Prägungen anderer Werke), ist prinzipiell unbegrenzt. Hinrichsen kommt nur dadurch zu einer Eingrenzung, dass allein identische Schrittfolgen

21 Hiervon wäre allenfalls das Phänomen der Zwischendominante auszunehmen. Allerdings wird die Erörterung der Analyse des Klaviertrios B-Dur D 898 weiter unten im Haupttext zeigen, dass diese Differenzierungsmöglichkeit bei Hinrichsen ungenutzt bleibt.

22 Hinrichsen 1988, 49.

23 Ebd.

24 Hinrichsen 1994, 356.

25 Hinrichsen 1997, 501 f.

26 Ebd., 502.

in Relation zueinander gesetzt werden. Demnach beruht Zusammenhang letztlich auf Wiederholung. Hieraus ergeben sich zwei grundsätzliche Probleme: Zum einen können auf diesem Wege nicht alle im Werk gegebenen Stufengänge aufeinander bezogen werden. Ein ›harmonisches System‹ kann aber im Hinblick auf sein ›materielles Substrat‹ nicht nur partiell gegeben sein. Zum anderen geht auch Hinrichsen nicht davon aus, in Schuberts Kompositionen könne jeder Akkord auf jeden bzw. jede Stufe auf jede andere folgen. Das aber besagt, dass die von Hinrichsen behaupteten Analogie- und Symmetriebildungen nicht primär formbildend sein können, sondern ihrerseits auf eine Ordnung zurückgehen, die durch den Hinweis auf wie auch immer geartete tonartliche Verhältnisse im Einzelnen selbst noch nicht aufgedeckt wird.

Hinrichsen scheint die Gefahr des Willkürlichen seiner Konzeption zu erkennen, wenn er äußert, dass das »Verhältnis von Form und Harmonik«²⁷ auf einer »wechselseitig begründeten Balance, die den Mangel an syntaktischer Verankerung der Formanlage in der Mikrostruktur des Tonsatzes zu kompensieren hat«²⁸, beruht. Als Beleg führt er das unterschiedliche Auflösungsverhalten bestimmter Signalakkorde an: so für den gesamten Zyklus von D 944 den übermäßigen Quintsextakkord²⁹ und für den Kopfsatz von D 956 den verminderten Septakkord.³⁰ Dass aber das unterschiedliche Auflösungsverhalten der Signalakkorde in D 944 wie auch D 956 nicht alle denkbaren Möglichkeiten der Auflösung umfasst, heißt abermals, dass sich die tatsächlich gewählten Optionen auf Ordnungskriterien beziehen, an denen die Struktureigenschaften der jeweiligen Akkorde zwar partizipieren, in denen sie aber nicht aufgehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hinrichsens Beobachtungen, die immerhin den Anspruch erheben, die »Planmäßigkeit«³¹ Schuberts zu zeigen, letztlich über ein mehr oder weniger loses Geflecht von Verweisen nicht hinausgehen. Diese Problematik wird durch die Überlegung, Schubert habe in nachklassischer Zeit in jedem Werk zu individuellen Lösungen kommen müssen, nicht entschärft.³² Am Beispiel von Hinrichsens Analyse des Klaviertrios B-Dur D 898 soll diese Kritik verdeutlicht werden:

Hinrichsen führt die irreguläre Reprisenanlage als »Resultat der Durchführung« auf die harmonische Progression der ersten Durchführungshälfte zurück.³³ Der erste Durchführungsabschnitt des Kopfsatzes schließt mit dem Quintabsatz der Nebentonart in Takt 134 (einschließlich der Prolongation der Kadenzstufe ist sein Ende Takt 137). Dieser Abschnitt lässt sich wiederum in drei Taktgruppen untergliedern: Zunächst erfolgt die Rekapitulation des Hauptgedankens in b-Moll mit der Wendung zum dominantischen Teiler am Ende des Vordersatzes in Takt 116. Anders als zu Beginn der Exposition (dort T. 6) kann hier nicht mit der II. Stufe fortgefahren werden, da diese in Moll einen verminderten Dreiklang ausprägt. Der für den Themenbau der Klassik charakteristische harmonische

27 Hinrichsen 1994, 357.

28 Ebd.

29 Hinrichsen 1988, 40.

30 Hinrichsen 1994, 447 ff.

31 Hinrichsen 1997, 501.

32 Ebd., 357 f.

33 Hinrichsen 1988, 31.

Chiasmus I-V-V-I, der dort vielfach den Vordersatz eines ›musikalischen Satzes‹ prägt (siehe erneut den Beginn von KV 551, i), wird zu einer I-V-II-V-I-Wendung erweitert (mit Blick auf den Beginn von KV 576, i auch dies kein der Klassik unbekanntes Verfahren). Die Lösung des Problems in der Durchführung erfolgt nicht durch die denkbare Reduktion auf das Modell des schlichten Chiasmus: Das Wiederaufgreifen des Hauptsatzbeginns hebt nicht mit der F- sondern der As-Stufe an. Dadurch aber, dass letztere ebenfalls als Dominante behandelt wird und nach Des-Dur führt (T. 120), erscheint die Riposte des regulären Chiasmus auf die Ebene der parallelen Durtonart transponiert.

Die zweite Taktgruppe (ab T. 120) arbeitet mit dem Satzmodell einer steigenden 5-6-Konsekutive und führt von der Des-Stufe über eine durchgängige Es-Stufe (T. 126) zum vermeintlichen Ziel der Progression, der F-Stufe (T. 132). Hier scheint bereits die Rückleitungsdominante im Vorfeld einer regulären Reprise erreicht. Überraschend wird jedoch ein Quintabsatz in der Nebentonart angefügt (T. 134).³⁴ Die übergeordneten harmonischen Stationen sind folglich b-Moll, F-Dur und C-Dur. Dabei fungiert Des-Dur als Terzteiler auf dem Weg von der vermollten I. zur V. Stufe.

Der Beginn der Reprise (in der Deutung Hinrichsens T. 187³⁵) steht in Ges-Dur. Der Nachsatz des Hauptthemas hebt analog zum Expositionsbeginn in as-Moll an. Die II. Stufe bildet hier, wie auch in Takt 31 der Exposition, den Ausgangspunkt für eine Oberquintmodulation. Ziel ist Des-Dur, wo eine weitere Rekapitulation des Hauptthemas erscheint. Deren nun in es-Moll beginnender Nachsatz wendet sich nach B-Dur (T. 211). An dieser Stelle ›klinkt‹ sich die Komposition in den Formverlauf der Exposition ein (dort T. 26). Insofern Schubert darauf verzichtet, das Hauptthema im Gestus der den Beginn von Exposition und Durchführung prägenden Forte-Eröffnung zu präsentieren, bleibt ein deutliches Reprisensignal aus. Für die Annahme, der erste Formteil der Exposition sei in der Reprise gestrichen, spricht, dass es die Taktgruppe ab Takt 26 ist, welche dort die Modulation von der Haupt- zur Nebentonart vollführt. Die Notwendigkeit, unter Voraussetzung einer regulären Retransposition des zweiten Expositionsteils die dort vor dem Eintritt des Seitensatzes erfolgende Interpunktion auf der A-Stufe zugunsten der D-Stufe zu ersetzen, hätte unter Beibehaltung des ersten Formteils zu einer redundanten Doppelung der Kadenzstufe geführt.³⁶ Insofern könnte auch Takt 211 als Eintritt einer (um ihren ersten Formabschnitt) verkürzten Reprise angesetzt werden. Damit würde der Vorgang in Takt 187 zur »Scheinreprise«³⁷ bzw. »falschen Reprise«³⁸ erklärt.

Beide angeführten Lesarten erscheinen als fragwürdige Alternativen, wenn man bedenkt, dass die harmonischen Vorgänge ab Takt 187 denen ab Takt 26 gleichen: Hier wie dort ereignet sich eine Oberquintmodulation, wenn auch diejenige nach Des-Dur ab

34 Dieser Hinweis auch bei Hinrichsen (ebd., 30).

35 Hinrichsen (ebd., 31) unterstellt, dass die thematische Wiederkehr des Hauptgedankens ein hinreichendes Kriterium für die Annahme einer Reprise in T. 187 ist, auch wenn die tonartlichen Verhältnisse des Ausgangs noch nicht wieder hergestellt sind.

36 In KV 551, i erfolgt kein entsprechender Schnitt, da die Reformulierung der Überleitung ihren Ausgang von der Mollvariante des Hauptthemas nehmen soll.

37 Leichentriff ²1920, 162

38 Neuwirth 2009.

Takt 187 noch nicht dem endgültigen Ziel der harmonischen Bewegung gilt, das offenkundig B-Dur ist. Die Zuordnungen von harmonischem Gang und Formteil erscheinen im Wesentlichen vertauscht: Die Oberquintmodulation des ursprünglichen zweiten Formabschnitts der Exposition ab Takt 26 begegnet im Vorfeld der tonalen Reprise in transponierter Form. Der Zusammenhang mit der Modifikation des harmonischen Chiasmus' zu Beginn der Durchführung scheint evident. Im Gegenzug vollzieht der nunmehr zum ersten Abschnitt der tonalen Reprise gewordene Formteil (T. 211 ff.) die harmonische Bewegung des ursprünglich zweiten Formteils der Exposition (T. 37 ff.). Dass es sich nicht um eine weitere Modifikation des ursprünglich ersten Formabschnitts der Exposition handelt, ist daran erkennbar, dass, obwohl beide Formteile in die Obermediante modulieren, der dazu genutzte Sequenzmechanismus jeweils ein anderer ist.³⁹ Gleichwohl findet diese Verkehrung der Reihenfolge der harmonischen Gänge im Satzbild keine Entsprechung: Zwar hat Takt 187 Ähnlichkeit mit Takt 26, jedoch gleicht auch Takt 211 Takt 26 und nicht Takt 1.⁴⁰

Um den Beginn der Reprise als »Resultat der Durchführung« ansehen zu können, ordnet Hinrichsen die As-Stufe in Takt 117 der in Takt 192, die Des-Stufe in Takt 120 der in Takt 198 und die Es-Stufe in Takt 126 der in Takt 203 zu. Das macht zunächst deutlich, dass Korrespondenzen zwischen ganzen Formteilen nicht gemeint sind: Nicht nur die Anfangsstufen von Durchführung und Reprise, sondern auch die jeweiligen Zielstufen (F-Dur in T. 132 bzw. C-Dur in T. 134 und B-Dur in T. 211) sind vom Vergleich ausgenommen. Als problematisch erweist ist aber insbesondere die Zuordnung der ausgewählten Stufen: Die as-Stufe in Takt 192 erklingt als II. Stufe in Ges-Dur, in Takt 117 hingegen ist es ihre Durvariante, die als V. Stufe in Des-Dur erklingt. Umgekehrt gilt, dass die Es-Stufe in Takt 126 – wie gezeigt – Durchgang auf dem Weg zur F-Stufe (T. 132) ist, ihre Mollvariante in Takt 203 jedoch wiederum II. Stufe, diesmal in Des-Dur. Beide Mollausprägungen sind demnach der jeweils vorangehenden Stufe zugeordnet, beide Dur-Ausprägungen hingegen zielen, wenn auch mit unterschiedlichem Harmonieschritt, auf die jeweilige Folgestufe. Hinrichsen führt folglich seinen Versuch einer Analogiebildung nicht nur partiell durch, sondern systematisiert Akkorde und Akkordprogressionen ohne Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes. Auch darin gleicht sein Vorgehen dem der motivisch-thematischen Analyse herkömmlicher Provenienz, bei der es tendenziell nicht auf die Formfunktion einer motivisch-thematischen Prägung, sondern deren bloße Gruppenähnlichkeit ankommt.⁴¹

39 Vgl. dazu weiter unten im Haupttext.

40 Vgl. zur Frage des Repriseneintritts auch Sly 2001, 149f., Anm 16.

41 Vgl. dazu die Einschätzung Hinrichsens: »Der vorliegende Satz [D 898, i] zeigt [...] eine spezifische Art des *Entwicklungsdenkens*, die freilich nicht die der motivischen Arbeit ist, dafür aber die Grundlagen der harmonischen Struktur der Gesamtform in ihren Bereich hineinzieht.« (1988, 32)

Ein neues Programm⁴²: ›Tonalität der Tonfelder‹

Um einen alternativen Erklärungsversuch vorzubereiten, der gleichwohl Hinrichsens Gedanken eines neuartigen ›Verhältnis[ses] von Form und Harmonik«⁴³ bei Schubert bewahrt, sei nochmals auf den ersten Durchführungsabschnitt zurückgekommen. Nach gängigen harmonischen Funktionstheorien bedeutet der Wechsel von b-Moll (T. 112) nach Des-Dur (T. 120) keinen Funktionswechsel, da beide Tonarten einander Paralleltonarten sind. Unüblich wäre es hingegen, das Verhältnis der F- und der As-Stufe, der jeweils zugehörigen Dominanten, analog zu begreifen. Stattdessen wird zumeist der Begriff der Zwischendominante herangezogen, der das Verhältnis von F- und As-Stufe allenfalls mittelbar bezeichnet. Die Relation ließe sich allerdings unmittelbar bestimmen, überträgt man das Paradigma der Verwandtschaftsbeziehung der Toniken auf die Dominanten. Dann wird der Übergang von der F- zur As-Stufe nicht als ein Funktionswechsel (zwischen zwei unterschiedlichen Zwischendominanten), sondern als ein Wechsel zwischen zwei unterschiedlichen Stufen ein und derselben dominantischen Funktion begriffen. Der in den herkömmlichen Harmonielehren oftmals nur aus Verlegenheit bemühte Begriff der ›Ellipse‹ kann entfallen. Diese Interpretation wird durch die oben vorgenommene syntaktische Analyse gestützt, die für die Taktgruppe 112–120 (in Analogie zum Beginn der Komposition) einen einzigen Formteil unterstellt, dem ein transformierter harmonischer Chiasmus (I-V-VII-III statt I-V-V-I) zugrunde liegt.

Eine systematische Fundierung dieser Auffassung leistet der musiktheoretische Ansatz Albert Simons.⁴⁴ Simon unterscheidet in der Musik zwischen Hochbarock und klassischer Moderne zwischen unterschiedlichen Tonfeldern, deren Relationen den musikalischen Zusammenhang im Werk verbürgen. Die engste Verwandtschaft zu den gängigen Funktionstheorien prägt dabei die sogenannte ›Funktion‹ aus: ein Tonfeld, das dadurch gewonnen wird, dass der bekannte Algorithmus zur Ableitung paralleler Tonarten unter

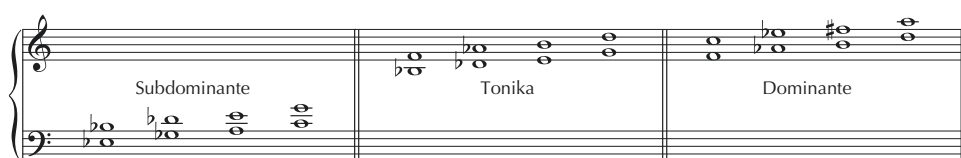
42 Es wird im vorliegenden Beitrag nicht von einem ›Systemwechsel‹ gesprochen. Vielmehr wird in Anlehnung an die Systemtheorie Niklas Luhmanns unter ›System‹ allein das funktionale System mit Namen ›Tonalität‹ verstanden. Ihm sind ›Ursatz-Tonalität‹ und ›Tonalität der Tonfelder‹ als unterschiedliche ›Programme‹ zugeordnet. Programme leiten die Beobachtungen im System und erlauben dadurch dessen Selbstregulierung und Selbstkontrolle (vgl. Luhmann, 1992, 401 ff.). Nur unter Voraussetzung dieser terminologischen Differenzierung können (weiter unten im Haupttext) unter dem Stichwort ›Anschlussfähigkeit‹ diejenigen Verfahren diskutiert werden, die den Wechsel zwischen beiden Programmen ermöglichen. ›Anschlussfähigkeit‹ eröffnet die Möglichkeit zur ›Anschlusskommunikation‹, die, wie jede Form der Kommunikation, eine Operation innerhalb eines (sozialen) Systems – hier des Kunstsystems – ist und auf dessen Erhalt zielt. Kommunikation über Systemgrenzen hinweg ist aufgrund der ›System/Umwelt-Differenz‹ nicht möglich.

Offen bleiben kann in diesem Zusammenhang, ob ›funktionales System‹ und ›Tonalität‹ gleichbedeutend sind. Denn unklar scheint zum gegenwärtigen Stand der Forschung, ob – historisch betrachtet – vor dem Entstehen der Tonalität nur ein anderes funktionales Programm maßgeblich, oder aber das System selbst (noch) kein funktionales war.

43 Hinrichsen 1994, 357.

44 Die Quellenlage zur Musiktheorie Albert Simons ist prekär. Eine schriftliche Niederlegung seines Ansatzes scheint diversen Zeitzeugen nach zwar existent, ist aber bislang unveröffentlicht geblieben. Seinen Ansatz referiert und um eigene Analysen ergänzt hat Bernhard Haas, der über mehrere Jahre hinweg Privatschüler Simons war, in *Die neue Tonalität* (2004). Auf dessen Ausführungen stützen sich wiederum die Darlegungen von Michael Polth in seiner Rezension von Haas' Buch (2006a).

Voraussetzung der Enharmonik bis zur vollständigen Zirkelbildung durchgeführt wird.⁴⁵ Die hierdurch gewonnenen acht Töne werden in eine Grundtonreihe und eine Quinttonreihe gegliedert.⁴⁶ Durdreiklänge ergeben sich durch Einfügen entsprechender Quinttöne, Mollldreiklänge durch Einfügen entsprechender Grundtöne.⁴⁷ Klänge, die aus den Tönen einer Funktion gewonnen werden, gelten als funktional äquivalent. Jede Quinttonreihe kann zur Grundtonreihe einer benachbarten Funktion erklärt werden und umgekehrt. Insgesamt können auf diesem Wege drei Funktionen gebildet werden, bis auch hier ein Zirkel vollständig durchmessen ist: Jeder der 12 Töne des chromatischen Totals erhält dadurch seine Bestimmung als Grundton und als Quintton. Diese drei Funktionen heißen auch bei Simon ›Tonika‹, ›Dominante‹ und ›Subdominante‹.⁴⁸ Die Zirkelbildung führt dazu, dass ›steigend‹ (›plagal‹) von Dominante zu Subdominante, ›fallend‹ (›authentisch‹) von Subdominante zu Dominante gelangt wird.⁴⁹



Beispiel 1: ›Funktionen‹ nach Simon mit *b* als einem Grundton der Tonika

- 45 Der entsprechende Zirkel, der F- und As-Stufe enthält, lautet ›fallend‹: f-F-d-D-h-H-gis-Gis(=As).
- 46 Dass die Töne als Skala geordnet den 2. Modus nach Messiaen ergeben, zeigt, dass Simon Phänomene ordnet, die auch andernorts Anlass zur Bildung musiktheoretischer Systeme waren. Dies gilt auch für seine Nähe zu Theoremen anderer Musiktheoretiker ungarischer Herkunft wie Ernő Lendvai (1971) und Zsolt Gardonyi (2002) (vgl. auch Polth 2006a, 169, Anm. 1–3). Darüber hinaus gibt es Ähnlichkeiten zur Neo-Riemannian Theory. Aus deren Sicht handelt es sich bei den Operationen, die das Feld der ›Funktion‹ hervorbringen, um die alternierende Folge von ›R‹-Operationen (Wendung zur ›Parallelstufe‹) und ›P‹-Operationen (Wendung zur ›Variantstufe‹) (vgl. Cohn 1996).
- 47 Die Möglichkeit, dass Töne eines Tonfeldes durch andere Klangbildungen abgegriffen werden können als solche, die durch die Dur-Moll-Tonalität vertraut sind, bietet eine Erklärungsmöglichkeit dafür, wie sich der Übergang von der so genannten romantischen zur so genannten atonalen Harmonik vollzogen haben könnte: als Wechsel der satztechnischen Einrichtung, nicht als Wechsel des funktionalen Programms, geschweige denn als Wechsel des Systems.
- 48 Die Bildung ›funktionaler‹ Achsen geschieht in der Theorie Simons analog zu derjenigen Lendvais und unterscheidet sich dementsprechend von der durch Segmentierung des Riemannschen ›Tonnetzes‹ gewonnenen in der Neo-Riemannian Theory: So gehen bei Richard Cohn unterschiedliche funktionale ›regions‹ und ›Hexatonic Systems‹ miteinander einher (bei Simon firmieren diese Tonfelder als ›Konstrukte‹; vgl. im Haupttext S. 299): »The notion of ›region‹ suggested here generalizes Riemann's harmonic functions in the spirit of Erno Lendvai's ›axis tonality,‹ but along different lines. Lendvai focuses on the functional equivalence of pitch-classes re-lated by minor third, whereas the regions [...] suggest functional equivalence between harmonies whose roots are related by major third.« (Cohn 1999, 219, Anm. 20) Bei Cohn firmieren die von Simon als ›Konstrukte‹ bezeichneten Tonfelder als ›Hexatonic Systems‹. Mit Blick auf Schuberts D 960, i klassifiziert Cohn (1996, 219) das Konstrukt IIb als ›Tonic‹, das Konstrukt Ia als ›Dominant‹ und das Konstrukt Ib als ›Subdominant‹. Entsprechend könnte auch in D 898, i verfahren werden, das in derselben Grundtonart steht. Freilich wirft bereits der Umstand, dass Cohn keine Entsprechung zum Konstrukt IIa geben kann – eine vierte ›Funktion‹ wird nicht zugeordnet –, die Frage nach der Konsistenz seiner Systematik auf.
- 49 Vgl. dazu auch die Darstellungen bei Haas (2004, 11–19) und Polth (2006a, 171f.).

Entwicklungsgeschichtlich scheint aufschlussreich, dass um 1770 ein Prozess zum Abschluss kommt, durch welchen das Verhältnis der Haupt- und Nebenstufen – unter Hauptstufen werden hier allein die I. und V. Stufe verstanden – dergestalt neu gruppiert wird, dass die Nebenstufen den Hauptstufen weit stärker in der Funktion von Prolongationen zugeordnet erscheinen als in barocker oder frühklassischer Musik.⁵⁰ Zugleich sind allerdings Tendenzen spürbar, durch welche diverse Nebenstufen erneut ein stärkeres Eigengewicht erhalten. Dabei gestalten sich die Verhältnisse deutlich anders als in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, insofern der Gebrauch von Nebenstufen nunmehr mit einem insbesondere durch Terzbeziehungen gestifteten neuartigen Gebrauch von Chromatik und Enharmonik einhergeht. Auf der Ebene der Formbildung zeigt sich, dass die attraktiven Formmomente nicht mehr (oder zumindest nicht mehr ausschließlich) durch »Knotenpunkte der Diatonik« (Felix Salzer) bestimmt sind. Ausdruck des Paradigmenwechsels zwischen »alter« und »neuer« Tonalität ist nicht zuletzt das Aufkommen neuartiger Formmodelle, die offenkundig im Dienste einer »Tonalität der Tonfelder« stehen.

Hinsichtlich der interpunktischen Anlage des Kopfsatzes des B-Dur Klaviertrios gewinnen die auf dem Hintergrund der klassischen Formgebung irritierenden Vorgänge so eine eigene und neue Bedeutung. Sie können mit Blick auf die transponierte Riposte des harmonischen Chiasmus im Hauptsatz zu Durchführungsbeginn als Folge diverser Transformationen begriffen werden:⁵¹ Demnach nimmt nicht mehr nur *eine* Stufe eine bestimmte Funktion wahr, sondern eine *jede* Stufe, die auf Grundlage des jeweiligen Tonfeldes gebildet wird. Zur entwicklungsgeschichtlichen Präzisierung dieser These gehört, dass das Äquivalenzverhalten der Stufen in Schuberts Komposition offenkundig noch Limitationen unterliegt, die einen spezifischen historischen Ort im Gebrauch der Tonfelder kennzeichnen.

Die D-Stufe wird am Ende des ersten größeren Formabschnittes der Exposition (T. 18 ff.) über das prädominantische Signal des übermäßigen Quintsextakkordes im Rahmen eines Quintabsatzes erreicht. Doch g-Moll bleibt eine rein putative Tonart, die mit der durch den Akkord der V. Stufe (T. 24 f.) vorbereiteten Rückkehr nach B-Dur endgültig negiert wird. Die Wiederaufnahme des Hauptthemas in der Ausgangstonart (T. 26) verdeutlicht retrospektiv, dass der vorausgegangene Abschnitt (ab T. 12) nicht als Überleitung zur Nebentonart, sondern als Erweiterung des Hauptsatzes zu verstehen ist. Dass die Wiederaufnahme des Hauptthemas als Ausgangspunkt der Modulation zur Nebentonart dient⁵², ist ein aus zahlreichen Kompositionen der klassischen Epoche bekanntes Verfahren. Dies scheint zunächst dem Willen zu größerer motivisch-thematischer Ökonomie geschuldet: Die Wiederaufnahme des Hauptthemas ersetzt ein motivisch-thematisch unspezifisches Tutti, mit dem in der Regel Überleitungen von Expositionen im frühklassischen Additionsstil anheben. Ferner kann eine »kontrastive Exemplifikation« (Nelson Goodman) des Hauptthemas eingeführt werden (so in KV 551, i). Die Wiederaufnahme

50 Vgl. Polth 2000a, 105 f.

51 Damit sind nicht Transformationen im engeren Sinne der »transformational theory« gemeint: »[The transformational] attitude does not ask for some observed measure of extension between reified »points«; rather it asks: »If I am at s and wish to get to t, what characteristic gesture should I perform in order to arrive there?« (Lewin 1987, 159)

52 Hepokoski/Darcy sprechen von »merged«- bzw. »non-merged transitions« (2006, 95).

des Hauptthemas schließt sich unmittelbar an seine Erstpräsentation an (dieses Verfahren in KV 428, i mit Takterstickung, in KV 333, i ohne Takterstickung) oder folgt auf eine durch den Quintabsatz der Ausgangstonart gebildete Zäsur (so in KV 551, i).

Das periodisch gebaute Hauptthema des Kopfsatzes von Joseph Haydns Sinfonie D-Dur Hob. I:96 erscheint ungeeignet für eine kontrastive Exemplifikation, die an die Stelle des motivisch-thematisch unspezifischen Tuttis ab Takt 25 treten könnte. An die durch den Quintabsatz in der Ausgangstonart (T. 31) vorbereitete Wiederholung des Hauptthemas schließt sich ein zweites motivisch-thematisch unspezifisches Tutti an (T. 39 ff.). Dessen Ende scheint durch einen Quintabsatz in der Nebentonart in Aussicht gestellt (T. 57), die mögliche Zäsurbildung aber unterbleibt. Der Dominantbereich fungiert als retardierendes Moment bevor die Kadenz in der Nebentonart erfolgt (T. 71).⁵³ Vor dem Hintergrund einer interpunktischen Ordnung, für die Haydns Sinfonie als Beispiel dienen kann, liegt es nahe, die D-Stufe in Schuberts Trio als funktionales Äquivalent der F-Stufe zu begreifen. Es handelt sich gewissermaßen um einen ›Terzabsatz‹ in der Funktion des Quintabsatzes.⁵⁴ Damit die Transformation gelingt, wird die formale Kontextualisierung der Kadenzstufe beibehalten: Sie ist Ergebnis einer Halbschlussbildung und leitet die Wiederaufnahme einer kontrastiven Exemplifikation des Hauptthemas ein.⁵⁵

Was die Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formfunktionen ermöglicht, zeigt der Vergleich der beiden Passagen, die sich dem Hauptthema jeweils anschließen (T. 12–22 und T. 37–55). Sie stehen formal zwischen ›Erweiterung des Hauptsatzes‹ und ›Überleitung‹ und sind nicht motivisch-thematisch unspezifisch gehalten, sondern beruhen auf Material aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas. Anders als Haydn scheut Schubert die Redundanz nicht; ›Pattern-Orientierung‹ scheint vielmehr Teil seines kompositorischen Konzepts zu sein. Beide Abschnitte entsprechen sich nicht nur hinsichtlich Motivik und Satzbild, sondern vollziehen auch dieselbe harmonische Bewegung in die jeweilige Obermediante: Die zweite Passage setzt von der F-Stufe aus an, die – wie bereits erwähnt – durch eine rasche Modulation am Ende der Rekapitulation des Hauptthemas erreicht wird (T. 37). Die weitgehende Analogisierung lenkt die Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Sequenzmechanismen, mittels derer der harmonische Raum durchquert wird. Während die Modulation von B- nach D-Dur sich zunächst über einen fallenden ›Dur-Moll-Parallelismus‹ (Carl Dahlhaus) vollzieht, der von der I. über die V., VI. und III. zur IV. Stufe führt⁵⁶ und in dieser Form in klassischen Sonatensätzen oft einen Einschub vor dem Quintabsatz⁵⁷ der Ausgangsstufe bildet, ist beim korrespondierenden

53 Damit soll nicht gesagt sein, Haydn enttäusche etwaige Erwartungshaltungen. Es scheint sich angesichts der Häufigkeit dieser formalen Strategie vielmehr um einen Typ eigenen Rechts zu handeln.

54 Vgl. Salzer: »Eigentümlich ist jedenfalls die Art der Modulation, die schon in der ersten Gruppe des Nachsatzes die F-dur-Tonart erreicht, aber durch ihre Wendung zur A-Stufe gezeigt hat, daß Schubert erst in der Terzrückung die eigentliche Überleitung zum Seitensatz gehört haben wollte.« (1927, 115)

55 Insofern wird der Aussage Federhofers, der die Kritik Salzers an Schuberts Formgestaltung aufgreift, ohne deren Wertung zu übernehmen, widersprochen, der zufolge »[v]om Standpunkt der klassischer Formgestaltung [...] die breite Auskomponierung der ›D‹-Stufe am Ende des Vordersatzes ebenso entbehrlich [ist] wie jene der ›A‹-Stufe am Ende des Nachsatzes.« (1978, 67)

56 IV in B wird durch 5-6-#6 zum übermäßigen Quintsextakkord, dem charakteristischen Akkord der sechsten Bassstufe in (g-)Moll.

Formabschnitt eine Quintanstiegssequenz gesetzt. Die kontinuierlich sich vollziehende harmonische Aufwärtsbewegung wird gestützt durch die Vermollung der Interimsstufen. Sie scheiden damit als Dominanten aus und werden als lokale Subdominanten fortgeführt. Mit dem stetigen harmonischen Anstieg korrespondiert auch die Registerbehandlung. Die qualitative Veränderung, welche die so erreichte A-Stufe erfährt, wird durch die in den Seitensatz führende tonzentrale Modulation zusätzlich unterstrichen. Anders als in Takt 24f. fehlt hier ein herkömmlich vermittelnder Akkord. Das Seitenthema setzt direkt auf dem 3. Ton der Nebentonart an. Gleichwohl ist die damit verbundene Neubewertung eines vorausgehenden Zäsurtons, gemessen an klassischen Verfahren, prinzipiell nichts Ungewöhnliches: In zahlreichen klassischen Expositionen wird der mit dem Quintabsatz in der Oberstimme erreichte 2. Ton als 5. Ton der Nebentonart fortgesetzt. Auch der das Spannungsniveau der Nebentonart zusätzlich unterstreichende Effekt einer Höherlegung (beide Verfahren beispielsweise in KV 545, i) erscheint bei Schubert durch die tenorale Lage des Violoncellos adaptiert. In diesem Zusammenhang klärt sich nun auch der Sinn der Quintanstiegssequenz: Sie wirft eine hyperbolische Dominante an ihrem Ende aus, welche die Peripetie zur Nebentonart glaubhaft macht.⁵⁸ Eine vergleichbare Emphasisierung kann bei der vorangegangenen Ausweichung zur D-Stufe entfallen, denn dem ersten Terzabsatz soll die Qualität einer Peripetie zur Nebentonart nicht zuwachsen. In noch höherem Maße als an der Vergleichsstelle scheint für die dominanzfunktionale Funktion der A-Stufe die putative Tonart, auf die sich der Halbschluss 'eigentlich' bezieht, nicht von primärer Bedeutung.⁵⁹

Besonders aussagekräftig hinsichtlich Schuberts Formauffassung ist, dass die von klassischen Vorbildern her bekannte Dramatisierung von Überleitungspassagen in Verbindung mit der Modulation in die Nebentonart zunächst unterbleibt, weil die Modulation an das Ende der Wiederholung des Hauptsatzes vorgezogen wird. Dramatisierung und Modulation erscheinen auf diesem Wege voneinander getrennt. Die Dramatisierung bleibt dem sich anschließenden Gang zur A-Stufe vorbehalten. Die Wendung von B-Dur nach F-Dur hingegen ist denkbar unauffällig gehalten, wozu, neben dem formalen Ort, auch die verhaltene Dynamik und die Schlichtheit des gewählten Modulationsverfahrens beitragen (T. 34–37): Die trugschlüssige Auflösung der V. Stufe in B-Dur ermöglicht unter Einbezug der neuen VI. Stufe (in Abwandlung eines bekannten diatonischen Modulationsmodells, demzufolge die VI. Stufe der Ausgangstonart zur II. Stufe der Nebentonart wird) einen unspektakulären Übergang. Der Wendung haftet nichts von der Gewichtigkeit einer herkömmlichen Peripetie in klassischen Sonatensätzen an. Das Understate-

57 Vgl. KV 547a, i.

58 In klassischen Sonatensätzen in Dur tritt an der Nahtstelle von Durchführungsende und Reprisebeginn anstelle der Verbindung V-I mitunter die Verbindung III#-I. Gleichwohl verdankt sich deren funktionale Neubewertung durch Schubert nicht schlicht der Verlagerung in den Expositionsablauf. In Sätzen in Moll ist es bereits ab den 1740er Jahren auch innerhalb der Exposition ein gängiges Verfahren, auf den Quintabsatz in der Ausgangstonart unmittelbar den Eintritt der Nebentonart folgen zu lassen (vgl. dazu Neuwirth 2009).

59 Von daher erklärt sich auch, warum Schubert die entsprechende Transposition der Quintanstiegssequenz von der B-Stufe in die D-Stufe in der Reprise übernimmt und auf die aus der Exposition bekannte erste Präsentation des Hauptsatzes mit anschließender Wendung zur D-Stufe verzichtet.

ment des Übergangs wirkt gemessen an der Bedeutung des Formmoments geradezu seltsam verfehlt. Eine formfunktionale Einordnung des vollkommenen Ganzschlusses in der Nebentonart (T. 37) ist, gemessen an der traditionellen Interpunktionslehre, nicht ohne Schwierigkeit. Die Konstellation spricht deutlich für einen ersten Grundabsatz in der Nebentonart. Verblüffend wäre demnach der verfrühte Eintritt eines Formmoments, das in klassischen Formen zumeist erst mit dem Abschluss des Seitensatzes einhergeht (vgl. KV 332, i), sofern es nicht zugunsten des essentiellen Schlusses in der Nebentonart völlig ausgespart ist, wenn Seitensatz und Schluss-Kadenz syntaktisch eine übergeordnete Gruppe bilden (vgl. KV 545, i). Den Seitensatz einem Grundabsatz in der Nebentonart nachzustellen, ist zwar eine gebräuchliche Variante, bringt es aber zumeist mit sich, dass der vorausgehende interpunktische Abschnitt als Fortführung der dramatischen Überleitung eingerichtet wird: Auf diese Weise erscheint der dynamische und thematische Kontrast in den Schlussabschnitt oder in den dem Schluss unmittelbar vorausgehenden Abschnitt verlagert (vgl. KV 465, i).⁶⁰

Auf diesem Hintergrund hat die von Schubert in Takt 37 gewählte Interpunktion keinen regulären Ort in einem Allegro-Sonatensatz um 1800, wohl aber erinnert sie stark an eine förmliche Ausweichung in die Quinttonart, wie sie im Rahmen kleinerer Formen – beispielsweise Tanzformen – zum Beschluss eines ersten Formteils üblich ist. Durch diese Übertragung erscheint die Funktion der V. Stufe innerhalb der Sonatensatzmusik von Schubert neu bewertet. Sie wird von ihrer Eigenschaft, Dominante im emphatischen Sinne zu sein, entbunden. Vorschnell erscheint demnach die Schlussfolgerung, Schuberts Umgang mit der V. Stufe bzw. mit der Funktion ›Dominante‹ sei vorrangig von »Antipathie«⁶¹ oder dem Vorsatz der »Suspendierung«⁶² geprägt. Denn der zur Verdeutlichung dieser Absicht beste Weg wäre die möglichst umfassende Aussparung beider. Dem widerspricht aber hier wie in anderen reifen Sonatensätzen Schuberts (in Dur) der beibehaltene Quintabstand von Haupt- und Nebentonart. Erst dieser bietet den Hintergrund, auf dem die Qualität der V. Stufe neu dimensioniert werden kann. In diesem Zusammenhang wäre vom Umgang mit der V. Stufe jener mit der ›Dominante‹ zu unterscheiden. Dass dies in der gängigen Forschung unterbleibt, beruht auf der dort gemachten Gleichsetzung von V. Stufe und dominantischer Funktion.⁶³

60 Die Vorform dieses Verfahrens begegnet in der Frühklassik zumeist als Moll-Episode (Monn, Wagenseil etc.). Polth spricht von »Kontrastteile[n] in älteren Expositionen (2000a, 274 ff.). Am Beispiel KV 465, i wird eine veränderte Bedeutung entsprechender Taktgruppen in jüngeren Expositionen deutlich: Der periodisch organisierte Formteil, der an den Grundabsatz in der Nebentonart anschließt (T. 72 mit Auftakt) ist keine ins Moll »getauchte« untergeordnete Episode, sondern ein vollständiger Seitensatz, der sich weder in seinem formalen Bau – Periode mit 5. Ton als lokalem Kopftou und Unterbrechung (T. 75) – noch durch seinen Folgekontext – Schlussgruppe mit essentieller Kadenz (T. 91) – von solchen Seitensätzen unterscheidet, denen ein Quintabsatz in der Nebentonart vorausgeht.

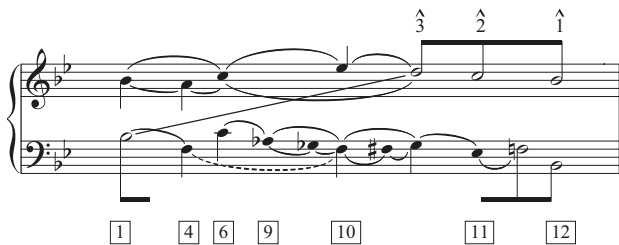
61 Webster 1978, 24 und 26.

62 Hinrichsen 1988, 29.

63 Damit ist nicht diejenige Unterscheidung zwischen V. Stufe und ›Dominante‹ gemeint, für die Michael Polth plädiert hat: »Die Funktion ›Dominante‹ soll in einem engen Sinne verstanden werden, der sich vom Gebrauch in der V. Stufe in der Kadenz ableitet.« (2000a, 90) Von der ›Dominante‹ scheidet Polth eine »harmonische V. Stufe«: »›Harmonisch‹ besagt, daß die Terz nicht mehr als

Das alte funktionale Programm im Widerstreit mit dem neuen: ›Ursatz-Tonalität‹ versus ›Tonalität der Tonfelder‹

Die veränderte Funktion der V. Stufe kann eine Analyse unter Rekurs auf das Schichtenmodell Heinrich Schenkers veranschaulichen. Der Themenbau des Hauptsatzes beruht auf der kunstvollen Verknüpfung von Anstieg und Übergreifen.⁶⁴



Beispiel 2: Strukturskizze zum Hauptsatz aus D 898, i, T. 1–12

Das Übergreifen rekuriert auf die von Robert O. Gjerdingen beschriebene melodische Formel 1-7-4-3.⁶⁵ Im Sinne der Schenkerschen Theorie erscheint dieses Schema besonders geeignet, die Terz als Kopftton zu etablieren.⁶⁶ Die entscheidenden Stationen sind Takt 4 und Takt 10. Modifiziert wird das Verfahren dadurch, dass nicht schlicht der harmonische Chiasmus I-V-V-I unterlegt ist, sondern die II. Stufe (T. 6 ff.) sowie die erniedrigte VII. Stufe (T. 9) interpoliert werden. Beide Stufen gehen mit dem Strukturton c einher, dessen Einfügung den Übergreifvorgang a–es zur Brechung erweitert. Der Ton c wird dabei wie das anfängliche b zunächst tiefergelegt. In diesem Zusammenhang werden sowohl das f^2 (T. 2) wie auch das analoge g^2 (T. 7) als Bestandteil von Brechungen innerhalb der I. und II. Stufe mit dem Ziel einer Höherlegung gelesen.⁶⁷ Ein zweiter, wenngleich auf den ersten Blick nachrangiger Aspekt der Modifikation des Modells ist, dass mit Abschluss des melodischen Schemas 1-7-4-3 infolge einer Trugschlussverbindung die

Leitton empfunden wird, sondern in der Verbindung der Akkordtöne aufgeht.« (Ebd., 92) Für die III# als Dominante hingegen scheint essentiell, dass die Terz als Leitton empfunden wird, auch wenn es sich bei ihr gar nicht um den Leitton der nachfolgenden Tonika handelt. Die Differenz der gemachten Unterscheidungen ergibt sich daraus, dass Polths Bestimmung nicht mit Blick auf einen Programmwechsel innerhalb des tonalen Systems erfolgt, sondern allein mit Blick auf das Programm der ›Ursatz-Tonalität‹.

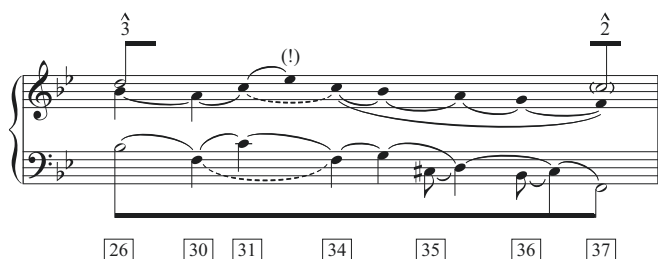
64 In den folgenden Strukturskizzen nach Schenker wird aus Gründen der vereinfachten Darstellung ein Lagenausgleich vorgenommen.

65 Gjerdingen 1988.

66 Vgl. Schmalfeldt 1991.

67 Die vorliegende Deutung stimmt damit in Grundzügen mit derjenigen von Gordon Sly (2001, 127) überein. Freilich geht Sly von einem regulären Anstieg aus, d. h. die 1-7-4-3-Struktur (nach Gjerdingen) findet in seiner Lesart keine gesonderte Berücksichtigung. In der Interpretation Salzers (1960, Fig. 389) wird f^2 hingegen als Kopftton gelesen. Daraus resultieren Schwierigkeiten für die Deutung des im Vordergrund analogen g^2 (T. 7), da die für Kompositionen mit der Quinte als Kopftton charakteristische Auskomponierung der oberen Wechselnote zum Kopftton unabgeschlossen erscheint.

I. durch die VI. Stufe verdrängt wird (T. 10). Diese Veränderung erweist sich jedoch als Vorgriff auf das von Schubert gewählte Verfahren der Modulation in die Nebentonart im Zuge der Rekapitulation des Hauptthemas ab Takt 27. Hier ist bemerkenswert, dass der Gang zur V. Stufe bereits erfolgt, bevor der Kopftton wiedererreicht ist: Das rhythmische Signal der Synkopation, mit dem in Takt 10 das melodische Schema seinen Abschluss fand, findet sich nicht im fünften, sondern bereits im vierten Takt des Nachsatzes. Der ursprünglich vierte Takt mit seiner auffälligen Ausweichung in die erniedrigte VII. Stufe entfällt und damit zugleich auch der Abschluss des melodischen Schemas: Statt 4-3 erfolgt 2-1. Dazu setzt Schubert – wenn auch unter Verzicht auf den chromatischen Bassdurchgang – die bereits aus Takt 10 bekannte trugschlüssige Harmonieverbindung V-VI. Dieser neue vierte Takt wird Ausgangspunkt eines neuerlichen Übergreifens g^3-f^3 , das den verweigerten Abschlusses des zunächst intendiert scheinenden Übergreifvorganges zu kompensieren scheint. Die Sequenzierung der trugschlüssigen Verbindung im Folgetakt (T. 35), die zugleich mit der Wiederherstellung des chromatischen Bassdurchgangs einhergeht, ist jedoch bereits Bestandteil des Ganges zur V. Stufe. Retrospektiv wird damit Takt 34 zum Ausgangspunkt eines lokalen Strukturzugs 5–1 in F-Dur erklärt: Takt 35 setzt mit $b-a$ den Schritt $c-b$ aus Takt 34 fort. Die den 2. Ton prolongierende Schlussformel der Takte 36–37 ist bereits vom Abschluss des Hauptsatzes der Takte 11–12 bekannt.

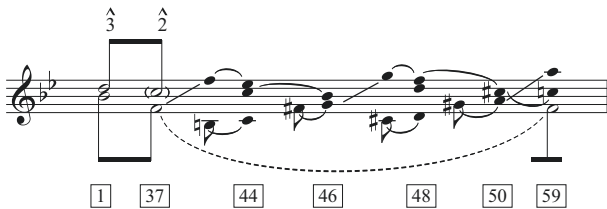


Beispiel 3: Strukturskizze zur Rekapitulation des Hauptsatzes aus
aus D 898, i, T. 26–37

Das der Modulation in die Tonart der V. Stufe eigene Understatement wird aus der Perspektive der Schichtenlehre Schenkers dadurch angezeigt, dass die Peripetie zur Nebentonart ohne die Manifestation der Urlinienbewegung vom 3. zum 2. Ton vonstatten geht. Signifikant erscheint, dass eine auf das Wiedererreichen der Urlinie gerichtete Bewegung nicht zu Ende geführt wird. Das Moment des Abbruchs wird von Schubert dadurch zusätzlich hervorgehoben, dass mit der letzten Achtelgruppe in Takt 33 noch der Spitzenton es^3 erreicht wird: die 4, die auf die 3 zu zielen scheint.⁶⁸ Der für die klassische Formgebung so zentrale Harmonieschritt ereignet sich folglich aus einer Mittelstimme

68 Der Ton wird im Folgetakt in der Begleitstimme tiefergelegt und dort aufgelöst. Sly (2001, 127) deutet c (T. 30 ff.) als Nebennote zu b (T. 34). Folglich markiert der Ton f (T. 37) nicht das Ende eines Quint-, sondern eines von a ausgehenden Terzzuges, der sich der Wechselnotenbewegung $b-c-b$ anschließt. Fraglos erscheint in dieser Deutung das ›Moment des Abbruchs‹ gemildert, zumal d nicht durch es gefordert erscheint.

heraus. Gleichwohl kann, da der Kopftton bereits durch die anfängliche Präsentation des Hauptsatzes etabliert worden ist (T. 10), die erste Bewegung in die Confinalis *f* (T. 37) so gedeutet werden, dass sie die Urlinienbewegung 3–2 impliziert, obgleich diese nicht manifest als reale Oberstimme akzentuiert wird. Auch die nachfolgende Quintanstiegssequenz lässt sich im Schenkerschen Sinne deuten: Ein mehrfaches Übergreifen bedeutet wiederum einen Gang zum Mittelstimmenton *a*, der zugleich tonikalisiert wird. Aus der Perspektive der Schichtenlehre ist der Eintritt des Tones *a* eine Antizipation der nebentonalen Terz.⁶⁹ Zwar ermöglicht Schenkers Unterscheidung zwischen Stimmführung und Stufengang eine separate Betrachtung des Übergangs von der A- zur F-Stufe, er hat aber keine Funktion. Der Fundamentschritt scheint in dieser Hinsicht einem ›toten Intervall‹ vergleichbar.⁷⁰



Beispiel 4: Strukturskizze zum Expositionsverlauf von D 898, i, T. 1–59

Anders das Ende der Taktgruppe 77–99: In den Takten 91–93 wird ein Halbschluss in der Variante der Nebentonart markiert. Durch ihn wird die zuvor erfolgte Ausweichung in die III. Stufe der Variante der Nebentonart (T. 85), die ihren Ausgang in der Molleintrübung der Nebentonart nahm, zurückgenommen. Zur Zäsurbildung kommt es jedoch nicht. Die Dominante dient der Vorbereitung der Antepänultima der Schlusskadenz: Nach zweitaktiger Prolongation beginnt eine Bewegung, die auf deren Beginn, den tonikalen Sextakkord, führt (T. 95). In diese ist als Latenz (in der rechten Hand des Klaviers) der Quintzug in die Confinalis eingeschrieben. Der lokale 1. Ton wird jedoch erst im Anschluss an die Generalpause mit Takt 100 erreicht. Dass auf eine manifeste Darstellung des Quintzuges verzichtet wird, korrespondiert mit der Taktgruppe 34–37. Auch hier ist die Leichtigkeit der Schlussgeste auffällig.

Aber auch in anderer Hinsicht scheint die Kadenzwirkung am Ende der Exposition geschwächt: Für Schlussbildungen in schnellen Sonatensätzen am Ausgang des 18. Jahrhunderts ist typisch, dass der als essentiell empfundene Schluss durch eine Reihe antizipierender Kadenzen vorbereitet wird. In der Regel wird bei der ersten, spätestens dritten Wiederholung einer schließenden Taktgruppe durch eine innere Erweiterung eine

69 Vgl. die paradigmatische Deutung des mediantischen Repriseübergangs in Beethovens op. 24, i durch Schachter (1987, 298, Ex. 8). Dazu auch Neuwirth 2009.

70 Schenkers eigene (frühe) Deutung im Kontext seiner *Harmonielehre* als Form des ›Trugschlusses‹ trifft sich mit dieser Einschätzung freilich nicht (1906, 353); vgl. dazu auch Neuwirth 2009.

essentielle Schlussbildung hervorgebracht.⁷¹ Insbesondere in Verbindung mit der harmonischen Doppelpunktwirkung der Dominante in den Takten 91–93 könnte daher in Schuberts Komposition eine gewichtige und eigenständige Schlussbildung erwartet werden. Dass darauf verzichtet und stattdessen wiederum jene Endigungsformel wiederholt wird, die zunächst auf den Grundabsatz der Nebentonart in Takt 81, dann aber auch auf den Grundabsatz in der III. Stufe der Variante der Nebentonart in Takt 85 führte, ist vor diesem Hintergrund von auffälliger Lakonik. Dem dramatischen Impetus der vorbereiteten Dominante wird nicht entsprochen.

Bemerkenswert erscheint aber auch die Wendung als solche, kann in ihr doch gleichsam die verspätet eintretende Konvention einer phrygischen Halbschlussbildung gesehen werden, wie sie in schnellen Sonatensätzen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zumeist dem Eintritt des Seitensatzes vorausgeht, sofern ein Quintabsatz in der Nebentonart gewählt ist. Aus der Perspektive der Schichtenlehre Schenkers ermöglicht dies eine Deutung, bei der die für Sonatenformen um 1800 spezifischen Auskomponierungsverfahren sowohl eine Umstellung erfahren, als auch durch andere substituiert erscheinen.

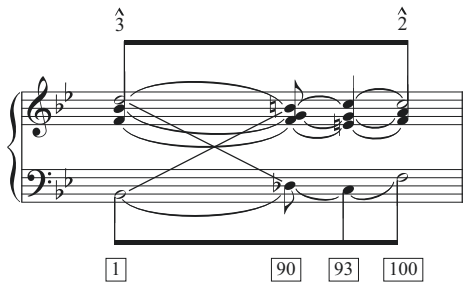
Den Ausgangspunkt dieser Deutung bildet eine Standard-Lesart der Schenkerian Analysis für Sonatenformen in Dur, derzufolge der übermäßige Quintsextakkord über der sechsten Bassstufe in Moll, der als Pänultima einer tenorisierenden mi-Kadenz der Vorbereitung des Quintabsatzes in der Nebentonart dient, aus einem chromatischen Stimmtausch resultiert. Demnach gilt bis zum Eintritt des Dominantsignals in der Nebentonart (II#) die I. Stufe als prolongiert. Vorhergehende peregrine Stufen werden dem Vordergrund zugewiesen und bleiben an die I. Stufe im Hintergrund gebunden.

Diese Interpretation geht auf Heinrich Schenker selbst zurück (vgl. 1956, Fig. 115,2). Ähnlich gelagert ist Schenkers Analyse zu Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 2,3;i (1956, Fig. 154,2), in welcher der Eintritt des 2. Tons in der Urlinie mit Takt 43, dem Quintabsatz in der Nebentonart, angezeigt wird und nicht mit Takt 25, dem Quintabsatz in der Ausgangstonart. Obwohl ab Takt 27 g-Moll im Vordergrund lokale I. Stufe ist und *d* der in der strukturellen Oberstimme prolongierte Ton, subordiniert Schenker im Mittelgrund den gesamten Formteil zwischen beiden Quintabsätzen der I. Stufe. Der Ton *d*, dies wird durch Schenkers Bogensetzung deutlich, wird durch eine Koppelung antizipiert, gilt aber im Hintergrund noch nicht als erreicht. Vor Eintritt des Dominantsignals in der Nebentonart erscheint ein übermäßiger Quintsextakkord über der sechsten Bassstufe in Moll (T. 42). Carl Schachter wiederum hat erkannt, dass auf diesem Wege auch terzverwandte Stufen als in einen regulären Formverlauf interpoliert verstanden werden können, und zieht den chromatischen Stimmtausch für die Interpretation des Stufengangs in Schuberts D 944,i sowie Brahms' op. 73,i heran. In diesem Zusammenhang widerspricht Schachter explizit der (von Federhofer vertretenen) Einschätzung, in diesen Beispielen läge eine Teilung des Quintanstiegs durch einen Terzteiler vor:

To my mind, interpreting the Brahms exposition as I-III-V is unsatisfactory in at least one crucial respect: the analysis fails to reflect the extraordinary emphasis given to the V of A major that enters at the quasi *ritenente* of b. 118. The sudden unison tutti, the octave leaps, the accents and *sforzandi*, the jagged dotted rhythms – all of these combine to create the strongest contrast thus far in the movement and, consequently, the strongest emphasis. Surely the extraordinary gesture with which Brahms invests this E

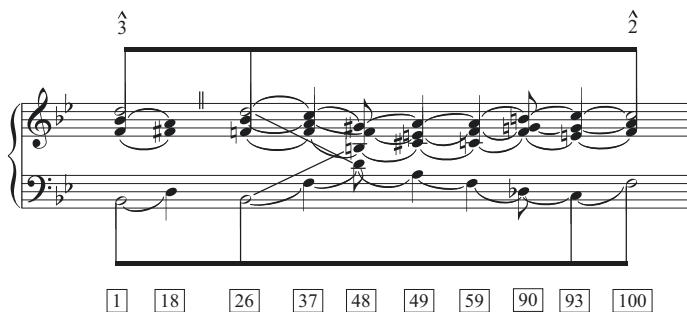
71 Dieses Verfahren findet sich z.B. in KV 333, i T. 50–59.

sonority suggests that it is a major turning point, not merely an incident on the way from F: minor to A.⁷²



Beispiel 5: Strukturskizze zum chromatischen Stimmtausch in D 898, i, T. 1–100

Beispiel 5 zeigt die Anwendung des chromatischen Stimmtausches im Falle von D 898, i: Das chromatische Derivat⁷³ der I. Stufe tritt mit Takt 90 ein. Die Auflösung der nachfolgenden V. Stufe der Nebentonart (T. 91–93) erfolgt im Anschluss an die Generalpause in Takt 100, der infolge Takterstickung zugleich der erste Takt des die Exposition beschließenden Epilogs ist.



Beispiel 6: Strukturskizze zum Expositionsverlauf von D 898, i, T. 1–100

In Beispiel 6 werden weitere Ereignisse des vorderen Mittelgrunds angezeigt, die den beiden Stimmtauschoperationen zugeordnet sind. Das im hinteren Mittelgrund die Takte 1 und 90 verknüpfende kontrapunktische Prolongationsverfahren erfährt eine modifizierte Analogiebildung im vorderen Mittelgrund: Auch der Quintabsatz in der putativen Tonart d-Moll wird durch eine Prädominantform als Pänultima vorbereitet (verminderter Septakkord *h-d-f-gis* als lokaler Vertreter der I. Stufe), die durch einen (halb-)chromatischen Stimmtausch aus der I. Stufe (T. 26) gewonnen wird. Die F-Stufe (T. 59) ist ein Durchgang, mit Hilfe dessen die A-Stufe (T. 49), die Auflösung des durch den ersten Stimmtausch hervorgebrachten Prädominantklangs (T. 48), mit dem Prädominantklang

⁷² Schachter 1983, 62 f.

⁷³ Der übermäßige Quintsexakkord ist hier durch den übermäßigen Terzquartakkord ersetzt.

des übergeordneten Stimmtausches (T. 90) verbunden wird.⁷⁴ Noch näher dem Vordergrund steht der Terzteiler in Takt 18: Mit Takt 26 wird zur I. Stufe zurückgekehrt, und erst von hier nimmt die modulatorische Bewegung ihren Anfang. Nahe am Vordergrund erscheint in dieser Deutung auch die V. Stufe in Takt 37. Sie ist ein ›stehengelassener‹ Teiler, über den sich der erste Stimmtausch ›hinwegsetzt‹.

Freilich darf diese Deutung unorthodox genannt werden, denn, anstatt von einer zumindest latenten Bewegung der Urlinie vom 3. zum 2. Ton in Takt 37, wie in den Beispielen 3 und 4 angezeigt, auszugehen, wird nunmehr für die Stufe der regulären Nebentonart behauptet, was Schachter (1983) nur mit Blick auf eine ›peregrine‹ Stufe getan hatte: sie als Teil einer interpolierten Bewegung zu verstehen. Mit Blick auf die Gesamtform der Exposition kann diese Deutung anzeigen, woher der Eindruck rührt, die ›verfrühte‹ V. Stufe in Takt 37 verdanke sich nur einem zusätzlichen ›Faltenwurf der Form‹. Gleichwohl stützt sie aber keineswegs die oben diskutierte Einschätzung Federhofers, ›die A-Stufe [untergliedert] den Weg von der B-Stufe abwärts zur F-Stufe‹. Angesichts ihrer Prominenz als Stufe des Seitensatzes erscheint die Deutung der F-Stufe (T. 59) als Durchgang zwischen der A-Stufe (T. 49) und dem chromatischen Derivat des übergeordneten Stimmtausches (T. 90) fragwürdig.

Das Ergebnis der obigen Analyse stimmt mit dem Befund einer Reihe von Untersuchungen in der Nachfolge Schenkers darin überein, dass die Sonatenformen Schuberts einen ›Fluchtungsfehler‹ zwischen den von der traditionellen Formenlehre aufgeführten Momenten der insbesondere interpunktischen und motivisch-thematischen Gliederung und den durch die Schichtenlehre angezeigten Stufengängen und Stimmführungsvorgängen des Mittel- und Hintergrundes, aufweisen.⁷⁵ Insofern wird an den Sonatenformen Schuberts das in der Schenker-Analytik unter dem Schlagwort ›Struktur versus Form‹ diskutierte Verhältnis zwischen Aspekten der sogenannten ›äußeren‹ und ›inneren‹ Form paradigmatisch virulent.⁷⁶

Der in Beispiel 6 deutlich werdende ›Fluchtungsfehler‹ besteht zunächst darin, dass weder der 2. Ton in der Urlinie beim ersten Eintritt der V. Stufe (T. 37) angesetzt werden kann, noch der Bereich des Seitensatzes ab Takt 59 eine ›Fühlungnahme‹ (Schenker) mit der Urlinie erkennen lässt. Letztere erfolgt erst unmittelbar vor der essentiellen Kadenz

74 Zugleich scheint hiermit ein Untergreifzug *a-h-c* (T. 49–93 bzw. 100) ›effiziert‹. Der Begriff ›effiziert‹ ist von Bernhard Haas in die Diskussion eingeführt worden. ›Effiziert‹ ist eine Bewegung dann, wenn die Töne, aus denen sie gebildet ist, zwar verschiedenen strukturellen Schichten angehören, dennoch aber durch den Rekurs auf ein gängiges Muster, beispielsweise einen Zug, aneinander gebunden scheinen.

75 Beach 1993 und 1994; Sly 1994 und 2001. Sly spricht von ›the misalignment that exist between the voice-leading structure and the tonal-thematic design‹ (2001, 121).

76 Die Möglichkeit, dass analoge tonale Strukturen eine unterschiedliche Zuordnung im Formgeschehen erhalten und umgekehrt analoge Formerscheinungen unterschiedlich in der tonalen Struktur verankert sind, ist eine wesentliche Voraussetzung der Schichtenlehre. Im *Freien Satz* spricht Schenker nur von der ›streng logischen Bestimmtheit im Zusammenhang einfacher Tonfolgen mit komplizierten‹. (1956, 49) Inwieweit dies Kongruenz einschließt, scheint offen. Gleichwohl hat Charles J. Smith (1996), der in einer umfänglichen Reformulierung der Schenkerschen ›Formenlehre‹ versucht hat, alle relevanten Formmomente in der ›tiefsten‹ Schicht zu verankern, darauf hingewiesen, dass Schenker in der Zuordnung von ›innerer‹ und ›äußerer‹ Form nicht immer konsequent verfährt (vgl. auch Schwab-Felisch 2005, 365 f.).

(T. 93). Die Auskomponierungsverfahren erscheinen somit dem manifesten Eintritt des 2. Tons in der Urlinie zeitlich nicht nachgeordnet, sondern vorgeordnet. Mit einer solchen Deutung würde zugleich konstatiert, dass das reguläre tonale Verfahren zur Auskomponierung der Nebentonart – der Quintzug in die Confinalis unter dem 2. Ton in der Urlinie – durch die Verknüpfung diverser Verfahren des Mittelgrundes, die sich trotz der Analogiebildung zwischen den beiden chromatischen Stimmtauschoperationen anders als der Quintzug nicht *einer* bestimmten Direktive verdanken, ersetzt worden ist.⁷⁷

Derartige Fragestellungen haben ihre Bedeutung freilich nicht nur mit Blick auf die Exposition. 2. Ton in der Urlinie und Quintzug in die Confinalis sind unauflöslich verbunden mit der für Schenker zentralen Idee, Sonatenformen zeichneten sich durch eine Unterbrechung in der Urlinie aus.⁷⁸ In diesem Zusammenhang verdient das Vorfeld der Submediant-Reprise (T. 187) nochmals besondere Aufmerksamkeit. Hier erscheint der besagte Quintzug erstmals in manifester Form, sondern, gemessen an seiner herkömmlichen Formfunktion, jedoch irregulär platziert: Die Prolongation der in Takt 161 erreichten typischen Rückleitungs-Dominante, die eine reguläre tonale Reprise nach sich ziehen könnte, wird mithilfe eines Orgelpunkts geleistet. Die in der Taktgruppe 169–170 anzutreffende Oberstimmenbewegung *f-es-des-c*, der Quartgang vom 5. zum 2. Ton, unterstützt aus der Perspektive der Schichtenlehre Schenkers diese Funktion: Die reale Oberstimme scheint nach dem Quintzug in die Confinalis unter dem 2. Ton der Urlinie und dem damit einhergehenden Gang in die Mittelstimme durch einen Übergreifzug wieder auf den Urlinieton zurückgebracht. Irritierend ist daher, dass nach der Wiederholung des Übergreifzuges durch die folgende Taktgruppe ab Takt 173 eben jener für die Auskomponierung der Nebentonart charakteristische Quintzug – nunmehr in der Varianttonart – angefügt und dadurch die Funktion der F-Stufe als Rückleitungs-Dominante zurückgenommen wird. Insofern könnte – entgegen der Einschätzung als Trugschluss – behauptet werden, der plötzliche Neuanfang in Ges-Dur (T. 187) befreie das Stück aus einer formalen Aporie. Zugleich weist diese Stelle auf das geänderte funktionale Programm: Die Rücknahme der Rückleitungs-Dominante und Neuansatz in der Untermediante der I. Stufe vertragen sich nicht mit dem für Sonatensätze von Schenker als konstitutiv beschriebenen Verfahren einer Unterbrechung.⁷⁹

77 Wohl nicht zufällig brechen Schachters Analysen zu Brahms' op. 73, i (1983, 64) und Schuberts D 944, i (ebd., 66) noch vor Abschluss der jeweiligen Expositionen ab und lassen insofern offen, ob und gegebenenfalls in welcher Funktion ein Quintzug in die Confinalis der Nebentonart noch erfolgt.

78 Eine pointierte Definition findet sich bei Sly: »Sonata form arises from two-part fundamental structure, and the sole requirements of development and recapitulation sections are those that serve this structural division: the impulse toward closure is *interrupted* following the arrival or prolongation of 2nd and dominant harmony; a *recommencement* of that motion ensues, this time carrying to closure. It is the recovery of the primary tone on the tonic scale step at the point of recommencement – rather than the reappearance of principal thematic material – that for Schenker defines the onset of the recapitulation.« (2001, 147, Anm. 7)

79 Anders als in der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus von Beiträgen der Schenkerian Analysis zumeist auf Schuberts irregulärer Reprisen einrichtung und deren Bedeutung für Schenkers Paradigma, die klassische Sonatenform basiere auf einer Unterbrechung. Selbst aber den umfangreichen Graphen Slys (2001, 127–132) ist letztlich nicht mit definitiver Bestimmtheit zu entnehmen, ob von einer Unterbrechung mit Beginn der Durchführung (T. 112), mit Beginn der Submediant-Reprise

Mit Blick auf die hier skizzierte Problematik unterscheiden sich David Beach und Gordon Sly in der generellen Einschätzung der Formgestaltung bei Schubert. Während Beach (1994) in expliziter Abgrenzung zu Schachter (1983) und in offenkundiger Nähe zu Rothstein (1989) die Möglichkeit innere und äußere Form als miteinander agierende, aber prinzipiell unabhängig voneinander zu denkende Aspekte verfißt, bezieht sich Sly (2001) bei seinem Versuch, die Schubertschen Formstrategien zu erhellen, bezeichnender Weise auf Charles J. Smith (1996). Sly bemüht bei dem Versuch, innere und äußere Form kongruent zu denken, die auf Schenker selbst zurückgehende Idee ›motivischer Parallelismen‹ (vgl. 1956, 50) zwischen unterschiedlichen Schichten des Werks. Freilich muss Sly, um den Stufengang der Durchführung in D 898, i (T. 112–211) als Augmentation der harmonischen Disposition des Hauptsatzes (T. 1–12) ansehen zu können, in beiden Formteilen den unmittelbaren Stimmführungszusammenhang aufweichen. Nur so kann als ›Tertium comparationis‹ ein über *as* und *ges* führender Quartgang von *b* nach *f* behaupten werden. In der Adaption von Verfahren motivisch-thematischer Analyse und in den Konsequenzen, die darin für die analytische Vorgehensweise liegen, ähnelt Sly (2001, 132) Hinrichsen (1988, 30). Slys Analyse zeigt, dass ›motivische Parallelismen‹ und die damit verbundene Idee einer zumindest partiell auf Selbstähnlichkeit beruhende Organisation der Schichten dem Versuch geschuldet sind, die auf Gruppenähnlichkeit rekurrende Vorstellung von musikalischem Zusammenhang, wie sie in der traditionellen Formenlehre begegnet, für die Schichtenlehre zu adaptieren. Dies kann als unmittelbare Folge davon gelten, dass Aussagen darüber, welche Art von Diminutionsmotiven für welche Schicht charakteristisch ist und wie sich der transformatorische Prozess zwischen den einzelnen Schichten verhält, von Schenker nur für den Übergang von Hintergrund zu hinterem Mittelgrund systematisch getroffen worden sind. Die Erklärungen versiegen hingegen für den ›Tonraum‹ zwischen Mittelgrund und äußerstem Vordergrund, obgleich die überwiegende Anzahl der im *Freien Satz* gegebenen Analysen den Vordergrund betreffen.⁸⁰

Mit Blick auf die ›Fluchtungsfehler‹ der vorstehenden Analyse, kann die Behauptung, das Programm ›Ursatz-Tonalität‹ allein böte eine hinreichende Erklärung für die Formanlage der Komposition Schuberts, problematisiert werden. Zudem erlaubt, was Anlass und Einstieg in die Analyse bot, das verspätete Dominantsignal (T. 91–93), auch eine andere Deutung als die einer Verlagerung des herkömmlichen Quintabsatzes in der Nebentonart. Gerade die vorausgehende Molleintrübung mit der inkludierten Ausweichung in eine Nebenstufe lässt auch an ein Verfahren denken, wie es beispielsweise aus Mozarts KV 332, i bekannt ist, wo eine sich an den Seitensatz anschließende Taktgruppe ebenfalls mit einer Molleintrübung einhergeht und die anschließende Rückwendung zur regulären Nebentonart durch einen entsprechenden Quintabsatz vorbereitet wird (T. 56–71). Der entscheidende Unterschied zu Schubert zeigt sich darin, dass der Quintabsatz bei Mozart im Rahmen der Kadenzdisposition an den gewichtigeren Quintabsatz im Vorfeld des Seitensatzes anschließt (T. 40). Aus der Perspektive der Schichtenlehre Schenkers wird dies daran ersichtlich, dass der zweite Quintabsatz mit einem Gang in den Mittelstimmton *d* unter dem Urlinieton *g* einhergeht und in der realen Oberstimme nicht erneut auf *g* selbst führt. Zudem erscheint die gesamte Taktgruppe gegenüber der obligaten

(T. 187) mit dem Ton *des* als chromatischer Antizipation des Kopftons *d*, einer Unterbrechung bei Wiederkehr des *d* (T. 211 ff.), oder sogar von zwei Unterbrechungen – am Beginn der Durchführung und mit Wiederkehr des *d* (vgl. hierzu Adrian 1990) – ausgegangen wird.

80 Zu dieser Problematik ausführlich Schwab-Felisch (2005, 354–357).

Lage, die durch den vorausgehenden Seitensatz markiert wird, um eine Oktave tiefergelegt.⁸¹ So gesehen scheint der Quintabsatz bei Schubert an ein Ereignis anzuschließen, das realiter gar nicht stattgefunden hat, da der retrospektiv suggerierte reguläre Quintabsatz durch die Halbschlussbildung auf der A-Stufe substituiert wurde.⁸²

Zum Programmwechsel: ›Anschlussfähigkeit‹

In Schuberts Verfahren kann eine Strategie gesehen werden, durch den teilweisen Rekurs auf herkömmliche ›Nahkontexte‹ Verbindlichkeiten zu bedienen, die ein neues Programm anschlussfähig machen.⁸³ Das setzt Überlegungen von Markus Neuwirth fort, die dieser in seinem Beitrag für diese Ausgabe dargelegt hat. Neuwirth hebt unter Hinweis auf eine entsprechende Äußerung Jan LaRues⁸⁴ zu Recht hervor, dass die »bloße, statistisch häufige Assoziation zweier Akkorde (wobei die funktionale Bedeutung des zweiten Akkords als Tonika außer Frage steht) als Kriterium zur Bestimmung harmonischer Funktionalität«⁸⁵ nicht hinreichend ist. Neuwirth hält der Ansicht, eine »V. Stufe erhielte ihre funktionalen (dominantischen) Qualitäten [...] vor allem aufgrund hoher statistischer Übergangswahrscheinlichkeiten«, entgegen, »dass dann jeder Akkord, der der I. Stufe statistisch häufig vorausgeht, dominantisch sein müsste.«⁸⁶

Das hier aufscheinende Problem scheint dem der Enharmonik verwandt: Tonqualitäten, die (gemessen an ihrer jeweiligen Zugehörigkeit zu diversen diatonischen Kontexten) nicht identisch sind, werden aufgrund einer Änderung des harmonischen Kontextes dennoch als identisch identifiziert. Geht man davon aus, dass mit Tonalität, so wie sie herkömmlich für den Zeitraum von etwa 1700 bis 1900 angesetzt wird, ein und dasselbe Programm gemeint ist, dann ergeben sich notgedrungen jene Schwierigkeiten, die Neuwirth referiert, denn für dieses Programm kann nicht plausibel gemacht werden, warum III# und V gleichermaßen dominantische Funktion haben sollten. Ein ganz anderes Bild ergibt sich, wenn ein neues Programm für solche Kompositionen unterstellt wird, in denen die Übergangswahrscheinlichkeit für III#-I bedeutend zunimmt. Unter dieser Voraussetzung erscheint die Frage, ob III# eine alternative Dominante zu V ist, von einer falschen Erwartung geleitet. Denn zwischen einer Dominante der Ursatz-Tonalität und einer Dominante der Tonalität der Tonfelder besteht keine Identität. Die Behauptung, das Tonfeld ›Funktion‹ impliziere die funktionale Äquivalenz der auf ihm beruhenden Stufen, meint letztlich die funktionale Äquivalenz einer neuen, nicht einer bekannten

81 Vgl. Polth 2000b, 182 ff.

82 Diese Einschätzung der Vorgänge ist selbstverständlich nur möglich, wenn – anders als bei Webster (1978, 25) und Sly (2001, 125 und 149, Anm. 15) – nicht davon ausgegangen wird, der 2. Ton der Urlinie werde bereits mit dem ersten Grundabsatz in der Nebentonart manifest. In der vorliegenden Analyse wird die Figuration der Violine in Takt 37 als Ornament des Vordergrunds aufgefasst.

83 Komplementär hierzu verhält sich das Ergebnis der obigen Schenker-Analyse hinsichtlich der ›Fernkontexte‹, deren Verbindlichkeiten bei Vergrößerung des diskutierten Werkausschnittes zunehmend aufgekündigt erscheinen.

84 LaRue 1992, 61.

85 Neuwirth 2009.

86 Ebd.

Qualität. Der Umstand, dass die von den herkömmlichen Funktionstheorien behauptete funktionale Äquivalenz zwischen kleinterzverwandten Klängen wie I und III in Moll und I und VI in Dur in der neuen Dominante aufgeht, kann Anlass zu Missverständnissen sein. Strenggenommen ist die Rede, die Funktion der Dominante greife auf andere durch das Tonfeld ›Funktion‹ definierte Stufen über, eine unzulässige Verkürzung, ebenso der Begriff der Transformation (als Veränderung der Gestalt) oder Substitution.

Gleichwohl scheint die neue Dominante in Teilen Eigenschaften und Verhalten der alten, bekannten Dominante zu ›erben‹. Diese Einschätzung kann unter Rekurs auf die Systemtheorie verortet werden: Angesichts des Ephemerens der Kunst kommt Niklas Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft* auf das »Problem der Systembildung« zu sprechen, das in der »Anschlussfähigkeit« läge, »in der rekursiven Wiederverwertbarkeit von Ereignissen.«⁸⁷

Operationen (bewußte Wahrnehmungen ebenso wie Kommunikation) sind nur Ereignisse. Sie sind nicht bestandsfähig, noch kann man sie ändern. Sie entstehen und verschwinden im selben Augenblick und nehmen sich nur so viel Zeit, wie nötig ist, um die Funktion eines nicht weiter auflösbaren Elements zu erfüllen. Nur auf der Ebene elementarer Ereignisse hat das Kunstsystem Realität. Es beruht, kann man sagen, auf dem Dauerzerfall seiner Elemente, auf der Vergänglichkeit seiner Kommunikationen, auf einer Art alles durchdringender Entropie, gegen die dann das, was Bestand gewinnt, organisiert sein muss.⁸⁸

Auf dem Hintergrund dieser Argumentation wäre zu bedenken, dass eine Stufe wie III#, deren Qualität als ›alternative Dominante‹ umstritten ist, nicht nur, weil sie an den ›Knotenpunkten‹ der Form in Erscheinung tritt, sich durch eine hohe statistische ›Übergangswahrscheinlichkeit‹ in eine nachfolgende Tonika auszeichnet. Sie ist vielmehr in eine Instantiierung von Nahkontexten eingebunden, wie sie aus herkömmlichen Übergängen bekannt ist. Gerade am Beispiel des Kopfsatzes aus Schuberts großem B-Dur-Klaviertrio kann gezeigt werden, inwiefern durch die zu Verfahren der ›Ursatz-Tonalität‹ analoge Gestaltung von Nahkontexten das neue Programm seine ›Anschlussfähigkeit‹ erhält. Damit korrespondiert die Beibehaltung des Signifikanten ›Dominante‹. Sie ermöglicht Anschlusskommunikationen im sozialen System Kunstanalyse:

1. Auch in Schuberts Komposition werden die Stufen immer noch zum Ausdruck einer Tonart verbunden. (Nur die Rede, die Komposition stünde in B-Dur, gestattet D-Dur als III# und F-Dur als V zu bezeichnen.)
2. Das materiale Substrat der Dominante der neuen Tonalität zeichnet sich gegenüber dem Substrat der Dominante der ›neuen‹ Tonalität durch den Aspekt der Erweiterung (›Generalisierung‹) und Selektion (›Spezifikation‹) aus: Eine Erweiterung bedeutet es, wenn die das Substrat der Dominante bildende Tonmenge der alten Tonalität (z. B. die Töne *f*, *a*, *c*) um weitere Töne in der ›neuen‹ Tonalität ergänzt wird (dort treten zu *f*, *a*, *c* die Töne *d*, *fis*, *a*, *h*, *dis*, *fis*, *as*, *c* und es hinzu). Zur Selektion gehört, dass für

⁸⁷ Luhmann 1997, 84.

⁸⁸ Ebd.

eine Dominante in der Ursatz-Tonalität ein spezifischer Stimmführungszusammenhang behauptet wird (2/V), der für eine Dominante der ›Tonalität der Tonfelder‹ in dieser Form nicht vorausgesetzt ist.

3. Die Ähnlichkeit des Nahkontextes der III# bei Schubert im Vergleich demjenigen der V in Kompositionen des 18. Jahrhunderts bezieht sich vorwiegend auf die ›weichen‹ Momente der Instantiierung einer dominantischen Interpunktion:
 - a) Die III# ist Zielstufe eines Halbschlusses.
 - b) Die vorausgehenden Sequenzmechanismen sind in Kompositionen des 18. Jahrhunderts charakteristisch für den Quintabsatz der Haupttonart (fallender ›Dur-Moll-Parallelismus‹) und den Quintabsatz der Nebentonart (›Quint-Anstiegssequenz‹).
 - c) Zwischen haupttonartlichem und nebentonartlichem Bereich vermittelt ein Verbindungston: In der Ursatz-Tonalität wird der 2. Ton der Haupttonart zum lokalen 5. Ton. In Schuberts Komposition ist der Grundton der neuen Dominantstufe auch 3. Ton der Nebentonart. Im Übergang zur Nebentonart erscheint der vermittelnde Ton ›höhergelegt‹.
 - d) An die III# in B-Dur schließt sich eine kontrastive Exemplifikation des Hauptsatzes in der Haupttonart an, an die III# in F-Dur ein Seitensatz in der Nebentonart. Beide Stufen gehen dadurch mit einer standardisierten Interpunktionsfolge (hinsichtlich der Abfolge von Halbschluss- und Ganzschlussbildungen vor der Mittelzäsur der Exposition) einher.

Die Aufstellung zeigt, *wie* Verfahren beider Formen von Tonalität in Schuberts Komposition aufeinander bezogen sind. Demnach erscheint weder die Einschätzung überzeugend, beide Programme koexistierten schlicht im Werk⁸⁹, noch müssen, weil nur ein Programm als konstitutiv für den musikalischen Zusammenhang anerkannt wird, die Verfahren des anderen für äußerlich erklärt werden.⁹⁰ Zwar widerspräche eine schlichte Doppelung

89 So lässt sich die Anmerkung von Bernhard Haas interpretieren, der zufolge »[i]n einem bestimmten Zeitraum [...] beide Systeme [in Sinne der vorliegenden Untersuchung ›Programme‹] in jedem Werk in einer noch nicht erforschten Weise [zu] koexistieren« scheinen. (2004, 10, Anm. 2) Gleichwohl relativiert Haas seine eigene Begriffswahl, wenn er davon spricht, die Tonfelder würden »im einzelnen mit Mitteln der Stimmführung und des Stufenganges[...], also mit traditionellen (schenkerianischen) auskomponiert.« (Ebd., 70) Entsprechend geht Haas' Analyse von Schuberts *Ihr Bild* (ebd., 70–81) zunächst von einer Deutung des Liedes im Lichte der späten Theorie Schenkers aus und ordnet im Anschluss die durch die Auskomponierungsverfahren einander zugehörigen Töne den Tonfelder Simons zu. (Auf diese Art kann beispielsweise ein Quintzug in Dur mit oberer Wechsellnote 5-6-5-4-3-2-1 als Hexaton gelesen werden.) Das, was derartige ›Übersetzungsleistungen‹ viabel macht, wird bei Haas nur indirekt an seiner Analyse deutlich. Hier setzt die vorliegende Untersuchung an.

90 Vgl. die folgenden Ausführungen von Michael Polth: »Abgeschlossen war der Wandlungsprozeß [von der Ursatz-Tonalität zur Tonalität der Tonfelder] um 1850. Von da an existierte die Ursatz-Tonalität nicht mehr als Grundlage des tonalen Zusammenhangs. In dieser Hinsicht war sie abgelöst durch ein neues System des musikalischen Zusammenhangs. Wer Kompositionen nach 1850 – beispielsweise von Brahms – dennoch allein nach Schenker analysiert und glaubt, mit seiner Analyse die tonalen Sachverhalte angemessen zu treffen, täuscht sich demzufolge: Er verwechselt die Erscheinungen, die er an der Fassade des Kunstwerks noch finden kann (die Züge, Ausfaltungen usw.), mit den konstitutiven Grundlagen des musikalischen Zusammenhangs.« (Polth 2006b, 155) Die von

funktionaler Strukturen im Werk der Idee von musikalischem Zusammenhang als ›Einheit‹. Gleichwohl erweisen sich im Lichte des Konzept der ›Anschlussfähigkeit‹ Inkommensurabilität oder Beziehungslosigkeit beider Programme als falsche Gegensätze.

Ausblick

›Anschlussfähigkeit‹ zielt auf die Fortsetzung von Kommunikation. Sie gibt keine Erklärung der funktionalen Phänomene. Von ihr bleibt beispielsweise unberührt, dass der ›Theorie der Tonfelder‹ zufolge nicht beliebige, sondern nur bestimmte Stufen als ›Funktion‹ einander ersetzen können.⁹¹ Hier zeigt sich: Die Diskussion darüber, ob III# eine ›alternative Dominante‹ ist oder nicht, leidet an der Unmöglichkeit zu sagen, was eine Dominante überhaupt ist. Die Rede von der Funktion der Dominante zielt auf ein durch und durch musikalisches Phänomen. Eine begriffliche Klärung ist sowohl für die Ursatz-Tonalität als auch für die Tonalität der Tonfelder unmöglich. ›Strukturen‹ sind nicht das Vermittelnde, sondern das Vermittelte. Sie »verursachen tonalen Zusammenhang nicht, sondern indizieren sein Gelingen.«⁹²

Soll der Gebrauch des Terminus ›Dominante‹ in Verbindung mit der ›neuen‹ Tonalität gleichwohl nicht zu einer fragwürdigen Äquivokation werden, muss das veränderte Programm angezeigt werden. Die Funktionsbezeichnung erfolgt aber nicht durch einen neuen Terminus, sondern dadurch, dass bisherige Signifikanten⁹³ wie ›Dominante‹ um neue ergänzt werden, damit auch an den bisherigen eine Veränderung der Bezeichnungsleistung verständlich wird. Dies geschieht in der Theorie Albert Simons, indem weitere Tonfelder, ›Konstrukte‹ und ›Quintenreihe‹, eingeführt werden und musikalischer Zusammenhang durch die Verhältnisse zwischen allen drei Klassen von Feldern (oder zumindest zwei von ihnen) bestimmt wird.

Auf diesem Hintergrund soll auf die bereits angesprochene Problematik der Repräsentation und ihr Verhältnis zur Durchführung nochmals Bezug genommen werden. Aus der Perspektive Simons handelt es sich bei dem Themeneinsatz in Takt 187 um eine Subdominantrepräsentation. Auch hier mag zunächst verblüffen, dass ein Topos unter Schuberts Formstrategien der späten 1810er Jahre wieder aufgegriffen, die reguläre Stufe

Simon beschriebenen Effekte würden »nicht unmittelbar durch die Inanspruchnahme der traditionellen Satztechnik erzeugt« (ebd., 152). (In der Verwendung des Begriffs ›System‹ folgt Polth Haas 2004, vgl. die vorige Anmerkung; zur andersartigen Verwendung des Begriffs in der vorliegenden Untersuchung vgl. Anmerkung 42.) Freilich lässt Polth Raum für die in der vorliegenden Untersuchung entwickelte Position, wenn er anschließend erklärt, »die Ursatz-Tonalität« fungiere »als eine Art Vehikel [...], das die neuen harmonischen Beziehungen transportiert« (2006b, 158).

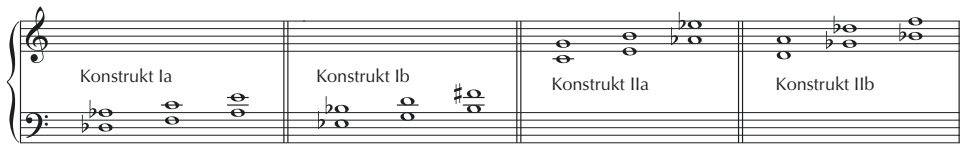
91 Insofern der Hauptakzent der vorliegenden Untersuchung auf dem Moment der Anschlussfähigkeit liegt, wird der Frage, in welchem Maße die in der Theorie Simons unterstellten Felder nur eine pragmatische Anfangsunterscheidung bilden (im Sinne Luhmanns), einen Idealtyp mit geschichtlicher Substanz ausprägen (im Sinne Dahlhaus') oder gar eine in den materialen Gegebenheiten des Tonsystems wurzelnde physikalische Sachhaltigkeit (im Sinne Lendvais) repräsentieren, nicht explizit nachgegangen.

92 Polth 2001, 31.

93 In der Theorie Simons werden neben den Termini ›Tonika‹ und ›Subdominante‹ beispielsweise auch die Bezeichnungen ›authentischer‹ und ›plagaler‹ Schritt beibehalten.

jedoch durch eine äquivalente Stufe verdrängt worden ist (eine ›untransformierte‹ Subdominantreprise findet sich bereits in KV 545, i). Die im Anschluss von Ges-Dur nach Des-Dur vollzogene Oberquintmodulation wäre demnach als Rückführung zur Funktion der Tonika zu begreifen. Der Übergang von Des-Dur nach B-Dur (T. 203 ff.) erscheint als Kippbewegung zur ›Frontansicht‹⁹⁴ innerhalb ein und derselben Funktion.

In der Mitte der Durchführung wird der mediantische Anschluss des Seitensatzes sequenziert (T. 137–155) und auf diese Weise, ausgehend von der C-Stufe, ein Großterzzirkel durchlaufen. Schubert führt damit ein weiteres Tonfeld aus. Es umfasst sechs Töne, die sich wiederum in Grund- und Quinttöne gruppieren lassen. Durdreiklänge ergeben sich durch Einfügen entsprechender Grundtöne, Molldreiklänge durch Einfügen entsprechender Quinttöne. Das Feld beinhaltet Quinten aller drei Funktionen und trägt daher den Namen ›Konstrukt‹.⁹⁵ Anders als bei der Funktion sind Konstrukte absolut im Tonraum definiert: Jedes Konstrukt kann durch ein komplementäres Konstrukt zum chromatischen Total ergänzt werden. Für diese Anordnung bestehen wiederum prinzipiell zwei Möglichkeiten.



Beispiel 7: Konstrukte nach Albert Simon

Für die Harmonik Schuberts kann es als typisch gelten, dass ein Wechsel zwischen benachbarten Funktionen durch die Wahl einer ›Transformation‹ so eingerichtet ist, dass der Übergang zugleich ein Konstrukt hervorbringt. Dieses Verfahren begegnet in der Exposition des Kopfsatzes des Klaviertrios B-Dur an zwei unterschiedlichen Stellen: Das Verhältnis von Tonika B-Dur und Dominante D-Dur bringt zu Beginn der Exposition ein fünftöniges Konstrukt IIb hervor.⁹⁶ Analog hierzu wird ein fünftöniges Konstrukt Ia durch das Verhältnis von A- und F-Stufe generiert.

Es zeigt sich, dass ein Formverlauf, der auf die Vervollständigung oder Eliminierung eines Tonfelds hin ausgerichtet ist, der Formdramaturgie einen prozessualen Charakter verleihen kann. Hier verdient die über die Vermollung der Nebentonart vollzogene Ausweichung nach As-Dur innerhalb des Schlussabschnitts der Exposition besondere Beachtung (T. 77 ff.): Die motivisch-thematische Analogisierung der Takte 85 und 77 legt zunächst einen Stufenwechsel innerhalb der Funktion der Nebentonart nahe. Zugleich vervollständigt jedoch die Einführung des Tones as auch das im Übergang von A- zu F-Stufe aufgespannte Konstrukt Ia um den noch fehlenden Ton. Von einer vergleichbaren

94 Das Bild des Würfels geht auf Bernhard Haas zurück.

95 ›Im Konstrukt finden sich Töne, die traditionell sehr verschiedenen Sphären angehören, in engster Verbindung und gleichsam hermetisch gegen die anderen Töne abgeriegelt.‹ (Haas 2004, 31)

96 Um von einer Funktion oder einem Konstrukt reden zu können, bedarf es keiner Vollständigkeit.

›Fernwirkung‹ zehrt auch der Beginn der Durchführung: Mittels des traditionellen Topos, diesen Formabschnitt mit der Mollvariante des Hauptthemas zu eröffnen, wird *des*, der noch fehlende sechste Ton des von B- und D-Stufe aufgespannten Konstrukts IIb, eingeführt. Der Großerzirkel C-As-E-C inmitten der Durchführung (T. 137–155) schließlich ergänzt das Konstrukt IIb durch das komplementäre Konstrukt IIa zum chromatischen Total. Ein fünf Töne umfassendes Konstrukt IIa bilden bereits die As-Stufe (T. 77 ff.) und die C-Stufe des Quintabsatzes der Nebentonart (T. 91–93). Dass die E-Stufe die einzige durch den Großerzirkel der Durchführung neu eingeführte Stufe ist und mittig im gesamten Satz steht, spricht für ihre Qualität als ›Rückseite‹ der Tonika.

Diese Beobachtungen sind vorläufig. Der an Federhofer und Hinrichsen geübten Kritik kann erst in vollem Umfang entsprochen werden, wenn analog zum Ansatz Schenkers zwischen unterschiedlichen Schichten im Tonsatz unterschieden wird.⁹⁷ Eine Direktive kann dabei die durch Bernhard Haas übermittelte These Albert Simons sein, Werke, die auf Tonfeldern beruhten, würden in der Regel durch ›zwei Tonfelder des Ganzen‹ konstituiert.⁹⁸ Tonbewegungen würden sich dann nicht allein durch das Abgreifen der Töne eines einzelnen Feldes ereignen, sondern gingen auf das gegebenenfalls polare Verhältnis unterschiedener Felder zurück. Die bisherigen Beobachtungen weisen daraufhin, dass die Beziehung zwischen B-Dur und b-Moll bzw. zwischen den Tönen *d* und *des* einer hintergründigeren Schicht zugehörig ist⁹⁹, anders als das komplementäre Konstrukt IIa, das trotz der mit ihm einhergehenden Vervollständigung (oder vielleicht auch gerade wegen dieser) eher ein Vordergrundphänomen zu sein scheint. Dass das Konstrukt IIb eines der ›Tonfelder des Ganzen‹ ist, darauf verweist auch, dass der neuralgische Punkt des Stückes – jenes Ges-Dur in T. 187 – nicht nur eine der ›Seiten‹ der Subdominante bildet, sondern auch die dritte, bis dato nicht explizit artikulierte Stufe des Konstrukts.

Der Umstand, dass innerhalb von Konstrukt (und Funktion) enharmonisch identifizierbare Tonstufen in Erscheinung treten, erlaubt es, die Bedeutung der Enharmonik für die großformale Disposition bei Schubert zu reformulieren:¹⁰⁰ Enharmonische Identifikationen können mit großräumigen Überführungen von einer Tonqualität zu ihrem enharmonischen Pendant (hier von *fis* zu *ges*) einhergehen. Freilich tritt hier eine Erklärungslücke zwischen der zuvor gemachten theoretischen Voraussetzung von der uneingeschränkt geltenden Enharmonik einerseits und der Erfahrung der Ton- und Stufenwirkungen im Stück andererseits zu Tage. In Schuberts Komposition wird offenkundig nicht bloß der Zweck der besseren Lesbarkeit verfolgt (wie Schönberg meinte, der damit über einen bereits veränderten Gebrauch der Tonfelder an einem anderen historischen Ort

97 Hierdurch kann auch die bisweilen auftretende Struktur analogie zwischen Akkordformen und Akkordprogressionen, die von Hinrichsen beobachtet wird, gedeutet werden, nämlich als Analogie fraktal aufeinander bezogener Vorder- und Hintergrundphänomene identischer Tonfelder.

98 Haas 2004, 71.

99 Für die besondere Bedeutung dieser Töne spricht auch die (trotz ihres durchgängigen Charakters) enigmatische d-Moll-Stelle in Takt 157. Sie scheint in einem besonderen Verhältnis zu dem kurz darauf erscheinenden b-Moll-Wechselquartsextakkord zu stehen, durch den der Ton *des* abermals betont wird.

100 Ein entsprechender Ansatz findet sich bereits bei Seidl 1963.

Auskunft gibt¹⁰¹). Simon selbst gibt auf diese Problemstellung dadurch eine Antwort, dass er neben den beiden bereits eingeführten Feldern ›Funktion‹ und ›Konstrukt‹ noch eine dritte Kategorie, die ›Quintenreihe‹, einführt. Hierdurch wird die harmonische Distanz zwischen unterschiedlichen (nicht zuletzt enharmonisch identifizierbaren) Stufen auf Grundlage reiner Quintabstände beschreibbar. Aus der Quintenreihe »erwachsen«¹⁰² die chromatischen und enharmonischen Tonbeziehungen der Funktionen und Konstrukte.

Einen Hinweis auf eine entsprechende Anordnung gibt die Coda des Satzes. Hier scheint plakativ ein Ordnungsprinzip zur Anwendung gebracht, dass sich auffällig anders ausnimmt als die vorigen: Ab Takt 293 führt die Koppelung jeweils zweier diatonischer Terzfälle zunächst von B-Dur nach Es-Dur und dann noch weiter nach As-Dur (T. 305). Die Zielstufe ist durch die klangliche Massierung (einziges dreifaches Forte im gesamten Satz) auf das Äußerste markiert. Der Rückweg nach B-Dur atmet dann die schon bekannte Leichtigkeit des Stufenwechsels innerhalb ein und derselben Funktion (T. 307–309). Schubert kommt hier auf einen bereits im Hauptsatz gesetzten Effekt (T. 9–11) zurück. Die Art aber, wie die As-Stufe erreicht wird, unterscheidet sich von dem dort gewählten Verfahren durch das konsequente Durchschreiten des Quintenzirkels. Der Ton *as* wird hierdurch zum Sockelton eines ›Tetratons‹ (*as-es-b-f*) erklärt. Nimmt man die Dreiklangsterzen mit hinzu, ergibt sich ein ›Heptaton‹ (*as-es-b-f-c-g-d*) über *as*. Im Moment der Rückführung nach B-Dur wird dieses durch Einführung des Leittones *a* zum ›Oktoton‹ ergänzt. Diese kurzzeitige Erweiterung des Tonvorrats ist ein auffällig inszenierter Moment bevor sich die Musik mit dem allerletzten Schluss wieder auf die Diatonik von B-Dur, dem Heptaton (*es-b-f-c-g-d-a*) über *es*, ›zurückzieht‹.

Dass Schubert erst am Ende des Satzes auf den bereits im Hauptsatz der Exposition gesetzten Effekt zurückkommt, scheint durch die im Zuge der rekomponierten Reprise erfolgende Aussparung der Taktgruppe 1–26 motiviert. Dennoch wirkt der Moment nicht wie das Telos der Anordnung, sondern mutet retrospektiv an. Dies erklärt sich vor dem Hintergrund des Seitensatzes der Reprise. Dessen syntaktische Struktur als ›Periode‹ ist im Nachsatz auffällig erweitert.¹⁰³ Durch die Gattungskonvention des Rollentauschs der melodieführenden Instrumente motiviert, erscheint der Seitensatz als Doppel-Periode. Schon im Nachsatz der ersten der beiden Perioden (T. 248–253) wird anstatt der schlichten Auskomponierung der 1-7-1-Wechselnotenbewegung im Bass mit I-V-I (wie zu Beginn des Vordersatzes) die Reharmonisation der 7 durch einen verminderten Septakkord zum Ausgangspunkt einer Progression über einem chromatisch steigenden Bass gemacht. Erst im Nachsatz der zweiten Periode aber (T. 257–262) werden dabei alle drei verminderten Septakkorde des chromatischen Totals berührt. Jeder dieser Akkorde kann als Grundtonreihe einer der drei Funktionen aufgefasst werden, die durch den jeweiligen nachfolgenden Akkord um zwei Quinttöne ergänzt werden: im Falle der Subdominante *es-fis-a-c* (T. 258) durch *b* und *g* zur IV. Stufe (T. 259), im Falle der Dominante *as-h-d-f* (T. 259) durch *es* und *c* zur erniedrigten VII. Stufe (T. 260) und im Falle

101 Vgl. Schönberg 1922, 181.

102 Vgl. Haas 2004, 32.

103 Der Seitensatz der Exposition bildet mit seiner getreuen Transposition eine Analogie auf einer ›späteren‹ Schicht.

der Tonika *b-cis-e-g* (T. 260) durch *f* und *d* zur I. Stufe (T. 261). Im Vordergrund ist das Geschehen der Takte 257–261 demnach eine Kadenz mit der Folge T-S-D-T. Darauf folgt eine konventionelle Schlusskadenz am Ende des Nachsatzes (T. 261 f.), die offensichtlich in keinem direkten Zusammenhang zur Auskomponierung der Funktionen steht.¹⁰⁴ Die innere Erweiterung scheint zunächst, wie im Nachsatz der ersten Periode, auf die Subdominante (T. 259) zu zielen, die im Vordersatz erneut ausgespart ist. Der nachfolgenden erniedrigten VII. Stufe eignet im Vergleich zur IV. Stufe der Charakter der Überbietung.

Beispiel 8: Strukturskizze zum Seitensatz der Reprise in D 898, i, T. 253–262, Funktionen im Vordergrund

Mit dem Eintritt der Subdominante wird das Heptaton *es–a* vervollständigt, das die Diatonik der Haupttonart B-Dur begründet. Mit der erniedrigten VII. Stufe geht die Subponierung eines weiteren Quinttons einher, durch den die Anordnung zum Oktoton *as–a* ergänzt wird. Dieses Verfahren ähnelt dem im Hauptsatz. Dort liegt als syntaktische Struktur keine ›Periode‹ sondern ein ›Satz‹ vor.¹⁰⁵ Mit Ende der fünftaktigen ›Grundidee‹ erfolgt zwar ein Ausfallschritt zur V. Stufe, doch spricht die nachfolgende Transposition der Eröffnungstakte als ›Grundidee‹ im Bereich der II. Stufe dafür, zunächst von der Darstellung des Hexatons *es–d* durch die Akkorde der I. und II. Stufe auszugehen und die V. Stufe der Takte 4–5 als Durchgang zu verzeichnen. Auf dem Hintergrund der Erwartung, das Hexaton *es–d* möge zum Heptaton *es–a*, das die Diatonik von B-Dur begründet, vervollständigt werden, ist es bemerkenswert, dass in Takt 9 zunächst *as* und erst im Folgetakt *a* erscheint. Mit dem Ton *a* wird zwar der Ton *as* als irregulärer 7. Ton durch den diatonisch regulären Ton verdrängt, doch scheint dies auch hier primär Folge davon zu sein, dass in Schuberts Komposition auf herkömmliche Kadenzbildungen, ihren Stufengang und den damit einhergehenden Tonvorrat (noch) nicht verzichtet wird, weswegen als ›gemeintes‹ Feld des gesamten Hauptsatzes im Mittelgrund hier das Oktoton *as–a* angenommen wird.

Diese Anordnung wird im Seitensatz der Reprise durch den Simultanquerstand *c-cis* in Takt 260 signifikant erweitert.¹⁰⁶ Der im Hauptsatz als Durchgangston verwendete Ton *ges* (T. 9) bedeutet einen Vorgriff auf die Repriseneinrichtung in Ges-Dur ab Takt 187,

¹⁰⁴ Das bestätigt die Einschätzung von Polth, dass »diese besonderen Effekte [im Sinne des Programms ›Tonalität der Tonfelder‹] nicht zwingend etwas mit der Herbeiführung von Schlüssen oder dem Abrunden von Formverläufen zu tun« haben. (2006b, 152)

¹⁰⁵ Diese und die nachfolgenden Formbegriffe nach Caplin 1998.

¹⁰⁶ Der Bezug erscheint auf rhythmischer Ebene durch die Synkopation, auf motivisch-thematischer Ebene durch den melodischen Umriss hergestellt.

welche die Taktgruppe 1–26 ersetzt. Durch den in direktem Anschluss an den Durchgang erfolgenden Trugschluss (T. 10) wurden in Umkehrung der Bewegungsrichtung die Töne *ges* und *fis* erstmals direkt nebeneinander gestellt. Die Bedeutung des Tones *ges* als Grundton im Konstrukt IIb wird auch in der Rekapitulation des Seitensatzes in der Reprise ins Spiel gebracht: Zu Beginn des Nachsatzes ersetzt der verminderte Septakkord der VII. Stufe den Quintsextakkord der V. Stufe (T. 249 bzw. 258). Wiederum ist das Moment der Expektanz wesentlich: Erst mit Ende der Taktgruppe 258–260 wird dem Grundton *fis* der Quintton *cis* im Mittelgrund zugeordnet.¹⁰⁷

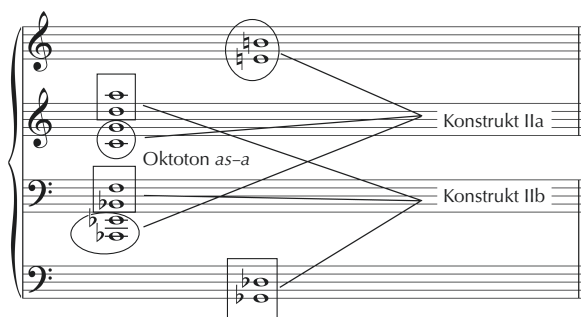
Die besondere Qualität von Takt 260 rührt allerdings auch daher, dass durch die Synkopation des Tones *c* der As-Dur-Dreiklang und der C-Dur-Dreiklang unmittelbar aufeinanderfolgen. Damit ist auch das zu IIb komplementäre Konstrukt IIa in fünftöniger Form (ohne *h*) gegeben¹⁰⁸, und es kommt zu einem Widerhall der Zirkelharmonik im Mittelteil der Durchführung (T. 137–155), wo IIa vollständig vorliegt. Der As-Klang erscheint im Seitensatz der Reprise somit in dreifacher Hinsicht bestimmt: im Mittelgrund als Teil der subdominanten Funktion und des Konstruktes IIa und im Hintergrund als Teil des Oktotons *as–a*. Er ist Zentralklang der Anordnung ohne tonikal zu sein.

Beispiel 9: Strukturskizze zum Seitensatz der Reprise in D 898, i, T. 244–260, Konstrukte IIa und IIb im Mittelgrund

Für eine Quintenreihe als zweites ›Tonfeld des Ganzen‹ spricht bereits das auffällige Vordergrundphänomen der ajoutierten Sexte *g* in Takt 2 f. Durch die Analogisierung im Bereich der II. Stufe wird der Ton *as* erstmals eingeführt (T. 7 f.). Die affirmative Wendung nach As-Dur im Rahmen der Coda aber resultiert aus dem besonderen Stellenwert nicht alleine des Tones *as* sondern der Dreiklangsquinte *as–es*. Beide Töne bilden die tiefste Quinte im Oktoton *as–a* sowie im Konstrukt IIa. Von daher könnte das Prinzipielle des Verfahrens in der Zuordnung zweier komplementärer Konstrukte zu einem Oktoton gesehen werden: Ein Oktoton enthält vier Quinten, die über Kreuz zwei komplementären Konstrukten angehören. Im vorliegenden Fall sind dies: *as–es* und *c–g* als Teil-Konstrukt IIa und *b–f* und *d–a* als Teil-Konstrukt IIb.

107 Bereits im Vordersatz dient die durchgängige Ausweichung in die VI. Stufe weniger der Darstellung der Tonika als der des Konstruktes mit Hilfe der lokalen V. Stufe: Hier folgen nicht unähnlich der Konstellation der Takte 9–10 die Töne *fis* und *ges* in der Klavierbegleitung unmittelbar aufeinander (T. 246 bzw. 255). Im Zuge der ›weiblichen Endung‹ des Halbschlusses ergänzt die Abdunkelung von *d* zu *des* im Folgetakt den vorigen Durchgangsterzquartakkord *a–c–d–fis* zum vollständigen Konstrukt IIb im Vordergrund.

108 IIa erscheint in fünftöniger Form wie auch das mittelgründige IIb.



Beispiel 10: Verhältnisse zwischen Oktoton as-a und den Konstrukten IIa und IIb

Ein jedes Oktoton kann durch Ergänzung der beiden fehlenden Quinten zu einem durch zwei komplementäre Konstrukte strukturierten Zwölftonfeld erweitert werden. Wird, wie im vorliegenden Fall, die Quintenbreite über die ›tiefste‹ Quinte (as-es) hinaus um eine weitere Quinte ergänzt (ges-des), komplettiert dies das eine Konstrukt (IIb), wird über die ›höchste‹ Quinte (d-a) hinaus eine weitere Quinte ergänzt (e-h), komplettiert dies das andere (IIa).

Das Oktoton ›entlässt‹ die Konstrukte. Die ›Ton‹-Bewegung findet ihren Abschluss darin, dass zum Ausgangsfeld zurückgekehrt wird. Wie gezeigt wurde, erfolgt die entscheidende Wiederherstellung des Oktotons bereits mit dem Seitensatz der Reprise. Die Aufgabe der Coda kann darin gesehen werden, die besondere Qualität des As-Klangs als Zentralklang und damit die gesamte Anordnung ein letztes Mal in den Fokus zu rücken. Ein Anklang an das Konstrukt IIa wird hier durch die Betonung der reinen Quintbeziehungen zur Gänze gemieden. Dass die As-Stufe Teil der dominantischen Funktion ist, wird erst mit dem ›Einfädeln‹ in die Schlusskadenz relevant. Herausgestellt wird demnach nochmals die Bedeutung des Oktoton as-a als eines der beiden ›Tonfelder des Ganzen‹. Nach den bisherigen Beobachtungen steht ihm das Konstrukt IIb als das andere ›Tonfeld des Ganzen‹ gegenüber.¹⁰⁹

Das Oktoton as-a ›entlässt‹ nicht nur das Konstrukt IIb, sondern zugleich das komplementäre Konstrukt IIa, wodurch die Organisation eines Zwölftonfeldes möglich wird. In Analogie zu IIb prägt der Expositionsverlauf auf dem Hintergrund des Sonatenprinzips das Konstrukt Ia als Oberquinttransposition von IIb aus. Das hierzu wiederum komplementäre Konstrukt Ib ist jedoch nicht Bestandteil der Analogiebildung. Insofern geht es in Schuberts Komposition nicht um ›zwei mal zwölf‹ Töne.¹¹⁰

¹⁰⁹ Zu dieser Überlegung passt, dass Schubert in der Coda nach Erreichen des Höhepunktes auf der As-Stufe zwar mit der bereits vom Ende des Hauptsatzes her bekannten Endigungsformel schließt (vgl. T. 10–13 und 309–311), am Ende des Satzes aber statt des alterierten Durchgangstons ges die diatonische Grundstufe g verwendet. Auch eine diskantisierende Wendung unter Rekurs auf das enharmonische Pedant *fis* fehlt hier im Unterschied zur Satzeröffnung: Das stabilisiert das Oktoton as-a. Diese Beobachtung widerspricht indirekt der Deutung Slys, derzufolge der Stufengang der Durchführung (T. 112–211) ein »expansive echo« (2001, 134) des Hauptsatzes (T. 1–12) ist. Denn es erhebt sich die Frage, warum Schubert den angeblich intendierten Zusammenhang zwischen Hauptsatz und Durchführung in der Coda nicht retrospektiv in Erinnerung ruft, sondern ges (und *fis*) durch g demonstrativ ersetzt.

¹¹⁰ Vgl. Haas 2004, 29.

An die drei Quinten des Konstrukts IIb lagern sich die Auskomponierungen der drei Funktionen an: Im Falle der Dominante treten in ›steigender‹ Folge zu *d-a* (T. 18)¹¹¹, *f-c* (T. 59) und *as-es* (T. 85) hinzu. Zwar fehlt die Quinte *h-fis*, jedoch erscheint *fis* als Terzton im Rahmen der D-Stufe (T. 18). Im Falle der Subdominante treten zu *ges-des* (T. 187), *a-e* (T. 49), *c-g* (T. 91–93) und *es-b* (T. 126) hinzu, wobei der Ton *ges* bereits im Rahmen des Expositionsepilogs als kleine 6. Bassstufe der Nebentonart antizipiert wird (T. 100 ff). Im Falle der Tonika treten ›über Kreuz‹ zu *b-f* (T. 1), *des-as* (T. 198)¹¹² und *e-h* (T. 147) hinzu. Hier fehlt die Quinte *g-d*, jedoch erscheint *d* als Terzton im Rahmen der B-Stufe. Eine Antizipation des Tones *des* erfolgt bereits mit Beginn der Durchführung (T. 112).¹¹³

Beispiel 11: Strukturskizze zu Exposition, Durchführung und Beginn der Reprise in D 898,i, T. 1–198, Konstrukt IIb und angelagerte Funktionen

Literatur

- Adrian, Jack (1990), »The Tenary-Sonata-Form«, *Journal of Music Theory* 34/1, 57–80.
- Beach, David (1993), »Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure«, *Music Theory Spectrum* 15/1, 1–18.
- (1994), »Harmony and Linear Progression in Schubert's Music«, *Journal of Music Theory* 38/1, 1–20.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford und New York: Oxford University Press.

111 Wird im Rahmen der Reprise Takt 234 ff. wieder aufgegriffen.

112 Wird im Rahmen der Reprise Takt 270 ff. wieder aufgegriffen.

113 Diskutabel wäre, ob die in dieser Übersicht den jeweiligen Funktionen zugeordneten Töne alle einer Schicht angehören. Im Vergleich zur Schenkerschen Schichtenlehre ist für die ›Tonalität der Tonfelder‹ derzeit noch nicht systematisch erschlossen, worin im Einzelnen die Auskomponierungsverfahren bestehen, die es ermöglichen, Schichten voneinander abzugrenzen. Bernhard Haas' Analysen (2004) sind erste Versuche hierzu. Michael Polth (2007) hat eine Schichtenanalyse zu einem Werkausschnitt Bruckners vorgelegt, die offenkundig auf den Ansatz Simons und einige prinzipielle Überlegungen zur Schichtenanalyse bei Haas/Diederer (2008) rekurriert.

- Cohn, Richard (1996), »Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions«, *Music Analysis* 15/1, 9–40.
- (1999), »As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert«, *19th-Century Music*, 22/3, 213–232.
- Coren, David (1974), »Ambiguity in Schubert's recapitulations«, *Musical Quarterly* 60, 568–582.
- Federhofer, Hellmut (1978), »Terzverwandte Akkorde und ihre Funktion in der Harmonik Franz Schuberts«, in: *Bericht vom Schubert Kongress Wien 1978*, hg. von Otto Brusatti, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 61–70.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Haas, Bernhard / Veronica Diederer (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach: Neue musikalische Theorien und Perspektiven*, Hildesheim u.a.: Olms.
- Halm, August (1920), *Von zwei Kulturen der Musik*, 2. Aufl., München: Georg Müller.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1988), »Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts«, in: *AfMW* 45/1, 16–49.
- (1994), *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11), Tutzing: Hans Schneider.
- (1997), »Bergendes Gehäuse« und »Hang ins Unbegrenzte«: Die Kammermusik«, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler, 451–511.
- Költzsch, Hans (1927), *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- LaRue, Jan (1992), »Bifocal Tonality in Haydn's Symphonies«, in: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, hg. von Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy und William P. Mahrt, Stuyvesant und New York: Pendragon Press, 59–73.
- Leichentritt, Hugo (1920), *Musikalische Formenlehre*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1997), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Neuwirth, Markus (2009), »Der mediantische Repriseübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß. Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodelle«, *ZGMTH* 2–3/2009, 231–271.
- Polth, Michael (2000a), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts: Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2000b), »Analyse der Sonate KV 332, 1. Satz«, in: Gruhn Wilfried und Möller, Hartmut (Hg.), *Wahrnehmung und Begriff: Dokumentation des Internationalen Symposiums Freiburg, 2.–3. Juni 2000* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhochschule Freiburg 7), Kassel: Bosse, 175–196.
- (2001), »Nicht System – nicht Resultat«, *Musik und Ästhetik* 18, 12–36.
- (2006a), »Tonalität der Tonfelder: Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 1/2006, 167–178.
- (2006b): »In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität: Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie«, *Dutch Journal of Music Theory* 11/3, 151–163.
- (2007), »Zum Verhältnis zwischen Satztechnik und musikalischem Zusammenhang: Bemerkungen zu einer Sequenz in Bruckners 6. Symphonie«, in: »Vom Erkennen des Erkannten«: *musikalische Analyse und Editionsphilosophie, Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Thomas Ahrend, Heinz von Lösch und Frederike Wißmann, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 335–344.
- Rohringer, Stefan (Druck in Vorbereitung), »Schenker, Luhmann und das Problem der ›steigenden Urlinie‹«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker: Bericht über den internationalen Schenker-Kongreß in Berlin, Sauer und Mannheim, 4.–12. Juni 2004*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, Hildesheim u. a.: Olms.
- Rothstein, William (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York: Macmillan.
- Salzer, Felix (1927), »Die Sonatenform bei Franz Schubert«, *Studien zur Musikwissenschaft* 14, 86–125.
- (1960), *Strukturelles Hören: Der tonale Zusammenhang in der Musik*, 2 Bd., Wilhelmshaven: Noetzel.
- Schachter, Carl (1983), »The First Movement of Brahms's Second Symphony: The Opening Theme and Its Consequences«, *Music Analysis* 2/1, 55–68.
- (1987), »Analysis by Key: Another Look at Modulation«, *Music Analysis* 6/3, 289–318.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* von einem Künstler 1), Stuttgart und Berlin: Cotta, Reprint Wien: Universal Edition, 1978.
- (1956), *Der freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. 3), hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, 2. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Schmalfeldt, Janet (1991), »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form«, *Music Analysis* 10/3, 233–287.

- Smith, Charles J. (1996), »Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's ›Formenlehre‹«, *Music Analysis*, 15/2–3, 191–297.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- Seidl, Elmar (1963), *Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts*, Heidelberg: Grosch.
- Sly, Gordon C. (1994), *An emerging symbiosis of structure and design in the sonata practice of Franz Schubert*, Diss. Uni. Rochester, Ann Arbor, Mich.: UMI.
- (2001), »Schubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic an Structural Interpretation«, *Journal of Music Theory* 45/1, 119–150.
- Webster, James (1978): »Schubert's Sonata Forms and Brahm's First Maturity«, *19th Century Music* 2/1, 18–35 und 3/1, 52–71.
- Winter, Robert S. (1989), »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 275–337.

Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der *douze notations* (1945) und der *notations pour orchestre* (1978)

Andreas Zeißig

Boulez hat einige der *Notations* für Klavier in eine labyrinthische Textur für großes Orchester überführt. Ausgehend von Analysen einzelner der Klavierstücke wird zunächst der kompositorische Weg zu den hinsichtlich Umfang und Komplexität deutlich erweiterten Orchesterfassungen nachgezeichnet. Im zweiten Teil wird gefragt, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang dem Begriff der ›Wucherung‹ zukommt, mit dem Boulez kompositorisches Schaffen in Analogie zu Wachstumsphänomenen der Natur setzt. Gezeigt werden soll, inwieweit Boulez' (musik-)ästhetische Überlegungen sein kompositorisches Handeln bestimmen bzw. reflektieren.

Wenige Komponisten haben ihre Überlegungen zu den eigenen kompositorischen Verfahren so ausführlich mitgeteilt wie Pierre Boulez. Seine Aussagen über die Bedeutung der Analyse sind ambivalent. Zwar betont er, es gelte Zugang zum Denken des Komponisten zu finden:

Ich habe [...] immer wieder meinen Schülern gesagt [...]: es ist viel wichtiger, nur drei Takte zu sehen, wirklich zu sehen – nicht nur, wie das gebaut ist, sondern wie das konzipiert ist, weil man nur so einen direkten Zugang zum Denken des Komponisten findet.¹

Gleichwohl sieht er in der Analyse kein Mittel, dem Moment der Erfindung oder dem ›Inneren‹ des Werkes nahe zu kommen:

Wir wissen, dass das Netz von verbalen oder stillschweigend vorausgesetzten Erklärungen, das Intuition und Werk aneinander bindet, unerlässlich und bedeutungslos zugleich ist: unerlässlich, weil es unsere einzige – vorgeifende oder nachträgliche – Methode der Beschreibung bildet, bedeutungslos, weil der innere Wert des vollendeten Werkes jenseits dieser Beschreibung liegt.²

Die Diskurse und analytischen Erkenntnisse, die unser Bild eines Komponisten prägen, sagen wenig Verlässliches über die Erfahrungen und das Wissen des Komponisten, die

1 Zit. nach Zuber 1995, 35.

2 Boulez 2000, 60.

in seine Kompositionen eingeflossen sind. Auf der Suche nach der ›Konzeption‹ des Komponisten, gelangt der Analytiker zwangsläufig zu einer eigenen Konzeption, in der sich seine Zeit und sein Erfahrungsstand spiegeln. Entscheidend ist für Boulez daher die ›subjektive‹ Gültigkeit einer produktiven, schöpferischen Analyse:

Die produktive Analyse ist wahrscheinlich die *falsche* Analyse, die im Werk nicht eine allgemeine, sondern eine besondere, vorläufige Wahrheit findet und ihre eigene Imagination der Imagination des analysierten Komponisten aufpfropft.³

Gesichter eines zentralen Konzepts

Eine besondere Situation entsteht, wenn ein älteres Gesicht im Spiegel ein junges erblickt. Eine derart rätselhafte Doppelgesichtigkeit prägt das Verhältnis zwischen den zwölf *Notations* für Klavier von 1945⁴ und deren 1978 begonnener, bislang unabgeschlossener Umarbeitung zu zwölf Stücken für Orchester. Der Titel *Notations* wurde nicht, wie etwa der Titel *Stücke* bei Webern, Schönberg oder Berg, gewählt, um eine traditionelle Satzbezeichnung zu vermeiden⁵, er verweist auf einen kreativen Prozess. *Notations* sind weniger bloße ›Notizen‹ eines Gedankens als vielmehr wohlgeformte und präzise formulierte Aphorismen, deren Inhalt sich weiter ausbreiten lässt. Ein Vorbild dafür erkennt Boulez in Wagners Verfahren der Themenausweitung:

[Wagner] hat [...] schon im *Rheingold* Themen erfunden, die erst in der *Götterdämmerung* wirklich ausgearbeitet worden sind. Jahre später! Solche Motive sind für eine ›Wucherung‹ – ›prolifération‹ – geeignet. Und das war für die Bearbeitung meiner *Notations* sehr interessant.⁶

Im Gegensatz zu Wagner beabsichtigte Boulez aber anfänglich keine derartige Ausweitung. Die Idee dazu entstand erst, nachdem ihm das lange (und inzwischen wieder) verschollene Manuskript als Kopie vorlag und er die Ideen »noch frisch und lebendig« vorfand.⁷

Auffällig ist zunächst, dass sämtliche 12 Stücke jeweils 12 (unregelmäßig gefüllte) Takte umfassen und immer alle 12 Töne der chromatischen Skala verwenden. Diese Beschränkungen zwingen zur Ausformulierung der Idee auf engstem Raum.

Der Orchesterfassung sind die Klavierstücke im Druckbild vorangestellt. Diese Synopse dient nicht allein der Erinnerung an die über dreißig Jahre trennende Ausführung beider Versionen oder dem bloßen Verweis auf die Klavierstücke als Material der Orchesterstücke: »*Notations* besteht aus 12 Stücken« wird im Klappentext der Orchesterfassung 1978 lapidar verzeichnet. Sind damit die Klavierstücke gemeint? Oder die Or-

3 Boulez 2000, 22–23.

4 UA 1945 durch Yvette Grimaud, 1985 publiziert.

5 Vgl. Hirsbrunner, 1986, 2, sowie ders. 1985, 33 ff.

6 Zuber 1995, 35.

7 Ebd., 32.

chesterstücke inklusive derjenigen, die noch nicht vorliegen?⁸ Die Zusammenschau von Titel, Klappentext und graphischer Darstellung beider Zyklen in der Partitur verweist auf den kreativen Prozess, der die Klavier- und Orchesterstücke zusammenbindet und regt zu einer vernetzenden Lesart an.⁹ Denn warum spricht Boulez nicht von 24, 16 oder sogar nur von vier Stücken? (Nur die vier bis 1978 abgeschlossenen Orchesterstücke liegen im Druck vor.) Allein dadurch, dass die Orchesterstücke sich auf die Klavierstücke als Material berufen, bilden sie mit jenen noch keine zyklische Einheit. Boulez legt vielmehr nahe, es handle sich z.B. bei dem Klavierstück I und dem Orchesterstück I um unterschiedliche Ausführungen ein und desselben Gedankens, in dessen Neuformulierung sich das kompositorische Potential des späteren Boulez realisiere.

Zur Reihenstruktur der *Notations* für Klavier¹⁰

Auf die Unregelmäßigkeit der den *Notations* zugrunde liegenden Zwölftonreihe wurde verschiedentlich hingewiesen.¹¹ Misch betont, die häufigen Quart- und Quintbezüge würden durch Halbtonschritte von tonal-harmonischen Assoziationen befreit.¹² Sie finden sich zwischen den chromatischen Blöcken der Töne 1, 2, 5 und 3, 4, 6 sowie zwischen den Tönen 7, 9, 12 und 8, 10, 11. Eine Teilung in zwei Reihenhälften macht deutlich, dass zwei dreitönige chromatische Ausschnitte des chromatischen Totals vertauscht sind: Das symmetrische Prinzip der Reihenbildung wird durch diese Asymmetrie verschleiert. Überdies bilden die Töne 8–12 die retrograde Inversion zu 2–6, wobei 4–6 und 8–10 nicht exakt symmetrisch sind: Die Töne 5 bzw. 9 weichen um einen Halbton voneinander ab, was durch den Ganztonschritt 4/6 und 8/10 ausgeglichen wird. Insofern bildet der siebte Ton die interne Achse einer teils exakten, teils getrüben Symmetrie, die im Gesamtgefüge asymmetrisch positioniert ist:



Beispiel 1: Pierre Boulez, *Notations*, Zwölftonreihe

- 8 1978 veröffentlicht Boulez vier Orchesterstücke auf Grundlage der ersten vier Klavierstücke. Das 1997 uraufgeführte *Notations VII* steht bislang nur als Leihmaterial zur Verfügung. Hirsbrunner (1986, 2) nennt 4 [also noch 3] weitere Stücke, die am 4. September 1985 auf den *Internationalen Musikfestwochen Luzern* uraufgeführt werden sollten, aber nicht rechtzeitig fertig wurden.
- 9 Offenbauer sieht die Orchesterfassung nach Kriterien der »Dekonstruktion« gestaltet (1995, 56).
- 10 Umfassende Untersuchungen der *Notations* für Klavier bieten Hirsbrunner (1986, 2–20) und Nemecek (1998).
- 11 Hirsbrunner 1986, 3, und Misch 2004, 61. Misch zeigt eine vergleichende Analyse der *Notations I–IV* und arbeitet wesentliche Aspekte der »musikalischen« Wucherung heraus.
- 12 Misch 2004, 61.

Diese Zwölftonreihe wird zu Beginn von *Notation I* vorgestellt und bildet das Material aller 12 Stücke:

Beispiel 2: Pierre Boulez, *Notation I* für Klavier, T. 1–4

Aber nicht nur die Einheitlichkeit des Reihenmaterials und der Taktzahl gewährleistet den zyklischen Zusammenhang der 12 Stücke. Die Klavierfassung scheint eine feste Reihenfolge zu erfordern, insofern fast allen Stücken eine Reihenpermutation zugrunde liegt, die mit einem Ton beginnt, dessen numerische Position in der Reihe der Nummer des jeweiligen Stückes entspricht. Die in *Notation I* vorgestellte Reihe wird in der zweiten *Notation* wieder aufgegriffen, aber um einen Ton verschoben: **b-es-d-a-e-c-f-cis-g-fis-h-as** (T. 4–6). Dasselbe Prinzip wiederholt sich in *Notation III*; hier beginnt die Reihe mit *es*, während *as* und *b* am Ende angeschlossen werden: **es-d-a-e-c-f-cis-g-fis-h-as-b** (T. 1–3). Die Reihenfolge der Orchesterstücke hingegen soll »in Bezug auf Kontrast des Tempos und des Charakters ausgewählt werden«¹³ und kann daher von der Reihenfolge der Klavierstücke abweichen. Auch können die »einzelnen Teile [...] *unabhängig* voneinander aufgeführt werden.«¹⁴ Das zyklische, eher einer formal-spielerischen Erprobung von Techniken geschuldete Prinzip der Klavierfassung, scheint in den Orchesterstücken zugunsten der (charakterlichen) Ausdrucksprinzipien aufgegeben worden zu sein. Die Klavierfassung arbeitet die jeweiligen Eigenschaften der permutierten Reihen klar heraus, lässt aber eine durchgehend geplante Kontrastwirkung zwischen den Stücken nicht erkennen. *Notation IV* verlegt den vierten Anfangston *d* an den Beginn des oberen Systems. Ihm voraus geht eine sich taktweise wiederholende, sechstönige Ostinato-Figur, die sich aus *e–a* im unteren und *b–es* im oberen System zum chromatischen Total schließt. Die permutierte Reihe zeigt eine an der Grundreihe orientierte Neuordnung:

13 Boulez 1978, Klappentext.

14 Ebd., Hervorhebung vom Verfasser. Für die Orchesterstücke legt Boulez (aus Gründen der musikalischen Ökonomie eines großen Orchesterapparats) eine Menge von mind. vier Stücken fest. 1978 schlägt er die Reihenfolge I, IV, III, II vor, seit Hinzutreten von *Notations VII* (1997) die Reihenfolge I, VII, IV, III, II oder I, III, IV, VII, II.

P ₀	as	b	es	d	a	e	c	f	cis	g	fis	h	as	b	es	d	a	e	c	f	cis	g	fis	h
neue Reihe	a				e	f				g	fis	as	d				c	cis	h				b	es

Tabelle 1: Pierre Boulez, *Notation IV* für Klavier, Reihenpermutation

Hier zeigen sich drei Zusammenhang bildende Aspekte: 1.) Die permutierte Grundreihe stiftet den Anfangston im oberen System. 2.) Die Grundreihe hingegen bildet den Ausgangspunkt für eine 3.) – gemessen an der bisherigen Methode – irregulär gebildeten neuen Reihe.¹⁵ In *Notation V* erscheint die permutierte Grundreihe wieder vollständig, nunmehr aber im Krebs. Dieser beginnt in Takt 1 auf *d* in der Oberstimme, das *a* als fünfter und bestimmender Reihenton fällt ans Ende in Takt 6. *Notation VI* bringt die Reihe in Fortsetzung dieser Logik mit dem sechsten Ton auf *e* in Takt 1. In *Notation VII* wird eine ähnliche Reihentechnik wie in der vierten *Notation* angewandt. Beide Hälften der Grundreihe werden in größerer Unabhängigkeit verarbeitet. Die Töne 7–12 – kenntlich gemacht durch die Repetition im unteren System und die Vierundsechzigstel im oberen System – werden in Takt 2 durch die Töne 1–2 (*as-b*) und in Takt 4 durch die Töne 3–6 (*es-d-a-e*) zur vollständigen Zwölftonreihe ergänzt. Auffällig ist, dass auf die Herausarbeitung des siebten Tons *c* hier verzichtet wird. In *Notation VIII* bildet das *f* als achter Reihenton in Takt 3 den untersten Ton eines Akkordaufbaus, der – ergänzt um die Töne 9–12 – genau dem Prinzip der Reihenpermutation folgt. Auch hier wird mit einer Zerlegung der Grundreihe in zwei Reihenhälften gearbeitet, wobei das Material der zweiten Hälfte nur in den Vorschlags- und Haltetönen der beiden unteren Systeme erscheint, während das Material der ersten Hälfte nochmals geteilt wird in die zweitönige rhythmische Figur im oberen System und die in den unteren Systemen hinzutretenden Akkorde in den Takten 7, 8, 11 und 12. In *Notation IX* bringen die Takte 1–3 zunächst zwei Mal das gesamte Reihematerial in starker, irregulärer Permutation. Der erste Reihendurchgang endet in Takt 2 mit *D-Fis-cis* im unteren System, der zweite in Takt 3 mit *cis*² im oberen System. Die zentrale Rolle von *cis* als neuntem Reihenton wird noch offensichtlicher, da nun auf *cis* von Takt 3–7 ein doppelter Reihendurchlauf folgt, der auf Permutationen nahezu verzichtet und in Takt 7 wieder auf *cis* endet. Der proportionale Bezug zur Grundreihe wird kenntlich durch die Verwendung des melodischen Phrasenschlusses in den Takten 6 und 11 auf *gis*¹ (*as*¹). In *Notation X* wird die permutierte Grundreihe zum letzten Mal vollständig aufgenommen (mit *g* in T. 1). Nur die letzten vier Töne erhalten eine neue Ordnung: ***g fis h as b es da / fe cis c***. *Notation XI* bringt die stärkste Auflösung der Grundreihe. Sie beginnt mit einer Reihe von elf Tönen in den Takten 1–2; das ausgesparte *e* wird am Ende von Takt 2 nachgereicht. Zusammenhängende Partikel der Grundreihe bleiben deutlich erkennbar: 5-1-2-11-12-3-4-9-8-7-10-6. Eine Betonung des elften Reihentons *fis* aber bleibt aus. *Notation XII* schließlich greift noch einmal die Teilung der Reihe auf, nunmehr in Gestalt sechstöniger Akkorde, meist einhergehend mit der Vertauschung jeweils eines Tones der beiden Hexameter. Die beiden Hexameter werden der Reihenfolge ihres Auf-

15 Misch (2004, 64) weist darauf hin, dass der Anfangston *as* sowie *es* aufgrund seiner »Schlüsselfunktion« in den Klavierstücken erhalten bleibt.

tretens in den Akkorden nach mehrfach vertauscht. In Takt 3 und dem ersten Akkord in Takt 4 sowie dem letzten Akkord in Takt 9 und dem ersten in Takt 10 erscheint die Reihe stark permutiert. Takt 12 verwendet den ersten Hexameter und einen dreitönigen Zusatz *a-b-h*, der auch in den *Notations II* und *IX* jeweils am Anfang und Ende genutzt wurde. Wie der erste Reihenton *as* das erste Stück eröffnete, so beschließt der zwölfte Reihenton *h* das zwölfte Stück und mit ihm den gesamten Zyklus.

Offenkundig zielt Boulez auf die Ausschöpfung vieler Möglichkeiten auf engstem Raum. Auffälligste Merkmale der Reihenverwendung sind der wandernde Anfangston bei Konstanz der Grundreihe, die Nutzung mehr oder weniger verschleierte Hexameter und das Fehlen thematischen Reihendenkens sowie einer strengen Bindung der Reihentöne hinsichtlich Anzahl und Folge. Eine schematisch-einheitliche Verarbeitung der Reihe wird bewusst vermieden. So werden im Falle der Reihenpermutation insbesondere der Stücke 1–3 zunächst Spuren von Regelmäßigkeit ausgestreut (Rotationsprinzip), die sich daran anschließenden Erwartungen dann aber – vielleicht nicht ohne Absicht – enttäuscht. Anhand der *Notations I* und *IV* soll eine nähere Untersuchung weiterer Parameter folgen, bevor ein Vergleich mit den *Notations* für Orchester angeschlossen wird.

Notation I für Klavier

Die ersten beiden Takte von *Notation I* für Klavier sind sowohl durch Kontraste voneinander geschieden als auch durch gemeinsame Elemente aneinander gebunden. Der erste Takt beginnt mit einem Halteton auf *as*¹ und einer aufsteigenden Zweiunddreißigstelbewegung mit abschließendem Achtel. Der Aufstiegsbewegung antwortet in Takt 2 eine Abstiegsbewegung von fünf Sechzehnteln in tieferer Lage. Während die Aufstiegsbewegung *legato* mit Pedal erklingt, erfolgt die Abstiegsbewegung ohne Pedal im *staccato*. Darüber hinaus bleibt das *mezzopiano* in Takt 1 konstant, während es in Takt 2 zum *pianissimo* diminuiert wird. Diesen Kontrasten stehen einige Gemeinsamkeiten beider Takte gegenüber. Takt 2 weist dieselbe Tonmenge auf wie Takt 1, enthält wie dieser keine Tonrepetitionen und übernimmt zunächst das eröffnende *mezzopiano*. Das *Fis*₁ in Takt 3 wird als fortgesetzte Abwärtsbewegung an Takt 2 gebunden, erscheint aber durch die vorangehende Pause isoliert. Die Vertikalisierung der Zwölfton-Grundreihe in Takt 4 übernimmt nicht deren Intervallverhältnisse. Sie geschieht außerdem vor der vollständigen Entfaltung des Materials. Der zwölfte Ton *h*⁴ wird oktaviert nachgeschlagen. Insofern er die Reihe vervollständigt, bleibt er an Vorhergehendes gebunden. Zugleich aber drängt er durch seine exponierte Stellung nach der Hauptzählzeit vorwärts. Bereits in Takt 1 wurden Elemente geschichtet, nämlich der Halteton auf *as*¹, die Zweiunddreißigstel-Triole und das Achtel. Nach den fünf Repetitionstönen in den Takten 5–6 wird dieses Verfahren in den Takten 7–8 fortgesetzt. Dabei bildet sich der Halteton *G*₁ in den Takten 7–8 aus den sich in Anzahl und Dauer verkürzenden Repetitionstönen der Takte 5 und 6: Takt 5 bringt dreimal *G*₁ in Achteln, Takt 6 zweimal; in Takt 7 erscheint *G*₁ einmal als vorschlagendes Achtel vor dem Akkord, und in Takt 8 wird dieser Vorschlag nochmals diminuiert, quasi halbiert. Dieser Verkürzung entspricht umgekehrt die sukzessive Erweiterung des repetierenden *gis*² in Takt 8 von einem Achtel zu einem punktierten Viertel. Zudem korreliert das *G*₁ ab Takt 5 hinsichtlich Lage, Dauer und Anschlagsart mit dem

Fantastique - Modéré

The musical score is titled "Fantastique - Modéré". It is written for piano (Klavier) and consists of three systems of music. The first system contains measures 1 through 4. Measure 1 has a dynamic marking of *mp*. Measure 2 has a dynamic marking of *pp*. Measure 3 has a dynamic marking of *ff subito*. Pedal markings include "Péd." at the beginning of measure 1, "X sans pédale" at the beginning of measure 2, and "Péd." at the beginning of measure 3. A "strictement" marking is at the end of the system. The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 has a dynamic marking of *f*. Measure 6 has a dynamic marking of *pp*. Pedal markings include "Péd." at the beginning of measure 5, "X Péd." at the beginning of measure 6, and "X" at the end of the system. The third system contains measures 9 through 12. Measure 9 has a dynamic marking of *mf*. Measure 10 has a dynamic marking of *pp*. Pedal markings include "Péd." at the beginning of measure 9, "X" at the beginning of measure 10, and "strictement" at the end of the system.

Beispiel 3: Pierre Boulez, *Notation I* für Klavier

Fis_1 aus Takt 3. Das vorschlagende Achtel in Takt 7 wiederum lässt sich als umgekehrte Bewegung zum nachschlagenden h^4 in Takt 4 lesen und bildet durch seine tiefe Lage zu diesem einen Kontrast. Ebenso kontrastieren die Akkorde in den Takten 4 und 7 durch *fortissimo* und *pianissimo*. In Takt 7 schichten sich über den Halteton C_1 die harmonische Entfaltung des auf c transponierten Reihematerials und eine melodische Bewegung, die an Takt 1 in rhythmischer Veränderung erinnert. In dieser Legato-Bewegung wird der Zusammenhang der beiden Vorschläge durch die Nähe der Töne d^3 und cis^3 verstärkt. In Takt 8 findet sich ein weiterer Vorschlag $b-h$ mit Rückbezug auf Takt 7. Das repetierende gis^2 in Takt 8 setzt die auf c transponierte Reihe aus Takt 7 mit dem sechsten Ton fort. Hieran anknüpfend repräsentieren e^1 und a^1 in Takt 9 einerseits die Reihentöne 7 und 8, während sie andererseits modulierend der hier mit den Reihentönen 5 und 6 einsetzenden Grundreihe auf a angehören. Die melodische Figur in Takt 9 bereitet crescendo ihr Echo in Takt 10 vor. Die Tonfolge $cis^2-h^1-es^2$ in der Oberstimme von Takt 9 wird in Takt 10 um eine Oktave transponiert wiederholt, ebenso die Tonfolge $g^1-fis^1-d^2$ aus der Unterstimme von Takt 9. Die in Takt 9 ausgesparten Töne a s und b werden in

Takt 10 nachgereicht und bilden zugleich den Ausgangspunkt einer weiteren Entfaltung aller 12 Töne. Takt 12 wiederholt die rhythmische Figur und das Tonmaterial aus Takt 1, greift aber durch die Transposition der letzten beiden Töne in die Unteroktave die Bewegungsrichtung aus Takt 2 auf. Kann der ›fanfarenartige‹ Takt 1 als Eröffnungsformel beschrieben werden, so wird in Takt 12 durch Tonhöhenumstellung aus dem gleichen Material die Wirkung einer Schlussformel erreicht. Dadurch entsteht ein Rahmen, der Geschlossenheit vermittelt.

Notation IV für Klavier

In *Notation IV* sind beide ›Stimmen‹ konsequent jeweils einem der zwei Notensysteme zugeteilt, wobei in der Unterstimme sechs Töne einer Zwölftonreihe taktweise je einmal wiederholt werden, während die Oberstimme die übrigen sechs Töne sukzessive einführt. Auf diese Weise sind erstmalig mit dem es^2 in Takt 5 alle zwölf Töne der Skala in Erscheinung getreten. Auffällig ist die lückenlose Chromatik der sechstönigen Reihenhälften. Die Statik der Unterstimme wird durch rhythmische Verschiebungen aufgebrochen. Der Einsatz additiver Werte folgt dabei einem festen Muster, das die Unterstimme in drei Abschnitte gliedert: In Takt 5 bildet das f^1 der Unterstimme eine rhythmische Achse, von der aus die Komposition ›rückwärts‹ läuft. Dies wird am besten sichtbar an den rhythmischen Werten der Haltenoten auf as^1 (T. 5 = T. 4 = 7 Sechzehntel, T. 6 = T. 3 = 11 Sechzehntel, T. 7 = T. 2 = 10 Sechzehntel, T. 8 = T. 1 = 8 Sechzehntel). Mit Takt 8 wird der Anfang des Stücks erreicht, und es beginnt von vorn (T. 9 = T. 1, T. 10 = T. 2 etc.). Die ›valeurs ajoutées‹ lösen den Rhythmus vom Metrum. Nach Abschluss des Reihenaufbaus in Takt 5 werden in Takt 6 die Töne 10–12 (h^2 - b^2 - es^2) in ›gestauchter‹ Form repetiert, bis in der Mitte von Takt 7 der siebte Reihenton (d^2) spannungslösend aus der melodischen Schleife herausführt. Hier tritt die aus der Grundreihe gewonnene Zwölftonreihe zum einzigen Mal sukzessive in Erscheinung:

<i>a</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>as</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>b</i>	<i>es</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Tabelle 2: Pierre Boulez, *Notation IV* für Klavier, Reihenpermutation, T. 7

In den Takten 8–9 bildet die Repetition der Reihentöne 7–9 eine weitere melodische Schleife, die mit Eintritt des h^1 am Ende von Takt 9 verlassen wird. In den Takten 10–11 nun werden die im gesamten Stück sich einander kontrastierend gegenüberstehenden Dreitongruppen verzahnt, um gleich darauf zu ›zerplatzen‹. Takt 12 bringt zu den sechs Tönen der Unterstimme noch einmal vollständig die Töne der Oberstimme, so dass beide Reihenhälften einander als Frage und Antwort zu ergänzen scheinen. Diese Wirkung wird verstärkt durch Entsprechungen hinsichtlich Tondauern und Anschlagsart. Dabei erscheinen die Töne es^2 - d^2 - c^2 - cis^2 im oberen System als transponierte Umkehrung der Töne e^1 - f^1 - g^1 - fis^1 des unteren Systems. Außerdem korrelieren die charakteristischen Quartsprünge b^2 - es^2 (Oberstimme) und a^1 - e^1 (Unterstimme).

Rythmique

f

ten.

ten.

ten. (simile)

sf

brusque

Beispiel 4: Pierre Boulez, *Notation IV* für Klavier

Notation I für Orchester

Die Notwendigkeit, die *Notations* für Orchester gegenüber ihrer knappen Vorlage zu erweitern, erläutert Boulez wie folgt:

[...] Für einen großen Orchesterapparat waren diese Stücke viel zu kurz. Es gibt ja mehr oder weniger ein Verhältnis zwischen der Länge eines Stückes und der Größe eines Apparats. Also musste ich diese Ideen bearbeiten, als rohes Material. [...] Einerseits gab es da eine große Distanz zu den Ideen, die weit zurücklagen, gleichzeitig aber waren diese Ideen für mich voller Möglichkeiten, die ich 1945 überhaupt nicht gesehen hatte. Es waren Jugendstücke, gesehen durch den Spiegel von heute.¹⁶

16 Zuber 1995, 33.

Mit einer Erweiterung von 12 Takten auf 56 Takte und einer in der Partitur angegebenen Spieldauer von 2'20" gegenüber etwa 0'50" der Klaviervorlage ist das Orchesterstück immer noch recht kurz.

In den fünf¹⁷ bisher vorliegenden Orchesterteilen der *Notations* bleibt die Vorlage in Bezug auf Tonfolge und rhythmische Gesten erhalten. *Notation I* für Orchester erfährt zwei Erweiterungen, die zu einer Dreiteiligkeit führen. Sie betreffen die Takte 1–9 und 40–56, deren formaler Aufbau Parallelen aufweist. (Der Verlauf der Takte 9–40 entspricht exakt jenem der Takte 1–11 der Vorlage.) Drei variierende Anläufe in den Takten 1, 4 und 7 führen schließlich zum Eintritt des Mittelteils in Takt 9. Deutlich zeigt sich das Variationsprinzip im wechselnden Einsatz der Trompeten auf es^2 (T. 1–3 mit as in Vc. I+VI), das dem Halteton as^1 aus Takt 1 der Vorlage entspricht. Die drei Anläufe setzen sich aus den vier Elementen der Takte 1–2 der Vorlage zusammen: E1 = Halteton, E2 = Triole, E3 = Halteton (Achtel), E4 = Staccato-Figur. Dabei kommt es sukzessive zu einer vertikalen Verdichtung und einer horizontalen Erweiterung; die Elemente werden miteinander »tropiert«, (z. B. VI. II: T. 3 Gruppe 1–4, T. 6 Gruppe 1–6, T. 8 Gruppe 1–8, ebenso VI. I: T. 8 sukzessive alle Gruppen).

Wo die Vorlage in der Orchesterbearbeitung erkennbar bleiben soll, sind markante Rhythmen und Tonfolgen herausgearbeitet. So wird der Beginn des Mittelteils (T. 9) durch die Fanfare in den Flöten markiert. Ebenso macht die absteigende Staccato-Figur in den Takten 11–12 den Bezug zu den Takten 2–3 der Vorlage deutlich. Das *fortissimo subito* in Takt 4 der Vorlage wird in den Takten 13–14 vollständig umgestaltet. Hier wie in allen analogen Situationen von *Notation I* erhält der Eintritt eines Akkordes einen dynamisch anschwellenden Vorlauf. Dazu werden bereits etablierte Elemente genutzt: in Takt 13 die Staccato-Figur aus Takt 2, in Takt 14 die Triolen-Figur aus Takt 1. Die Umwandlung rhythmischer Ereignisse in Gesten zeigt sich in Takt 17–21 besonders deutlich. Jedem einzelnen der fünf Schläge auf G_1 aus den Takten 5–6 der Vorlage entspricht hier ein ganzer Takt mit dynamisch ausdifferenzierter, durch Zweiunddreißigstel in den Kontrabässen weich gezeichneter Fläche. Hinzu tritt die Überlagerung dreier weiterer Elemente. In der Violine I, Gruppe 1–4, wird die Staccato-Figur aus Takt 2 nochmals aufgegriffen und über fünf Takte zu einer absteigenden Linie $cis^3-a^2-b^1-fis^1-c^1$ in langen Trillern zerdehnt. Ihre Tonfolge entspricht dem Akkord aus Takt 4 der Vorlage, der sich, horizontal aufgefächert, bis zum c^1 in Takt 21 zusammenzieht. Den Trillern sind wiederum die Triolen-Figuren aus Takt 1 angefügt. Die Takte 17–22 vereinen also den Fortgang der Takte 5–6 der Vorlage mit der Aufschichtung von tropierten Elementen aus den Takten 1–4. Die Faktur der Takte 13–22 zeigt insgesamt das Anschwellen zur höchsten Akkorddichte und das Abschwellen bis zum vollständigen Verstummen auf der Achtpause in Takt 22, eine ebenso ausdifferenzierte wie großflächig Zusammenhang stiftende Geste. Hier wird sichtbar, dass die aus der Vorlage übernommenen musikalischen Ereignisse nicht nur wie dort das Folgegeschehen beeinflussen, sondern nach ihrer Einführung als tropierende Elemente weiter verfügbar bleiben.

Der erste Teil (T. 1–9) und der letzte Teil (T. 40–56) verarbeiten gleichermaßen die Takte 1–2 und 12 der Vorlage. Die fanfarenhafte Eröffnungsformel in Takt 1 der Vorlage

17 *Notation VII* ist bislang nur als Leihmaterial zugänglich.

wurde allein durch Oktavtransposition zur Schlussformel in Takt 12. Takt 2 hingegen ist als kontrastierende Antwort zu Takt 1 von jenem schwer zu trennen. Es stellt sich daher die Frage, ob das Aufgreifen von Takt 1 in Takt 12 der Vorlage nicht ebenfalls eine Verarbeitung von Takt 2 einbeziehen müsste. Diesem Problem begegnet die Orchesterfassung, indem sie im dreifach variirten Beginn (T. 1–9) und im dreifach variirten Schluss (T. 40–56) gleichermaßen T. 1–2 und 12 der Vorlage verarbeitet. Dabei werden im Schlussteil die Elemente aus den Takten 1 (Haltetön, Triolen, Haltetön) und Takt 2 (Staccato-Figur) vertauscht, so dass er gewissermaßen »rückläufig« gebildet erscheint. Die Takte 40, 44, 48 und 52 bringen die Staccato-Figur vor den Triolen, die ihren schlussbildenden Charakter hier ganz verlieren. Die Staccati werden, unter Verwendung nahezu des gesamten Orchesterapparats, als Gesten des Ersterbens eingesetzt. In Takt 40 erscheint die Staccato-Figur in Sechzehnteln verbunden mit einem Diminuendo von *f* zu *mp*, in Takt 44 in Achtel-Triolen, diminuiert von *mp* zu *p*, in Takt 48 in Sechzehnteln, diminuiert von *mf* zu *pp* und in den Takten 52–53 im Rahmen eines auskomponierten Ritardandos in Sechzehnteln, Achtel-Triolen und Achteln die ganze dynamische Palette von *ff* bis *pp* durchlaufend. Dazwischen wirken die Triolen wie ein Verharren, Atemholen. Das Aufeinandertreffen von Anfang und Ende wird hier selbstreflektorisch zum Ereignis und Thema. Die Orchesterfassung mündet nicht in ein definitives Ende wie es die Schlussformel der Vorlage durch die Pedalanweisung »strictement« nahe legt. Die absteigende Bewegung wird in Takt 54 durch Haltetöne im *pp* aufgefangen, und die erwartete Triolen-Figur erscheint in Takt 55 ins *pp* diminuiert, ohne Sturz, stattdessen ergänzt durch aufsteigende Figuren, die Haltetöne bleiben im *ppp* stehen, das As am Ende entspricht dem Anfang.

Notation IV für Orchester

Notation IV für Orchester weitet die 12taktige Vorlage auf 76 Takte aus. Der in der Partitur angegebene Spieldauer von 1'25" steht jene der Klavierfassung von etwa 0'30" gegenüber. Das zweischichtige Satzprinzip der Vorlage bleibt jedoch durchgehend erhalten. Die Nummerierung der Partitur folgt den Taktzahlen der Vorlage.

Ein wichtiges Mittel der Erweiterung wird bereits in den Takten 1–2 der Orchesterfassung exemplarisch vorgeführt. Ausgangspunkt ist der erste Hexameter aus Takt 1 der Vorlage (unteres System). Die Tonfolge *a-e-f-g-fis-as* wird durch sukzessive Einsätze im Achtelabstand wiederholt, zugleich stiftet jeder Ton das Transpositionsintervall weiterer Hexameter, die ebenfalls durch sukzessive Einsätze im Achtelabstand wiederholt werden. Diese liefern keine weiteren Transpositionsintervalle:



Beispiel 5: Pierre Boulez, *Notation IV*
für Klavier, T. 1 (unteres System)

	T. 1	T. 2
Oboe 1, Xyl., Cel., Vc. 1 + 2	<i>a e f g fis</i>	<i>as</i>
Vibr., Hrf. 2, Vc. III + IV,	<i>a e f g</i>	<i>fis as</i>
Almgl., Vla. I	<i>a e f</i>	<i>g fis as</i>
Hrf. 1 + 3, Vc. V	<i>a e</i>	<i>f g fis as</i>
Röhrengl., Vl. 2, I + II + VII	<i>a</i>	<i>e f g fis</i>
Kl. 1, Mar., Klav., Vla. IV		<i>a e f g as</i>
Kl. 3, Vc. III + IV	<i>e h c d</i>	<i>cis es</i>
Vla. III	<i>e h c</i>	<i>d cis es</i>
Vc. VI	<i>e h</i>	<i>c d cis es</i>
	etc.	
Oboe 3, Basskl. Vla. II	<i>f c des</i>	<i>es d e</i>
Vc. V	<i>f c</i>	<i>des es d e</i>
	etc.	

Tabelle 3: Pierre Boulez, *Notations IV* für Orchester, T. 1–2, Vertikalisierung und horizontale Verschiebung der Einsätze (Nachhall)

Es entsteht mit der horizontalen Ausweitung eine Vertikalisierung, die auf dem ersten Achtel von Takt 2 zum gleichzeitigen Einsatz der sechs Transpositionsintervalle führt (Viola IV–VII). Daraus ergibt sich eine Zunahme vertikaler Dichte bis zum chromatischen Total auf dem ersten Achtel von Takt 2, anschließend eine Abnahme auf die sechs Halte-töne der transponierten Hexameter in Takt 3. In fast allen Stimmen bleibt der sechste Ton als Halteton stehen. Dieser Halteton wird zum Mittel, die versetzten Gruppen im Akkord wieder zusammenzufügen. Er folgt rhythmisch-proportional nicht der Vorlage und ermöglicht dadurch eine freiere Erweiterung der Oberstimme in der Orchesterfassung.

Innerhalb des Klangfelds werden die auf *a* beginnenden, nicht transponierten Hexameter, wie die Tabelle zeigt, durch Schlagwerk (Xylophon, Celesta, Vibraphon, Almglocken, Röhrenglocken, Marimba) herausgearbeitet. Die auf *e*, *f* etc. beginnenden Hexameter erhalten insgesamt tiefere und weichere Register. Im weiteren Verlauf wird die raum-zeitliche Ordnung zunehmend verunklart durch ständig variierende, rhythmische Motive, harmonische Verzweigungen und wechselnde Register. Jede Stimme ist unterschiedlich gestaltet, d. h. die oft nicht mehr zu leistende Wahrnehmung einzelner, musikalischer Ereignisse wird in ein globales Hören der Gesamtgestalt überführt. Boulez begründet solche Überfülle aus der Absicht heraus, »die Aufnahmefähigkeit des Hörers«¹⁸ zu übersteigen:

18 Boulez 1977, 57.

In einer sehr komplexen Passage [...] sind die Überlagerungen manchmal so dicht, dass sie sich gegenseitig aufheben und letzten Endes ein Globaleindruck entsteht. Dieser Gegensatz zwischen der vollen Wahrnehmung und dem Aufnehmen in Bausch und Bogen, bei dem keine Einzelheit mehr erfasst werden kann, ist etwas, was mir sehr am Herzen liegt.¹⁹

Wie die Vorlage geht auch die Erweiterung von dem Gedanken aus, bestimmte motivisch-thematische Gesten (insbesondere der oberen Schicht) in ihrer Signalwirkung nicht zu verletzen. Wie das Beispiel zeigt, zerlegt Boulez bestimmte Gesten in kleinste Partikel, deren rhythmisch-figurativen Charakter er mehr oder weniger erhält (c^2 in T. 8 und 12 der Orchesterfassung), bestimmte melodische Elemente hingegen stark augmentiert:²⁰



Beispiel 6: Pierre Boulez, *Notation IV* für Klavier, T. 2



Beispiel 7: Pierre Boulez, *Notations IV* für Orchester, Oboe 1, T. 8–13

In der Analyse der *Notations I* und *IV* für Orchester konnten insbesondere vier Verfahren der Wucherung herausgearbeitet werden:

1. eine besondere Form variierender Wiederholungen, die Boulez auch als »Tropustypen« bezeichnet²¹,
2. horizontale Erweiterungen durch rhythmisch verschobene Schichtung (Nachhall),
3. vertikale Schichtung durch Transpositionen der Reihenintervalle,
4. Augmentation der zum Halteton hin tendierenden Melodiepartikel.

19 Ebd.

20 In seinem Aufsatz »Über das Dirigieren« unterscheidet Richard Wagner rhythmisch-figurative und zum Halteton hin tendierende Elemente (Melos), die er im Allegro und Adagio verwirklicht findet. Bei Beethoven sieht er diese Gegensätze in engster Beziehung: »[...] der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration stehen sich nicht mehr, formell auseinander gehalten, gegenüber; die voneinander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur aneinander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar und gehen unmerklich ineinander über.« (1956, 258–259)

21 Boulez beschreibt die »Tropustypen« wie folgt: »Das Prinzip besteht darin, dass man bestimmte Elemente, sagen wir vom Typ A, in Parallele setzt zu Elementen vom Typ B, und sie durch diese B-Elemente beeinflusst, variiert und erweitert. So findet sich die Struktur des ursprünglichen kleinen Textes im erweiterten Text, in einer Variation, wieder. Dabei handelt es sich aber nicht um eine mechanische Variation, sondern um eine wirklich organische [...]« (1977, 45)

Innerhalb der ›Tropustypen‹ lassen sich zahlreiche weitere Verfahren zeigen, durch die alle Elemente in Beziehung treten können und die keiner einheitlich schematischen Regel folgen. Die »Möglichkeiten«, die Boulez in den frühen *Notations* sieht, liegen – unter der Voraussetzung multiplikativer Techniken – in einer äußerst aufwendigen Orchestrierung mit einem eigenen Part für jedes Instrument, die die Einfachheit des Kernmaterials durchscheinen lässt. Für den Hörer entsteht aus der Kombination aus einfachem Kernmaterial und entwickelter Textur gewissermaßen ein Labyrinth beschreitbarer Wege und kaum erschöpfbarer Perspektiven auf das musikalische Geschehen. Die komplexen Klangfarben werden nicht von der Klaviervorlage aus nachinstrumentiert, sondern – gemäß Boulez' Angabe dem Vorbild Debussys folgend – unmittelbar vom Orchesterapparat her gedacht.

Wucherung als (poetologisches) Programm

Wucherung

Die *Notations* für Klavier und Orchester bilden hinsichtlich der Ausweitung der ursprünglichen Dimensionen einen Extremfall. Der Begriff ›Wucherung‹ beschreibt dabei nicht nur den Vorgang der Ausweitung, er provoziert auch ein ästhetisches Urteil. Das Deutsche Universalwörterbuch verzeichnet: »wuchern [...]: 1. sich im Wachstum übermäßig stark ausbreiten, vermehren [...]: das Unkraut wuchert; eine wuchernde Geschwulst; Ü hier wuchert die Prostitution. 2. mit etw. Wucher treiben [...]: mit seinem Geld w.; Ü mit seinen Talenten w.«²² So verstanden wird, wo Wucherungen auftreten, ein ›gesundes‹ System beschädigt oder vernichtet. Boulez' Begriff der Wucherung ist frei von derartigen Konnotationen. Er dient der Bezeichnung eines regelhaften Wachstums, das von ›außen‹ begrenzt werden muss, weil die ihm zugrundeliegenden, regelgesteuerten Verfahren (wie zum Beispiel Variation, Transformation, Multiplikation) dem Wachstum keine Grenzen setzen:

Ich weiß, dass die Tendenz zur Wucherung gefährlich ist, weil sie zur immer gleichen Dichte führen kann, zu einer größten Dichte, einer höchsten Spannung oder einer äußersten Variierung in jedem Augenblick. Ich habe also in vielen Fällen reduzieren müssen, die Möglichkeiten beschneiden oder sie so in eine Abfolge bringen müssen, dass sie eine Entwicklung in der Zeit nahmen und nicht zu Überlagerungen führten, die zu kompakt gewesen wären.²³

Auffällig an dieser Formulierung Boulez' ist, dass er seine Tätigkeit auf die Ordnung und Reduktion beschränkt.²⁴ Es scheint einen bestimmten Grad an Erweiterung zu geben, den eine Idee verträgt. Der Komponist gestaltet die Form wie ein Landschaftsgestal-

22 Deutsches Universalwörterbuch 2007.

23 Boulez 1977, 15.

24 Hirsbrunner meint, »[d]as Wuchern (›prolifération‹) seiner [Boulez] Musik muss [...] quasi ›von selbst‹ geschehen, der Komponist muss ihm gleichsam zuschauen können, er darf nicht eingreifen, was die Langsamkeit von Boulez' Schaffen erklärt.« (1986, 14)

ter von außen, d.h. aufgrund von Kriterien, die außerhalb der Wachstumslogik liegen. Stilistische Überlegungen bestimmen etwa die ›Hüllkurve‹ als Grenze der Ausweitung. Die Idee bezieht sich bereits in ihrer ersten Erscheinung auf bestimmte Bedingungen, etwa in welchem Medium sie mit welchem Vokabular ausgeführt werden kann. Diese Bedingungen scheinen auch die Art, in der sich das Wachstum einer Idee vollzieht, zu bestimmen. Gleichwohl geht die Idee im Vokabular ihrer Verarbeitung nicht auf. Die der Idee innewohnende Wachstumsenergie drängt danach, die Grenzen ihrer ursprünglichen Bedingungen zu erweitern.

Der Begriff der Wucherung verweist nicht nur auf die Art des Wachstums und seine notwendige, äußere Begrenzung. Er impliziert zugleich Aussagen über die Gestaltbildung. So reflektiert Boulez den Begriff der Metamorphose, wie ihn z. B. Webern verwendet, ohne ihn in Anspruch zu nehmen. Vom Autorenteam Deleuze/Guattari schließlich wird Boulez' Begriff der Wucherung mit dem Begriff des ›Rhizoms‹ in Verbindung gebracht.²⁵ Diesen Aspekten soll im Folgenden nachgegangen werden.

Über die ›Wucherung von Materialien‹ sagt Boulez: »Für mich ist eine musikalische Idee wie ein Samenkorn: man pflanzt es in eine bestimmte Erde und plötzlich vermehrt es sich wie ein Unkraut.«²⁶ Die Wucherung dieses »Unkrauts« setzt zuerst Wachstumsfähigkeit voraus. Die konkrete Gestaltbildung bleibt davon unberührt. Sie ist ohne die »bestimmte Erde« – das Medium und ein bestimmtes Vokabular – auch gar nicht denkbar. Dies legt den Gedanken nahe, nicht die Idee bringe die Form und ihre Sprache hervor, sondern sie werde durch eine Sprache zur Form gebracht. Damit entzöge sich aber das, was die Idee von einer Sprache oder Form unterscheidet, dem Blick. Träte die Idee als Form auf, wäre Boulez Metapher insofern unbefriedigend, da sie dann von vornherein in einer »bestimmten Erde« erschiene. Auch ist wenig befriedigend, der Idee nur eine Wachstumsenergie zuzusprechen, nicht aber eine Beteiligung an der Gestaltbildung. Denn ohne diese würde sich die Wucherung beliebig ausbreiten, gleichgültig, in welcher Sprache sie sich potenzierte, da diese zwar ein Vokabular stellt, in dem das Wachstum stattfindet, nicht aber Kriterien der Gestaltbildung selbst. Hier könnte angefügt werden, auch die Gestalt entstünde ›von Außen‹, als Ergebnis stilistischer Überlegungen. Dann würde aber – um in der Metapher zu bleiben – nicht nur die Grenze der Wucherung bestimmt werden, sondern die Pflanzenform selbst. Die Idee wäre dann eine nicht weiter hinterfragbare Wachstumsenergie, die in einer bestimmten Sprache unter bestimmten stilistischen Überlegungen zur Form käme. Es scheint aber eher, dass die Idee nicht nur durch die Sprache zur Form gebracht wird, sondern diese zugleich rückformt, also im Verhältnis einer formenden Formbarkeit steht.

Boulez betont seine Vorliebe für labyrinthische Formen, deren Details sich auch nach mehrfacher Betrachtung nicht restlos erschließen. Er folgt damit einer »romanhaften«²⁷ Poetologie. Während sich mit dem Kreislauf der Pflanzen-Metamorphose die Vorstellung einer Rückführbarkeit stark verzweigter Phänomene auf einen überschaubaren Ursprung verbindet, ist die Romanhandlung unumkehrbar: Die romanhaft entwickelte Wucherung

25 Deleuze/Guattari 1977.

26 Boulez 1977, 15.

27 Ebd., 18.

kann nicht zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren. Jeder Moment des Wachstumsprozesses nimmt eine einmalige Position in Raum und Zeit ein. Als Vorbild solcher Wucherungen nennt Boulez insbesondere die Werke von Johann Sebastian Bach und unter diesen insbesondere die Choralbearbeitungen.²⁸ Hier wird aus einer kleinsten Menge von Ideen (d. h. bei Boulez schon: Material, vom Cantus firmus ausgehend zur Gesamttextur) der gesamte Aufbau gestaltet. Ausweitung, Verzweigung, unumkehrbare Entwicklung vom Kern zur Peripherie: diese Konzeption der Entfaltung sieht Boulez bei Beethoven, Wagner und Berg ausgeprägt, weniger hingegen bei Webern, dessen Formen ihm zu »klar gefügt«²⁹ sind und dessen ästhetisches Programm sich im Spätwerk an der Metapher vom Pflanzenwachstum orientiert.

Metamorphose

Webern beruft sich auf Goethes Metamorphosenlehre: »Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens.«³⁰ Dass Goethe die äußeren Phänomene in einem »Gedanken« wurzeln lässt, fordert dazu auf, die Metapher vom Pflanzenwachstum in die verschiedensten Gebiete der Kunst, Wissenschaft, Religion usw. zu übertragen. Für Boulez ist daran nicht die Bildung einer ersten Gestalt (bei Webern: der Reihe) problematisch, sondern die Rückführbarkeit aller Erscheinungen auf einen Ursprungsgedanken, der sich bloß selbst potenziert. Boulez' Kritik des Metamorphose-Gedanken setzt voraus, beim Grundgedanken handle es sich um etwas statisch Gleichbleibendes. Es ist aber keineswegs zwingend, das Gleichbleibende des Gedankens in den verschiedenen Formen der Metamorphose als statische Größe zu verstehen. Es kann vielmehr alle Formen seiner *möglichen* Metamorphose umfassen und entzieht sich insofern der Darstellbarkeit. Grundgedanke und Grundreihe wären demnach nicht identisch. Vielmehr enthielte die Grundreihe den Grundgedanken ebenso wie er auch in allen Ableitungen zur Erscheinung käme. So schreibt Goethe über die Metamorphose:

Mit diesem Modell [der Urpflanze] und dem Schlüssel dazu [der Metamorphose] kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innere Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auch auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.³¹

Jede Pflanze trüge demnach, in welcher Gestalt auch immer, die Urpflanze in sich. Diese bildet das allgemeine Gesetz einer unendlichen Menge möglicher Aktualisierungen. Die Problematik ist offenkundig: Goethe kann die Urpflanze selbst als Erscheinung nicht darstellen. Weberns Reihengestaltung lässt sich zwar auf die jeweilige Grundreihe zurück-

²⁸ Ebd., 16–17.

²⁹ Boulez 2000, 169.

³⁰ Ebd.

³¹ Goethe 1991, 305.

führen, ihr Grundgedanke aber entzieht sich ebenso der Darstellbarkeit wie die Urpflanze. Identität zwischen dem Grundgedanken und den Reihengestalten oder zwischen der Urpflanze und ihren verschiedenen Individualisierungen kann nur bestehen, wenn Grundgedanke und Urpflanze als transzendent wandelbar erfahren werden würden. (Diese Erfahrung würde einer allgemeinen Darstellung nicht bedürfen, die besonderen Darstellungen aber bedingen.) Der Grundgedanke ließe sich dann nicht erschöpfen. Erschöpfung gehörte einer stilistischen Beurteilung an, die der unendlichen Wandelbarkeit entgegen steht. So wird Boulez' Urteil Weberns Intention nicht gerecht, sondern ist vielmehr eine Aussage über das eigene poetologische Programm. Die von Boulez angestrebte romanhafte Verzweigung befriedigt das Bedürfnis nach Unerschöpflichkeit nicht in der Transzendenz einfacher Formen, sondern in komplexen Verkettungen, Verweisen und Bezügen, die selbst unter der Voraussetzung eines permanenten Perspektivenwechsels nicht gänzlich erfasst werden können. Dies erinnert an ein Prinzip des Pflanzenwachstums, auf das sich Goethe nicht näher einlässt, »dass nämlich eine Pflanze die Kraft hat, sich durch bloße Fortsetzung völlig ähnlicher Teile ins Unendliche zu vermehren, wie ich denn ein Weidenreis abschneiden, dasselbe pflanzen, den nächsten Trieb wegschneiden und wieder pflanzen und so ins Unendliche fortfahren kann.«³² Am Beispiel der Metamorphose wurde die potentiell unendliche Formenvielfalt von Goethe auf einen Grundgedanken bezogen, hier nun wird der Begriff der Unendlichkeit aus der unbegrenzten Wachstumsfähigkeit gewonnen, ohne den Kreislauf von Samen, Keim, Blatt, Frucht etc. aufgreifen zu müssen. Goethe scheint dieses Phänomen für nicht bedeutend genug gehalten zu haben, um es zum Gegenstand weiterer Untersuchung zu machen. Auch entsprach die Pflanzen-Metamorphose als Metapher eher dem teleologischen Geschichtsbild seiner Zeit. Boulez' »Wucherung« greift gerade den von Goethe nicht weiter verfolgten Gedanken einer unendlichen Vermehrungsfähigkeit und Wachstumskraft auf. Er mündet bei Boulez in die Möglichkeit einer unendlichen Vernetzung, dessen Vorbild er u. a. bei Mallarmé gefunden hat.³³

Rhizom

1976, also nur zwei Jahre bevor Boulez die ersten vier *Notations* für Orchester vorstellt, erscheint der Essay *Rhizom*, in dem das Autorenteam Deleuze/Guattari das »rhizomatische« Pflanzenwachstum als Metapher für das Formgeschehen zuvörderst in Literaturen etablieren möchte.³⁴ Die Autoren unterscheiden in diesem vielbeachteten Text drei Arten pflanzlicher Strukturbildung, die sie mit Arten von Büchern vergleichen.

32 Goethe 1891, 284.

33 Zunächst in *Un coup de dés* und *Igitur*, ab Ende 1957 auch durch Mallarmés Konzept des »Offenen Buches« im *Livre*. Die Gefahr der zentrumslosen Vernetzung führt hin auf ein *Alles*, dem überlassend das Subjekt sich verliert, *Nichts* wird. Dieser Aspekt taucht bei Boulez kaum auf: »Was mich am meisten interessiert hat, war der Versuch, ein musikalisches, poetisches und formales Äquivalent zu seiner Dichtung zu finden. Ich habe sehr strenge Formen von ihm gewählt, weil ich ihnen eine Wucherung der Musik aufpropfen wollte, die von einer ebenso strengen Form ausginge. Das gab mir die Möglichkeit, in die Musik Formen zu übernehmen, an die ich sonst nie gedacht hätte, und deren Ursprung literarische, von Mallarmé verwendete Formen waren.« (1977, 108; vgl. auch Boulez 1977, 56)

Ein erster Buchtyp ist das Wurzelbuch. [...] Das Gesetz des Buches ist dasjenige der Reflexion: das Eine, das zwei wird.³⁵ [Eine Reflexion, welche einer dichotomischen bzw. dialektischen Denkweise folgt.]

Die büschelige Wurzel oder das System der kleinen Wurzeln ist der zweite Buchtyp, den die Moderne gern für sich in Anspruch nimmt. Die Hauptwurzel ist verkümmert, ihr Ende abgestorben; und schon beginnt eine Vielheit von Nebenwurzeln wild zu wuchern. Hier erscheint die natürliche Realität als Verkümmern der Hauptwurzel; gleichwohl besteht ihre Einheit als vergangene, zukünftige oder als mögliche fort. [...] Die Wörter eines Joyce, denen man zu Recht ›Vielwurzelligkeit‹ nachsagt, brechen die lineare Einheit der Wörter, sogar der Sprache nur auf, um im gleichen Zuge eine zyklische Einheit des Satzes, des Textes oder des Wissens herzustellen. [...] Die Welt hat ihre Hauptwurzel verloren, das Subjekt kann nicht einmal mehr Dichotomien bilden; es erreicht aber eine höhere Einheit der Ambivalenz und der Überdeterminierung in einer Dimension, die zu derjenigen des Objekts immer als Supplement hinzutritt.³⁶

Als drittes nennen die Autoren nun das Rhizom, (welches sie nicht explizit als »Buchtyp« bezeichnen, sondern als »System«). Wenn es zu einem Buch führt, dann aus der Frage heraus: »Wie findet das Buch ein Außen, mit dem es sich im Heterogenen verketten, statt einer Welt, die es nur reproduzieren kann?«³⁷ Damit verweigert sich das Rhizom jenem Gedanken von Einheit, der in der »Moderne« als mystisches Postulat das Aphoristische oder die »Vielwurzelligkeit« zusammenbindet. Beim Rhizom zielt alles auf Heterogenität und Vielheit. Das Eine verhält sich zur Vielheit wie $n - 1$, es ist »Teil der Vielheit, wenn es von ihr abgezogen wird.«³⁸ Die Vielheit ist weder eine fortgeschrittene Zersplitterung der Einheit noch der periphere Ort einer Vernetzung, die von einem Zentrum ausgeht. »Der Baum und die Wurzel zeichnen ein trauriges Bild des Denkens, das unaufhörlich, ausgehend von einer höheren Einheit, einem Zentrum oder Segment, das Viele imitiert.«³⁹ Dem setzen die Autoren ein nicht hierarchisches System gegenüber: »Eine Transduktion intensiver Zustände löst die Topologie ab: ›Der Informationsfluss wird von einem Graphen geregelt, der sozusagen das Gegenteil des hierarchischen Graphen ist [...]. Es gibt keinen Grund, dass dieser Graph ein Baum sein muss.« (Einen solchen Graphen nennen wir Karte).«⁴⁰ Rhizome konstruieren anstatt zu reproduzieren. Der Aufspaltung von Welt und Abbildung stehen Zustände unterschiedlicher Intensität gegenüber. Innerhalb dieses Systems wäre z. B. die Sekundärliteratur der Primärliteratur weder beigestellt noch untergeordnet, da der Begriff der Sekundärliteratur selbst keinen Sinn macht; der Primärtext ist nicht Abbild der Welt und der Sekundärtext Abbild der Wirklichkeitsauffassung, die der Primärtext impliziert, sie sind gleichermaßen $n - 1$, Teile von Vielheiten, hierarchielos.

34 Deleuze/Guattari 1977, Klappentext. Fehlerhaft ist im Klappentext der deutschen Ausgabe die veraltete Definition des Rhizoms als »Wurzelstock«. Es geht gerade darum, dass das Rhizom weder Wurzel noch Stengel ist, sondern eine Zwischenform, wie etwa beim Ingwer. Diese Form hat kein Zentrum.

35 Ebd., 8.

36 Ebd., 9–10.

37 Ebd., 38.

38 Ebd., 11, vgl. ebd., 13.

39 Ebd., 26.

40 Ebd., 28.

Es fällt auf, dass der Begriff des Organischen hier gegen den eines Mechanischen oder Maschinellen getauscht wird. Es gibt nur ein Außen, eine Vielheit, eine Verkettung. Die Autoren übertragen diesen Gedanken auch auf die Musik:

Die Musik hört nicht auf, ihre Fluchtlinien ziehen zu lassen, gleichsam als ›Transformations-Vielheiten‹, und kehrt dabei sogar ihre eigenen Codes um, die sie abrifizieren und strukturieren; die musikalische Form ist so bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.⁴¹

Die Einmischung der Begriffe ›Wucherung‹ und ›Unkraut‹ überrascht nicht: Die Autoren berufen sich auf das oben bereits verwendete Zitat von Pierre Boulez zur Wucherung der Ideen.⁴² Allerdings stellt sich diese Inanspruchnahme als problematisch heraus, weil keineswegs klar ist, ob das, was hier als musikalische Wucherung bezeichnet wird, im Sinne der Autoren rhizomatisch ist oder dem von ihnen verworfenen Typus der ›Moderne‹, also einer vielperspektivischen Vernetzung entspricht, die von einem Zentrum ausgeht oder ein solches hinzufügt. Dass Boulez in seiner (oben zitierten) Metapher ›Idee‹ und ›Samenkorn‹ als Ausgangspunkt der ›Wucherung‹ in Analogie bringt, spricht gegen eine rhizomatische Deutung.⁴³ Auch wenn die Idee als Ausgangspunkt nicht *absoluter Beginn* ist, so zeigt sie sich doch in ihrer ersten Erscheinung als raum-zeitliche Setzung.⁴⁴

Bei Boulez scheint die Wucherung nach einem Bauplan oder genetischen Code zu verlaufen, der nicht unmittelbar aus der Idee oder einer ersten Setzung des Materials hervorgeht. Sie organisiert sich selbst und entfaltet *von innen* her eine ihr eigene Wachstumsenergie. Die Begrenzung und Auswahl, das ›jäten‹, die Entscheidung zu einer bestimmten Form des Werkes hingegen geschieht offensichtlich *von außen*. (›Außen‹ meint hier alle Überlegungen und Erfahrungen, die dem Komponisten ein Repertoire von Entscheidungsmöglichkeiten geben.) Auf der anderen Seite eröffnen sich auch die Möglichkeiten der Wucherung erst durch den Blick *von außen*, durch die Forschung nach dem *Inneren* der Idee.⁴⁵ Das Verhältnis von Innen und Außen wird hier mehrfach umkehrbar: Jene wechselseitige Korrespondenz von Subjekt und Objekt, die bei Deleuze/Guattari gegen subjekt-objektfreie Verkettungen ausgetauscht wird, bleibt erhalten. Auch insofern ist die Wucherung bei Boulez mit dem Konzept des Rhizoms von Deleuze/Guattari nicht gleich zu setzen.

41 Ebd., 20.

42 Ebd., 44, Fußnote. Deleuze/Guattari zitieren nach: Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard* (1975, 14).

43 Den ersten Satz dieser Metapher zitieren Deleuze/Guattari einfach nicht. Er passt auch schlecht zu ihrer Gegenüberstellung von Abendland = Samenpflanzung = Transzendenz, Orient = Knollenpflanzung = Immanenz und den entsprechenden Philosophien (vgl. Deleuze/Guattari 1977, 30 und 46).

44 Als »Rhizom« der *Notations* für Klavier betrachtet Offenbauer (dem diese Arbeit ihre Anregung verdankt) die *Notations* für Orchester. In der multiplikativen Ableitung, die die Orchesterfassung der Vorlage gegenüber verwendet, sieht er ein rhizomatisches Verfahren (1995, 64). Rhizomatisch meint bei ihm: »[...] alles Produktive [...] durch *unsystematische* Vernetzung« als Unterscheidung zum streng seriellen Verfahren (ebd., 63). Das »Einfliessen von Willkür« ermöglicht wieder »kompositorische Freiheit und mit ihr Arbeit am Ausdruck [...]« (Ebd., 61 f.)

45 Vgl. Boulez 1977, 15.

Im Gegensatz zum Goetheschen Metamorphose-Gedanken geht Boulez nicht von hierarchischen Stufen aus, sondern von einer Verfeinerung und Steigerung, die schließlich zu einer Übersättigung führt. Wie bei Goethe der Metamorphose-Gedanke das Geschichtsbild prägt, so bei Boulez der Gedanke von ›Wucherung und Übersättigung‹:

Im Gegensatz zu den klassisch orientierten Stilen haben die barock orientierten die Neigung, ein Schema solange beizubehalten, bis es den Beweis seiner Unbrauchbarkeit erbracht hat. Meiner Meinung nach beruht die Kontinuität der Geschichte gerade auf diesem übertriebenen Spannungsgrad, der jäh abfällt, bei einem Nullpunkt wieder beginnt, sich von neuem auflädt und steigert, bis es wieder zu einem Zusammenbruch kommt. Für mich nimmt die Geschichte keinen gradlinigen, sondern einen sinusförmigen Gang; sie verläuft über positive Punkte, fällt auf Null zurück, geht dann über negative Punkte, gelangt wieder zu Null usw. Ich habe ein sinusförmiges oder spiralförmiges Bild von der Geschichte [...].⁴⁶

Bei Boulez entfaltet sich die Idee in einem bestimmten Vokabular bzw. einen bestimmten Stil. Die Idee ist außerhalb der Form, in der sie erscheint, nicht fassbar. Insofern sie als Form erscheint, ist sie bereits einem bestimmten Vokabular eingepasst, das einer bestimmten Verbindlichkeit unterliegt. Das erklärt, warum Boulez Idee und Material gleichsetzen kann. Es gibt jedoch auch bei Boulez den Versuch, die Idee bis an den Ursprung ihrer Erscheinung zu verfolgen, einen Moment der Unentschiedenheit und des Übergangs in die Form:

Die Anfangs-Idee: Ist sie so real, wie ich sie beschrieben habe? Es scheint an der Ausgangsbasis der Komposition auch völlig virtuelle, in hypothetischem Zustand befindliche Ideen zu geben. Die Komposition hängt demnach von der Konfrontation dieser Hypothesen mit der Wirklichkeit des musikalischen Materials ab: Sie bestätigen und modifizieren sich in dieser Konfrontation. Das Gedächtnis spielt bei dieser Art von Anfangsidee eine weit geringere Rolle, weil die Idee hier beträchtlich konzeptueller ist und nicht durch die Bedingtheit einer bestehenden Sprache eingeeengt wird. Tatsächlich ließen sich so abstrakte Anfangsideen nach einem beliebigen Code verwirklichen. Es handelt sich um Gesten im Reinzustand, um Gesten, die allenfalls auch in einer anderen Ausdrucksform sich bilden könnten. So kann der Komponist, wenn er ein Bild ›liest‹, wenn er über irgendein Phänomen nachdenkt, sich von dem berühmten ›Dämon der Analogie‹ erfasst fühlen.⁴⁷

Die Ideen sind demnach für einen »beliebigen Code« offen, weil sie reinen Gesten entsprechen. Vom formalen Standpunkt aus, dass jede Idee oder jeder Inhalt eine Erscheinungsform haben muss, sind auch Gesten in irgendeiner Weise codiert. Insofern nimmt die ›reine‹ Geste bei Boulez die Funktion einer übergeordneten Sprache ein, auf die sich sehr unterschiedliche Sprachen und Codes beziehen können. Die ›reine‹ Geste ähnelt einer bestimmten Vorstellung von ›Licht‹ in der Romantik: Sie ist in viele Sprachen und Codes übertragbar, weil sie die Grenze von Sprache als Form und Verweisungsspiel in Frage stellt. Die ›reine‹ Geste wird bei Boulez aber von der entgegengesetzten Seite

46 Ebd., 23.

47 Boulez 2000, 95.

erreicht. Die Vorstellung eines ›Lichtes‹, das sich in Künsten und Wissenschaften wie im Prisma zu unterschiedlichen Farben bricht, umgeht das Form- und Sprachproblem durch Transzendierung. Die ›reine‹ Geste hingegen entspricht statt einer Transzendierung einer höheren Abstraktion, auf die die Codes sehr verschiedener Sprachen fixierbar sind. Damit bleibt aber ein Rest von konkreter Form und Sprache immer erhalten. Der ›Reinzustand‹ der Gesten beschreibt daher die Grenzen abstraktester Sprachformen, vielleicht auch eine gewisse Sehnsucht, diese Grenzen auf ›reine‹ Inhalte oder Ideen hin zu überschreiten.

Noten

Boulez, Pierre (1978), *Notations für Orchester*, London: Universal Edition.

— (1985), *12 Notations für Klavier*, Wien: Universal Edition.

Literatur

Boulez, Pierre (1977), *Wille und Zufall*, Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer, Stuttgart: Belser.

— (2000), *Leitlinien*, Gedankengänge eines Komponisten, Kassel: Bärenreiter.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (1977), *Rhizom*, Berlin: Merve.

Goethe, Johann Wolfgang (1991), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* [1787], Abt. 2, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

— (1790), »Metamorphose der Pflanzen. Zweiter Versuch. Einleitung«, in: ders., *Naturwissenschaftliche Schriften*, Weimarer Ausgabe, Abt. 2, Bd. 6, Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 1891.

Hirsbrunner, Theo (1985), *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber: Laaber.

— (1986), »Pierre Boulez: *Notations* (1945)«, *Melos* 1986/2, 2–20.

Misch, Imke (2004), »Musikalische Wucherungen. Zu Pierre Boulez' *Notations*«, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts: Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle* (= Schriften-Reihe Signale aus Köln 7), hg. von Christoph von Blumröder, Münster: LIT, 57–79.

Nemecek, Robert (1998), *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez*, Kassel: Bosse.

Ofenbauer, Christian (1995), »Vom Faltenlegen. Versuch einer Lektüre von Pierre Boulez' ›Notation(s) I(1)‹«, in: *Pierre Boulez* (= Musik-Konzepte 89/90), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 55–75.

Wagner, Richard (1956), »Über das Dirigieren« [1869], in: ders. *Die Hauptschriften*, hg. von Ernst Bücken, Stuttgart: Alfred Kröner.

Zuber, Barbara (1995), »Komponieren – Analysieren – Dirigieren. Ein Gespräch mit Pierre Boulez«, *Musik-Konzepte* 89/90, München: Edition Text + Kritik, 29–47.

Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt

Der Fabelzusammenhang in der Filmmusik Ennio Morricones und die Beziehungen zu narrativ wirksamen Topik-Reihen

Robert Rabenalt

Am Beispiel der eher unbekannten Filmmusik zu *Sostiene Pereira* (I/F/P 1995, Regie: Roberto Faenza) wird ein zentraler Aspekt des Filmmusikschaffens Ennio Morricones beleuchtet, der sich durch enge Korrespondenz zwischen der Musik und den narrativen Strukturen des Films auszeichnet. Rhythmische und melodische Elemente sowie einzelne Aspekte der Instrumentierung eines in der filmischen Narration verankerten Lied-Arrangements werden variiert, neu kombiniert und gezielt zwischen der »internen« auditiven Darstellungsebene der Szene und der »externen« auditiven Ebene transferiert. Dabei werden heterogene musiksprachliche Elemente integriert: portugiesischer Fado, klassisch geprägte Orchestermusik mit schlichter Polyphonie und vereinzelte Elemente der Neuen Konzertmusik. Dieses Verfahren ist nicht nur kompositorisch effizient, Morricone hat damit auch eine individuelle Lösung für das Erreichen eines Fabelzusammenhangs und das generelle Formproblem in der Filmmusik gefunden.

Der Film *Sostiene Pereira* ist eine sehenswerte Literaturverfilmung auf Grundlage des gleichnamigen Romans von Antonio Tabucchi. Er war in Italien sehr erfolgreich und läuft dort noch regelmäßig im Fernsehen. Der Film besitzt einen subtilen Humor, ist mit hervorragenden Schauspielern besetzt – wir sehen unter anderem einen grandiosen Marcello Mastroianni in einer seiner letzten Rollen – und er widmet sich einem beachtenswerten Thema: wie gesellschaftliche Veränderungen die Welt des Einzelnen prägen und unter welchen Umständen ein tief greifender Wesenswandel des Menschen möglich wird. Marcello Mastroianni spielt den bequem gewordenen Kulturredakteur Pereira, der durch einen jungen Mitarbeiter aus seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem aufkommenden Faschismus im Portugal des Jahres 1938 gerissen wird. Pereira löst sich von seiner rückwärtsgewandten Sicht aufs Leben und prangert nach der Ermordung des jungen Mannes das Regime öffentlich an. Wir erleben, wie sich Pereira nach und nach öffnet, Initiative ergreift und öffentlich Stellung bezieht für Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Freiheit.¹

1 Dafür, dass Morricone sich dem Thema nahe fühlte, sprechen auch andere Arbeiten zu gesellschaftlichen und politischen Themen, wie z. B. die gemeinsamen Filme mit Pier Paolo Pasolini.

Im Folgenden soll von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet werden, inwieweit die Musik sowohl im Mikrobereich von Szene und Sequenz als auch im Makrobereich von Episode und gesamtem Film Einfluss auf die Erzähl- und Rezeptionsebene hat.

Exposition

Die Exposition ist der Abschnitt eines Films vor dem Beginn der eigentlichen Handlung. Ihr kommt die Aufgabe zu, dem Zuschauer Figuren, Zeit und Ort vorzustellen. Sie stimmt auf die zu erwartende Handlung sowie die Erzählweise ein und baut eine Erwartungshaltung auf, die für die Rezeption des weiteren Filmverlaufs prägend ist.

Die Exposition von *Sostiene Pereira* hat einen Aufbau, der als ›perzeptionsgeleitete Struktur‹ bezeichnet werden kann. Solche Strukturen beruhen nicht auf Mustern der logischen Verknüpfung von Kausalketten oder auf Story-Schemata, sie bilden vielmehr Ereignisreihen aus, die den Zuschauer dazu anhalten, die Gemeinsamkeiten zunächst zusammenhanglos scheinender Ereignisse selbständig zu entschlüsseln. Diese Gemeinsamkeiten werden über ein ›Wahrscheinlichkeitslernen‹ erfasst, d. h. der Zuschauer ermittelt unbewusst die Invarianten einer Reihe von Ereignissen, die nicht vordergründig kausal oder linear miteinander verbunden sind. Daher sprechen Filmwissenschaftler auch von so genannten ›Topik-Reihen‹, wenngleich sich der Begriff in der Filmwissenschaft noch nicht allgemein durchgesetzt hat.² Beim Konzept der ›perzeptionsgeleiteten Strukturen‹ prägen die Invariantenmuster die Wahrnehmungsstrategie des Zuschauers für das gesamte Kinoerlebnis und sensibilisieren ihn für generelle Inhalte oder einzelne Details. Hierfür kann der psychologische Begriff des ›priming‹³ genutzt werden. Das ›priming‹ ermöglicht im späteren Verlauf die ›Pfadaktivierung‹ bei Prozessen des Erinnerens und die Zuordnung zu Bedeutungskategorien.

Zum besseren Verständnis der sich anschließenden Erläuterungen folgt zunächst eine kurze Schilderung der Exposition: Pereira, Kulturjournalist einer Lissaboner Zeitung, ist alt und bequem geworden, sinniert über den Tod und hat sich in eine Welt zurückgezogen, wo er viel an seine verstorbene Frau und bessere Zeiten zurück denkt. Die gesellschaftlichen Veränderungen durch den sich ausbreitenden Faschismus im Portugal des Jahres 1938 ignoriert er. Wir lernen kennen: Pater Antonio, seinen bis dahin einzigen Freund, die Pförtnerin der Zeitungsredaktion Celeste, die überall ihre Nase hineinsteckt, den Kellner Manuel, der stets auf dem Laufenden ist und Monteiro Rossi, einen jungen Mann, den Pereira als Assistenten einstellen möchte. Verschiedene Begebenheiten bilden eine ›Topik-Reihe‹ aus, deren Invariante darin besteht, dass Pereira sich zunächst weder von harmlosen noch von auffällig brutalen Ereignissen aus seiner abgeschirmten Welt reißen lässt. Auf verschiedene Weise wird thematisiert, ob und wenn ja, wie der Journalismus zu den Ereignissen Stellung nehmen sollte. Dadurch wird allmählich zum grundlegenden Thema des Films hingeführt, ohne dass die Tragweite der anfänglichen Schilderungen bereits fassbar wäre.

2 Vgl. Wuss 1993. Wuss bezieht sich vor allem auf Umberto Eco (1987), der den Begriff ›Topik‹ sowohl vom allgemeinsprachlichen englischen ›topic‹ als auch vom griechischen ›topos‹ der antiken Rhetorik herleitet.

Das Lied *A brisa do coração* als Ausgangspunkt

Die Exposition enthält eine Szene⁴, die exemplarisch von der Hauptfigur erzählt: Pereira hört sich in seiner Wohnung von einem Grammophon ein portugiesisches Lied an, während er mit dem Foto seiner vor einigen Jahren verstorbenen Frau spricht. Dieser Vorgang wird als eingeschliffenes Ritual geschildert. Das Lied, eine Originalkomposition Morricones, steht für Pereiras Erinnerungen. Der Text erzählt davon, dass Schätze und Werte in unseren Herzen verborgen sind, die es zwar zu schützen gilt, die aber, um ihren Wert zu behalten, auch nach außen dringen müssen. Diese Sentenz berührt das Grundthema des Films.

Komposition und Arrangement des Liedes *A brisa do coração* dienen Morricone für die Ableitung des musikalischen Materials fast aller übrigen Musikeinsätze. Zudem werden durch Gesang, Text und Instrumentierung verschiedene semantische Ebenen angesprochen und verbunden, die für die musikdramaturgische Konzeption entscheidend sind. Wir können hier eine individuelle Ausdifferenzierung filmmusikalischer Techniken beobachten, die seit der Hollywood-Filmklassik üblich waren.⁵

Um diese Arbeitsweise im Einzelnen zu verdeutlichen, ist es notwendig, die Komposition und das Arrangement des Liedes näher zu betrachten. Da ist zunächst die Melodie, die von Dulce Pontes⁶ in einer dem Fado-Gesang eng verwandten Singweise vorgetragen wird. Auch der Gitarrenpart, der vorrangig im Strophenteil des Liedes vorkommt, trägt zum portugiesischen Colorit bei.⁷ Weitere Elemente sind der von Klarinetten und Klangholz gespielte ostinate Begleitrhythmus und einzelne Begleitfiguren in Klavier und Querflöten. Gestützt wird das Arrangement von einem schlichten Streichersatz.

Die Verwendung des Ostinato-Rhythmus

Der ostinate Begleitrhythmus ist für sich genommen musikalisch wenig interessant und kann als starr oder einförmig bezeichnet werden. Durch zwei raffinierte musikalische Ideen wird er in das Arrangement eingebettet: Einerseits verschleiert der samtige Klang der Klarinetten seine Konturen, andererseits überlagert die Liedmelodie im Drei-Viertel-Takt die uniforme kurzatmige Periodizität des Vier-Viertel-Rhythmus. Letzteres geschieht insbesondere im Refrain des Liedes:

3 Wuss 1993, 76.

4 00:07:18 (hh:mm:ss).

5 Z. B. in *Casablanca* (USA 1942, Regie: Michael Curtiz, Musik: Max Steiner) oder *Laura* (USA 1944, Regie: Otto Preminger, Musik: David Raksin).

6 Dulce Pontes ist eine populäre portugiesische Sängerin, die wichtig für die Entwicklung des Fado-Gesanges in seiner moderneren Ausprägung wurde.

7 Die Gitarre nutzt Morricone auch für die Eingangsmusik zu den Credits, wo sie durch ihren Sound und eine entsprechende Spielweise zusammen mit dem Bild Lissabon als den Ort der Handlung exponiert.

♩ = 106

Gesang

Klar. (C-Not.)

Kontrabass

Beispiel 1: Ennio Morricone, *A brisa do coração*, Anfang des Refrains

Einer der Musikeinsätze innerhalb der Exposition⁸ markiert die für die Erzählung wichtige Stelle, wenn sich Pereira mit Monteiro Rossi, den er als Mitarbeiter gewinnen will, telefonisch verabredet. Die Musik baut hier unterschwellig eine Irritation auf. Zunächst erweitert Morricone auf Grundlage des immer gleichen zweitaktigen Rhythmus-Modells (›talea‹) mit seiner ›Segmenttechnik‹⁹ den inventionalen melodischen Kern durch Variation (Umkehrung und ›extension in range‹) zu größeren, flexiblen syntaktischen Einheiten. Der Rhythmus wird von Klangholz und Klarinette gespielt, wobei die Klarinette die obere Stimme des zweistimmigen Klarinetten-Satzes aus dem Lied-Arrangement zitiert. Zwei weitere Gestaltungsmerkmale sind auffällig: Zum einen der klanglich kaum identifizierbare Liegeton und sein unvorhersehbares An- und Abschwellen, zum anderen die fehlende metrische Klarheit. (Auf diese Weise korrespondiert der Musikeinsatz mit dem Kommentar der Erzählerstimme, durch den darauf hingewiesen wird, dass Pereira die Tragweite der Verabredung zu diesem Zeitpunkt nicht erraten konnte.) Ohne die Ansicht des Notenbildes ist nicht auszumachen, ob das 3-Achtel-Motiv einen Auftakt aus einer oder zwei Achtel(n) hat. Man ist geneigt, eher den Tonwechsel beim dritten Achtel als Schwerpunkt zu hören. Ab Takt 7 findet der Tonwechsel jedoch auf dem zweiten Achtel statt, so dass sich eine scheinbare Verschiebung des Metrums um ein Achtel ergibt; ›eigentlich‹ hat man aber nur den Anfang ›falsch‹ gehört. Die Spielweise ohne jegliche Akzente unterstützt diese metrische Verunsicherung, und die im Unterschied zum Lied-Arrangement eingefügten Pausentakte sind ein weiteres einfaches, aber effektives Mittel den beschriebenen Effekt zu unterstützen:

⁸ 00:04:33

⁹ Ein Begriff, den Sergio Miceli (2000) in seinem Buch über Morricone benutzt.

ohne Akzente ♩ = 106

p

Klar. (C-Not.)
Klangholz

mp

5

mp

9

Beispiel 2: Segmente des Ostinato-Rhythmus

Der lauernde Charakter der Musik bleibt auch in der nächsten Szene erhalten und besetzt die zu diesem Zeitpunkt skurril erscheinenden Eigenheiten der Pförtnerin Celeste mit einem noch unbestimmt beleibenden Gefühl, das als Abneigung oder zumindest Irritation bezeichnet werden kann. Im Verlauf des Films entwickelt sich Celeste zu einer ernsthaften Bedrohung: Sie wird als Spitzel von der Geheimpolizei geworben und denunziert Monteiro Rossi, der zunächst nur aus Liebe zu einer Widerstandskämpferin gegen die Faschisten kämpft und später von der Geheimpolizei ermordet wird.

Im Verlauf des Films versinnbildlicht Morricones Musik wie in der Hauptfigur allmählich positive, dem Leben zugewandte Kräfte wachsen: Ein quantitatives Mittel besteht darin, den Ostinato-Rhythmus immer häufiger auftreten zu lassen je näher der Höhepunkt des Films rückt. Ein qualitatives Mittel besteht in der wechselnden Instrumentation, durch die der Rhythmus nach und nach deutlicher hervortritt: beim ersten Erscheinen (in der eben beschriebenen Szene) als Rhythmus in Klarinettenstimme und Klangholz, beim zweiten Auftreten lediglich in der Klarinettenstimme und als Begleitrhythmus innerhalb des Liedarrangements, dann im Folgenden mehr und mehr perkussiv als Pizzikato, mit Schlagwerk oder durch Schlagen auf den Gitarrenkorpus. Beim Zuschauer bewirken zeitliche Verdichtung und klangliche Verwandlung eine sowohl rationale als auch emotionale Aktivierung: Aus einem unterschwelligen Gefühl wird eine starke Regung, die beim Höhepunkt des Films¹⁰ mit dem Affekt der Hauptfigur zusammenfällt. Hier entscheidet sich Pereira, mit letzter Konsequenz gegen den Faschismus Widerstand zu leisten. Am Ende des Musikeinsatzes dieser Szene erklingt gut erkennbar ein Segment des Ostinato-

10 01:24:12

Rhythmus' (vgl. Takt 1–3 von Beispiel 2) mit Schlagwerk instrumentiert. Jetzt, da der Rhythmus deutlich hervortritt, wird klar, dass dieses musikalische Element, das anfangs nur unterschwellig wahrzunehmen war, für den Widerstand gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse steht. Morricone bestätigt diese Interpretation:

Die ganze Musik des Filmes *Sostiene Pereira* entsteht aus der klanglichen Übertragung des Rhythmus, den man in Italien und in der Welt für den politischen Protest auf Plätzen und Straßen und bei Kundgebungen verwendet.¹¹

Verwendung der Liedmelodie

In anderen Musikeinsätzen, die dem in Beispiel 2 beschriebenen in ihrer Anlage im Prinzip entsprechen, kommt es zu einer weitergehenden Intensivierung dadurch, dass die Melodie des Liedes zur beigeordneten Filmmusik hinzutritt.

Als Beispiel sei eine Szene¹² aus dem ersten Drittel des Films herausgegriffen: Pereira trifft bei einer Zugfahrt eine Dame, die Jüdin ist. Er unterhält sich mit ihr über die Verhältnisse im Land. Sie appelliert an ihn als Journalist, er möge seine Möglichkeiten nutzen, um die Menschen aufzuklären. Der Anklang des Liedes innerhalb der beigeordneten Filmmusik verweist hier auf den Grundkonflikt der Hauptfigur, indem es die rückwärts-gewandte Lebenssicht der Figur mit den aktuellen Begebenheiten verknüpft. Zugleich wird die immer weiter voranschreitende emotionale Öffnung der Hauptfigur unterstrichen. Wir erleben die schrittweise bewusste Anteilnahme Pereiras an den Auswirkungen der gesellschaftlichen Veränderungen auf die einzelnen Menschen. Da der Zuschauer anfangs darauf konditioniert wurde, das Lied mit Pereiras Rückzug in die Vergangenheit zu verbinden, erzählt ihm die Filmmusik etwas von der inneren Anspannung der Figur, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her gezogen wird. Zunächst verhält sich Pereira dem von der Frau angesprochenen Thema gegenüber gleichgültig, bleibt dann aber von ihrer emphatischen Rede nicht unbeeindruckt. An dieser wichtigen Stelle des Films erscheint die Melodie des Liedes erstmals außerszenisch auf externer Ebene – unauffällig, nicht gesungen, sondern von einer tief gesetzten Altflöte gespielt. Der Bezug zur Grammophonszene, wo die Musik innerszenisch erklang, ist nur latent gegeben: Die einzelnen Phrasen sind auf die wichtigsten Töne reduziert. Eine wesentliche Funktion solcher auf das Unterbewusste des Zuschauers zielender Verweise besteht darin, über einzelne Episoden hinaus die narrativen Zusammenhänge zwischen verschiedenen, teils weit auseinander liegenden Abschnitten des Films zu unterstützen bzw. überhaupt erst herzustellen.

Das dargelegte Verfahren führt schließlich bei der Vorbereitung des Filmhöhepunkts zu einer Bündelung verschiedener narrativer Ebenen. Monteiro Rossi taucht nach längerer Abwesenheit überraschend bei Pereira auf:¹³ Zum ersten Male wird deutlich, dass Monteiro in einer lebensbedrohlichen Situation steckt. Ähnlich wie in der Szene mit der

11 Brief an den Autor vom 21.09.2008. Übers. von Irene Vanucci.

12 00:25:52

13 01:17:54

Dame im Zug erklingt hier erneut die Melodie des Liedes, die, obgleich das dramatische Handeln im Vordergrund steht, die Verbundenheit der Figuren in diesem Moment hintergründig miterzählt und die Erlebnisse Pereiras, die für seine Wandlung verantwortlich sind, mit dem aktuellen Handlungsgeschehen verknüpft.

Die Instrumentierung ist der zugespitzten Situation angepasst. Eine fallende aus Sekundclustern bestehende Begleitfigur, die in Gestus und Gestalt der Neuen Konzertmusik entnommen zu sein scheint, erklingt hier – im Vergleich zu ähnlich konzipierten Musikeinsätzen – verändert: Der weiche Klang von Querflöten ist dem schärfer konturierten Klavierklang gewichen. Die Dissonanzen sind deutlich zu hören; sie klingen im Klavier kalt und aufschreckend. Diese Verschärfung des Klangbilds spiegelt das erhöhte Bedrohungspotential. Der andersartige Effekt wird ohne neu komponiertes Material erwirkt. Allein die veränderte und unkonventionelle Instrumentierung eines Elementes, das zunächst ausschließlich als akzidentielle Zutat konzipiert schien, bewirkt hier den Klangeindruck, der für die Erfüllung der musikdramaturgischen Aufgabe notwendig ist.

Musikdramaturgischer Einsatz der auditiven Ebenen

Oben war bereits davon die Rede, dass die Liedmelodie nicht nur im szenischen Zusammenhang erklingt, sondern auch Bestandteil der beigeordneten Filmmusik ist. In der folgenden Szene kehrt sich die Richtung um: Kurz nach Ende der Exposition gibt es eine Szene¹⁴, in der Pereira mit Monteiro Rossi über die zukünftige Zusammenarbeit spricht. Es entsteht eine emotionale Verbindung zwischen Pereira und dem jungen Mann. Auch hier ist es die Funktion der Musik zu verdeutlichen, wie die bislang hermetische Welt Pereiras aufzubrechen beginnt. Zunächst hebt die Musik wie im Beispiel 2 an, verändert sich dann aber zusehends: Ein Kontrabass-Pizzicato beginnt die Schwerpunkte zu markieren, die metrische Irritation fällt weg. Es gesellt sich eine bis dahin neue, von Querflöten gespielte, hektisch fallende Begleitfigur aus dissonanten Sekundclustern hinzu. (Sie war bereits Bestandteil des Liedarrangements der zuerst beschriebenen Szene.) Ein Streichersatz mit schlicht polyphon geführten Stimmen gibt der Szene eine warmherzige Atmosphäre. Die Gitarre, die zu Beginn des Films portugiesisches Colorit verströmte, dient nun zur Figurencharakterisierung des jungen lebensfrohen Mannes. Die Pausen-takte zwischen den Rhythmus-Segmenten (siehe Beispiel 2) fallen mit Einsatz der Gitarre weg; die Musik erhält mehr Fluss und gewinnt an formaler Kontur. Dadurch gelingt die inhaltliche Verknüpfung mit der nächsten sich unmittelbar anschließenden Szene: Pereira ist bei dem schon anfangs beschriebenen Ritual zu sehen. Während er zum zweiten Male das Lied vom Grammophon hört, spricht er mit dem Porträt seiner verstorbenen Frau; diesmal erzählt er von Monteiro. Es entsteht der Eindruck, als würde die zuvor erklangene Musik, die dort der externen auditiven Ebene zugehörig ist, nunmehr organisch in das Arrangement des Liedes einfließen, das durch das Grammophon auf der internen auditiven Ebene zu hören ist: Wir hören als Arrangement zum Gesang den von Klarinetten gespielten Ostinato-Rhythmus, dazu die Begleitfiguren in den Flöten. Dieses

Verfahren spiegelt, ohne dass es dem Zuschauer bewusst werden muss, die Veränderungen in der emotionalen Welt der Hauptfigur wider und erzählt so vom Grundthema der Geschichte.

In der den Film abschließenden Episode¹⁵ wird durch den Übergang von der internen auf die externe Ebene ein weiterer musikdramaturgischer Höhepunkt gesetzt. Pereira verfasst nach den schrecklichen Ereignissen einen Artikel, der das Regime anklagt, und umgeht mit List die Zensur, sodass sein Artikel noch in der Nachmittagsausgabe erscheinen kann. Er weiß, dass dies das Ende seiner bisherigen Existenz bedeutet, und flieht, ausgestattet nur mit dem Allernötigsten. Wie in einer Zusammenfassung erinnert uns die Musik an die vorausgegangenen Geschehnisse, indem sich nunmehr nach und nach die bisherigen musikalischen Ebenen aufschichten: die Ostinato-Rhythmus-Segmente vom Klangholz gespielt, der fallende Sekundcluster in den Flöten (später auch im Klavier), der Ostinato-Rhythmus zusammenhängend von der Klarinette gespielt, der schlicht polyphon geführte Streichersatz als Grundlage, später ergänzt durch die Gitarre. Schließlich erklingt das Grammophon-Lied – aber außerhalb des szenischen Zusammenhangs! Die Einbindung der Liedmelodie in früheren Musikeinsätzen hatte bereits eine figurenbezogene narrative Bedeutung. Hier nun hat auch der Gesang den innerszenischen Rahmen verlassen und trägt zur Intensivierung des Filmerlebnisses entscheidend bei.¹⁶ Dieses Vorgehen ist charakteristisch für Morricone; es finden sich dafür zahlreiche Beispiele.¹⁷ In Bezug auf den Film *Sostiene Pereira* äußert sich Morricone zu dieser spezifischen Arbeitsweise so:

Manche musikalischen und klanglichen Elemente der internen Ebene wurden durch meinen Vorschlag und mit der Zustimmung des Regisseurs zu Elementen der mittelbaren und externen Ebene und geben so dem Film und allen Szenen, wo dieses Konzept gilt, eine Verstärkung der Grundidee, welche psychologisch wirksamer wird. All dies wurde von mir geplant und mit Zustimmung des Regisseurs durchgeführt.¹⁸

Das Zusammenwirken von Musik und Geräuschen als dramaturgisches Gestaltungsmittel

Wie eng Filmdramaturgie, Musik und der Einsatz von Geräuschen zusammenwirken können, zeigen die folgenden Beispiele. Sie führen zum entscheidenden Wendepunkt in der Handlung:¹⁹ Monteiro Rossi wurde von der politischen Polizei in Pereiras Wohnung gefoltert und schließlich getötet. Pereira musste dies miterleben, ohne etwas dagegen tun zu können. Daraufhin entschließt er sich zur Veröffentlichung der Vorgänge. Der

15 01:33:44

16 Dies ist auch direkt sinnlich erfahrbar, da die Musik bisher durch die Mischung dem szenischen Ton, d. h. dem Frequenzgang eines Grammophons angepasst wurde und hier jedoch in voller klanglicher Breite und annähernd ohne szenische Geräusche erklingt.

17 Einer der populärsten Filme, in dem dieses Konzept von weitreichender Bedeutung für die Filmfabel ist, ist wahrscheinlich *The Mission* (UK 1986, Regie: Roland Joffé).

18 Brief an den Autor vom 21.09.2008. Übers. von Irene Vanucci.

19 01:28:51

Impuls, der Pereira letztendlich dazu veranlasst zu handeln, wird dabei von Geräuschen ausgelöst: Von draußen dringt der Lärm exerzierender Kinder der faschistischen Salazar-Jugend herein. Die Szene ist das letzte Glied einer den ganzen Film überspannenden Ereignisreihe. Die politischen Veränderungen wirken sich immer deutlicher auf das Leben der Menschen aus. Filmisch umgesetzt und auf Pereira bezogen wird das daran deutlich, dass er bei seinem Grammophon-Ritual zunehmend gestört wird. Das betrifft bereits die anfangs beschriebenen Szene aus der Exposition: Hier ist zu sehen, wie Pereira das Grammophon abstellt, da von draußen Befehlsrufe und der Lärm exerzierender Soldaten hereindringen. Später stört ihn Monteiro Rossi, der eines Abends an die Tür klopft und Pereira bittet, einen Freund vor den Behörden zu verstecken. Die dritte und letzte Störung seines Rituals geht mit der größten Konkretisierung der Bedrohung einher: Pereira ist nun persönlich betroffen. Er wird vom Herausgeber seiner Zeitung angerufen und für einen mutigen, in den Augen des Herausgebers aber subversiven Artikel unmissverständlich gemäßregelt.²⁰ In dem Moment, wo Pereira entdeckt, dass Monteiro die Misshandlungen nicht überlebt hat, wiederholt sich der aus der Exposition bekannte Vorgang, dass von draußen militärische Rufe hereindringen. Aber diesmal sind es – wie schon beschrieben – Kinder, die sich freudig grölend herumkommandieren lassen. Entsprechend dieser verschärfenden Wendung im Handlungsgeschehen erklingt nun auch in der Musik erstmals neues Material: Mit etwas klischeehafter Wirkung sind zusätzlich dissonante Klänge und ein Streicher-Tremolo eingebaut.

Verbindung zwischen Film- und Konzertmusik Morricones

Auf meiner Suche nach Beispielen für das Zusammenwirken von Morricones Arbeit als Konzert- und als Filmkomponist, habe ich eine Komposition gefunden, die in direktem Zusammenhang mit seiner Filmmusik zu *Sostiene Pereira* steht. Die Komposition entstand im gleichen Jahr (1995), ist für Sopran, Klarinette, Violine und Violoncello geschrieben und heißt *Coprirlo di fiori e di bandiere*. Sie basiert auf einem Text über einen antifaschistischen Widerstandskämpfer²¹ und wurde am 27. Mai 1995 im Teatro alla Scala in Milano uraufgeführt. Interessanterweise sind es nicht die zeitgenössischen tonsprachlichen Elemente der Filmmusik, von denen oben bereits die Rede war, die in der Komposition ebenfalls auftauchen und von dort eventuell in die Filmmusik importiert worden wären. Neben der in gewisser Weise verwandten Besetzung ist es der Ostinato-Rhythmus, der auch in dieser Komposition enthalten ist! Dieser konkrete Bezug zeugt von Morricones Arbeitsweise, die sich durch tiefgehende und umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema des Films auszeichnet. Wie oben schon dargestellt wurde, ist jenes immer gleiche zweitaktige Rhythmusmodell für Morricone ein Symbol für den politischen Widerstand, das auf den Sprachrhythmus in Parolen und Widerstandsliedern zurückgeht.

20 Zeiten der ersten, zweiten und dritten Störung: 00:07:18 / 00:34:33 / 01:14:10. Es gilt bei dieser Szenenkonstellation die tondramaturgische Gestaltung hervorzuheben: Das emotional und semantisch besetzte Lied wird mit ansteigender Relevanz durch hereinbrechende Geräusche – militärische Rufe, hastiges Türklopfen und Telefonklingeln – gestört, die jeweils einen Abbruch des Liedes initiieren.

21 In Memoria di Eugenio Curiel (Goirgio) von Alfonso Gatto.

Resumé

Morricones Verfahren, das in *Sostiene Pereira* Anwendung findet, beruht auf der Ableitung fast aller Musikeinsätze aus einer Grundidee. Im Gegensatz jedoch zu einer leitmotivisch konzipierten Filmpartitur, wo die Erkennbarkeit des Leitmotivs von Anbeginn an gegeben sein muss, findet sich hier ein Konzept, das die Bedeutungsebene einer musikalischen Schicht, z. B. des Ostinato-Rhythmus' oder der Liedmelodie, entsprechend der dramaturgischen Anlage des Films nach und nach deutlicher hervortreten lässt. Durch den Wechsel zwischen den auditiven Ebenen wird die filmische Narration um weitere Bezüge angereichert und das Filmerlebnis intensiviert.

Die Wirkung von Morricones Filmmusik beruht stark darauf, dass sie die Filmfabel in für die Filmerzählung entscheidenden Momenten präsent werden lässt. Dies gelingt Morricone dadurch, dass die Musik Impulse und Motive der filmischen Narration durch ›priming‹ vorbereitet, aufnimmt oder verstärkt und damit die Wahrnehmung des Zuschauers lenkt. Hinzu kommt das, was wahrscheinlich den größten Anteil an der emotiven Wirkung hat: die Integration verschiedener semantischer Ebenen. Die Musik bringt hierdurch zusätzliche Bedeutungsebenen ins Spiel, die allein durch Mittel der Bildgestaltung nicht darstellbar wären. Auf diesem Wege erhält sie entscheidenden Anteil daran, dass – wie im vorliegenden Fall – der Zuschauer die innere Wandlung der Hauptfigur intellektuell und emotional nachzuvollziehen vermag, weil er sie als vollkommen glaubwürdig erfährt. Morricone gelingt es zudem, trotz der Verschiedenartigkeit der einzelnen Musikeinsätze eine einheitlich wirkende Musik zu komponieren, die für die Kohärenz des Erzählflusses von großer Bedeutung ist, indem sie beim Zuschauer – meist unbewusst – sinnstiftende Bezüge herstellt. Damit hat Morricone eine individuelle Lösung des Formproblems in der Filmmusik gefunden.²²

Quellen

Sostiene Pereira, DVD, Dolmen Home Video SRL 1995 (PSV9151)

Sostiene Pereira, Soundtrack, Sony Music Entertainment (Italy) S.P.A. / Epic 1995

Literatur

Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula*, München und Wien: Hanser.

Lissa, Zofia (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel.

Miceli, Sergio (2000), *Morricone – Die Musik, das Kino*, Essen: Edition Filmwerkstatt.

Wuss, Peter (1993), *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess* (= Sigma-Medienwissenschaft 15), Berlin: Edition Sigma, 2. Aufl. 1999.

22 Zu Formproblemen der Filmmusik vgl. Lissa 1965, Kap. VI.

Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts

Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform

Ulrich Kaiser

Im Hinblick auf eine Theorie der Sonatenhauptsatzform gehört die nähere Bestimmung des Formteils ›Überleitung‹ zu den Desideraten der Forschung. Der folgende Beitrag zeigt den Versuch, vor dem Hintergrund zahlreicher Analysen und unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen belastbare Überleitungsmodelle zu definieren, die wiederum Grundlage für einen umfassenden Theorieaufbau zum Thema ›Überleitung‹ sein könnten. Hinsichtlich der Musik Mozarts ist dieser Beitrag an ein öffentlich zugängliches Datenbankprojekt gekoppelt¹, das dazu einlädt, noch nicht untersuchte Überleitungen einzugeben und im Bestand der Eingaben zu recherchieren.

Zum Begriff

Sowohl der deutschen als auch der nordamerikanischen Literatur lässt sich ein deutliches Unbehagen am Begriff der ›Überleitung‹ bzw. seines amerikanischen Pendants ›Transition‹ entnehmen:

Einerseits wächst darum aus dem Hauptthema eine Strecke heraus, die zum Seitenthema leitet; sie wird gewöhnlich (jedoch meist sachlich zu unrecht) als modulierende ›Überleitung‹ bezeichnet.²

The standard designation for this music, transition (or bridge), is problematic, at times misleading. It can be particularly deceptive within analytical contexts that assume as a first principle that tonal considerations trump all others, thus suggesting that the term means a transition or bridge from one key to another.³

Dieses Unbehagen dürfte Ausdruck eines Skrupels in der musikwissenschaftlichen Forschung sein, deren Bemühungen dahin gehen, ein Phänomen möglichst in der Gesamtheit der historischen Bezüge darzustellen und hierfür Begriffe zu wählen, welche die spezifischen Eigenheiten der Phänomene nicht verunklaren. Nur in diesem Sinne lassen sich die Ausdrücke »sachlich zu unrecht« und »at times misleading« rechtfertigen, weil

1 <http://www.kaiser-ulrich.de/Forschung/mozarttransitionproject.aspx>

2 Kühn 1987, 127.

3 Hepokowski/Darcy 2006, 93.

die Gefahr besteht, dass eine historisch spätere Sicht auf ein zeitlich früheres Ereignis unkritisch übertragen bzw. der ›eigene Geist‹ für den ›Geist der Zeiten‹ ausgegeben wird. In der systematischen Forschung ergibt sich dagegen nicht selten das Problem der Benennung von Phänomenen, für die noch keine Bezeichnung existiert. In diesem Fall leisten unsinnige Bezeichner allerdings die gleiche Funktion wie semantisch passende, da auch diese grundsätzlich ein Identifizieren und Ansprechen von Gegenständen ermöglichen. In der vorliegenden systematischen Untersuchung wird der Terminus ›Überleitung‹ als Bezeichner für einen spezifischen Abschnitt in der Musik Mozarts verwendet, die folgenden Ausführungen erörtern die Beschaffenheit von Überleitungen.

Zum Vorhaben

In der Musiktheorie besteht ein grundsätzliches Dilemma zwischen Abstraktion und Konkretisierung. Sind Beschreibungen zu abstrakt, steht Musiktheorie in der Kritik, sie entferne sich zu sehr von der ›lebendigen Musik‹, und mit dem Zeigefinger auf der Diskrepanz zwischen musikalischem Gegenstand und seiner Beschreibung schlägt die Stunde des musikwissenschaftlichen Hermeneutikers, der musiktheoretische Systematik in eine ›theoretische Interpretationsgeschichte‹ aufzulösen gewohnt ist. Aufgelöst werden damit jedoch nicht nur die Unzulänglichkeiten, sondern auch die Möglichkeiten systematischer Erkenntnis. Sind musiktheoretische Beschreibungen hingegen zu konkret, lässt sich daran zwar die Hoffnung knüpfen, die Individualität des Gegenstandes eingefangen zu haben, doch bleibt man damit auch gefangen unter jenem Abstraktionsniveau, von dem aus intertextuelle und stilanalytische Forschungen sinnvoll möglich wären.

Niklas Luhmann hat unter dem Stichwort »Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte« ein Ziel wissenschaftlichen Arbeitens formuliert:

Theoriearbeit im Sinne einer Verwissenschaftlichung von Aussagen bemüht sich mithin auf einem Kontinuum des Vergleichsinteresses um zunehmend unwahrscheinliche Vergleiche, also um Feststellungen von Gleichheiten an etwas, was zunächst als ungleich erscheint. Es geht um Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte und damit nicht zuletzt um eine Erweiterung des Bereichs praktischer Substitutionsmöglichkeiten. Flugzeuge müssen nicht, wenn man einmal die Flugphysik beherrscht, als Copie von Vögeln gebaut werden.⁴

So unterschiedlich wie Vogel und Flugzeug wirken auch die beiden nachstehenden Überleitungen von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Niemand wird ernsthaft in Zweifel ziehen wollen, dass hier äußerst Ungleiches erklingt (Abb. 1).

Im Sinne einer »Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte« wird in diesem Beitrag dargelegt, dass sich diese beiden Überleitungen als Instanzen des gleichen Idealtyps⁵

4 Luhmann 1992, 409.

5 Unter einem Idealtyp wird im Sinne Max Webers eine rein gedankliche Konstruktion zur Messung von Wirklichkeit verstanden. Der Begriff wird hier nicht in der Bedeutung von Carl Dahlhaus verwendet, der für Idealtypen »geschichtliche Substanz« proklamiert hat. Vgl. hierzu Dahlhaus 1979, 55, und die Kritik von Gosset 1989, 49–56.

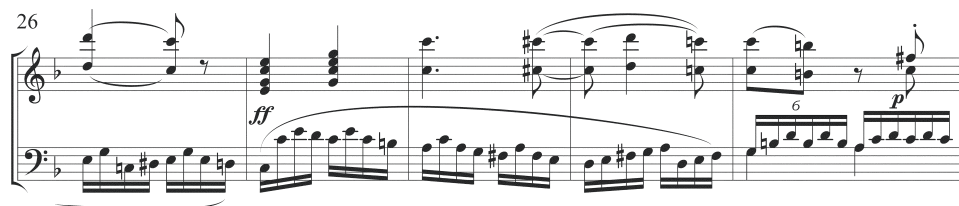


Abb. 1: W.A. Mozart, Überleitung des 1. Satzes der Sonate in C-Dur KV 14, T. 11–14 (oben) und L. v. Beethoven, Klaviersonate in F-Dur op. 10, Nr. 2, 1. Satz, T. 13–37 (unten)

bzw. Überleitungsmodells verstehen lassen. Der Nachweis ist dabei nicht Selbstzweck, er erfolgt vor dem Hintergrund zahlreicher Analysen, unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen und im Hinblick auf ein spezifisches Forschungsinteresse. Ziel ist es, belastbare Überleitungsmodelle zu definieren sowie einen Theorieaufbau zum Thema ›Überleitung‹ in der Musik Mozarts zu initiieren.⁶

Ein Idealtyp

Als Überleitung wird vorerst eine Taktgruppe mit der Formfunktion bezeichnet, den Beginn einer Komposition – bzw. eine erste Taktgruppe in der Ausgangstonart – mit spezifischen Gestaltungen in der Nebentonart zu verbinden. Die Idee für einen satztechnischen Idealtyp gaben dabei Überleitungen, die Mozart anhand des *Nannerl-Notenbuchs* geübt und in seinen frühesten Kompositionsversuchen verwendet hat. Das erste Beispiel zeigt die Überleitung des Allegros in C-Dur aus dem *Nannerl-Notenbuch* (zum besseren Vergleich nach B-Dur transponiert), daneben die Überleitung aus dem am 4. März 1762 entstandenen Allegro in B-Dur KV 3, die sich wie eine unverzierte Fassung der Takte des Notenbuch-Allegros ausnimmt.



Abb. 2: a) Nannerl-Notenbuch Nr. 40, Allegro in C-Dur, T. 7–10, transponiert, b) KV 3, T. 7–8 und c) dreistimmiger Gerüstsatz

Der unter c) abgebildete Gerüstsatz entspricht einem Beispiel, das Wolfgang Amadeus Mozart selbst in ein Unterrichtsheft notiert hat (Abb. 3 oben rechts). Im Wesentlichen findet sich die Wendung auch in dreistimmigen Tonleiterharmonisierungen einer bei Lotter gedruckten Generalbassanleitung von Johann Xaver Nauß aus dem Jahre 1751 (Abb. 3 oben links). Leopold Mozart dürfte diese Anleitung gekannt haben, da er in Salz-

6 Die notwendige Abstraktheit der Ausführungen erfordert von Leserinnen und Lesern allerdings die Bereitschaft zur Abstraktion sowie ein vorläufiges Zurückstellen von Kritik aus der Sicht musikalischer Praxis, damit jene neuen Beobachtungen geprüft werden können, welche die hier vorgestellte Perspektive ermöglicht.

burg als Kommissionär des Verlagshauses fungierte. Ein weiteres Beispiel für diese Form der ›Regola dell'ottava‹ lässt sich einer Unterrichtsabschrift entnehmen, welche nach Bernd Kohlschütter »wohl unbedenklich, vor allem nach den in Salzburg vorhandenen Versetten und Kadenzen Johann Ernst Eberlin zugesprochen werden«⁷ kann (Abb. 3 unten). Diese Anleitung darf somit als Zeugnis der Salzburger Musikausbildung um 1760 gelten:

Von acht absteigenden Noten.

Tonleiterausschnitt

Halbton-Ganzton-Ganzton: Tetrachord

Abb. 3: Oben links: Nauß, Johann Xaver (1751), *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu lernen* [...], Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben, S. 26.; oben rechts: W. A. Mozart, KV 453b (*Pleyer-Studien*), Blatt 3b und unten: Handschrift *Fundamentum del Eberlin* Mbs Ms. Mus. 261 (1760)

Sowohl bei Nauß als auch bei Mozart sind oberes sowie unteres Tetrachord der jeweiligen Tonleitern auf gleiche Weise beziffert worden. Dem entspricht die motivische Gestaltung in der Unterrichtsabschrift »del Eberlin«, denn auch hier erklingen unabhängig von der übergeordneten Tonart immer wieder gleiche Oberstimmengestaltungen für gleiche Tetrachordharmonisierungen. Ohne bereits an dieser Stelle auf die harmonischen Besonderheiten der Handschrift einzugehen (Sekundakkord- und II-V-I-Harmonisierung), lassen sich die gezeigten Beispiele unter Vernachlässigung der Generalvorzeichnung wie folgt beschreiben: Im Bass erklingt zuerst ein Tetrachord 4-3-2-1 mit der Struktur

⁷ Kohlschütter, 1979, 201.

Ht-Gt-Gt⁸ (= fa-mi-re-ut)⁹ sowie anschließend die Unterquinttransposition dieser Viertonfolge (also im Generalbassbeispiel links oben: *g-fis-e-d* und *c-h-a-g*, bei Mozart und im Diminutionsbeispiel: *c-h-a-g* und *f-e-d-c*).

Es wird behauptet:

1. Die Harmonik spezifischer Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts wird reguliert durch die Möglichkeiten der im Hinblick auf die Musiksprache des 18. Jahrhunderts sinnvollen Harmonisierung der Töne eines Tetrachords (Ht-Gt-Gt bzw. fa-mi-re-ut).

Die Beschränkung auf die Tetrachordstruktur fa-mi-re-ut ist vorläufig. Die Töne bilden metaphorisch gesprochen das Rückgrat einer Überleitungs-Harmonik, das einerseits die Anzahl möglicher Harmonieverbindungen einschränkt, zugleich aber ›harmonische und melodische Variation‹ (Portmann)¹⁰ erlaubt. Im Sinne einer Harmonik des 18. Jahrhunderts können die Töne des Tetrachords vorerst als Grund-, Terz-, Quint- und Septimton harmonisiert werden. Welche Harmonisierung vorliegt, wird im Folgenden durch Buchstaben kenntlich gemacht, wobei ›G‹ für die Harmonisierung eines Tetrachordtons als Grundton, ›T‹ für eine Harmonisierung als Terzton, ›Q‹ als Quintton und ›S‹ als Septimton steht. Darüber hinaus sei vereinbart, dass große Buchstaben eine große Terz und kleine eine kleine Terz über dem Grundton kennzeichnen. Im Falle des in der Abb. 4 gezeigten Tetrachords stände ›4G‹ demnach für eine Harmonisierung des vierten Tons *f* als F-Dur (›f‹ als Grundton), ›4t‹ chiffriert dagegen einen d-Moll-Akkord (›f‹ als Terzton). ›2Q‹ kennzeichnet den zweiten Ton *d* des Tetrachords, der als Quinte eines G-Dur-Dreiklangs oder -Septakkords einen entsprechenden Klang in einer Komposition referenziert. Abb. 4 zeigt die Kürzel in Tabellenform.

Für die Außenstimmensätze soll gelten, dass sie an den jeweiligen Harmoniefolgen partizipieren, darüber hinaus aber nicht festgelegt sind. Die vier häufig anzutreffenden Außenstimmensätze der Abb. 5 z. B. repräsentieren den gleichen Idealtyp 4G-3T-2Q-1G, die schwarzen Noten ohne Hals veranschaulichen den Tonleiterausschnitt 4-1 (fa-mi-re-ut).

Der Außenstimmensatz (Terzparallelen) der Abb. 5a), bei dem Bassstimmenstruktur und Idealtyp kongruieren, charakterisiert die Überleitungen aus dem Allegro des Nannerl-Notenbuchs sowie aus KV 3 (s. Abb. 2b, S. 244). Dieser Außenstimmensatz

8 Ht = Halbton, Gt = Ganzton.

9 In der vorgeschlagenen Chiffrierung kennzeichnen die Zahlen eine Position im Skalenausschnitt und die Guidonischen Solmisationssilben einen spezifischen Toncharakter, der durch die umgebenden Tonschritte bestimmt ist.

10 Zur harmonischen und melodischen Variation vgl. Portman 1789, 38: »Es läßt sich sowohl eine Notenart mit einer andern, als auch eine lange Melodieart mit mehrern kurzen, und mehrere kurze mit einer langen – sogar die Harmonie derselben vertauschen: Daher entsteht die Variation. Wenn die Notenarten oder Melodiearten miteinander vertauscht werden, so, daß die Harmonie dieselbe bleibt, so ist das melodische Variation [...] Wenn die Harmonie vertauscht wird, und die Melodie bleibt, so heißt dies harmonische Variation [...] Geschieht beides [...] so wird es doppelte Variation genannt.«

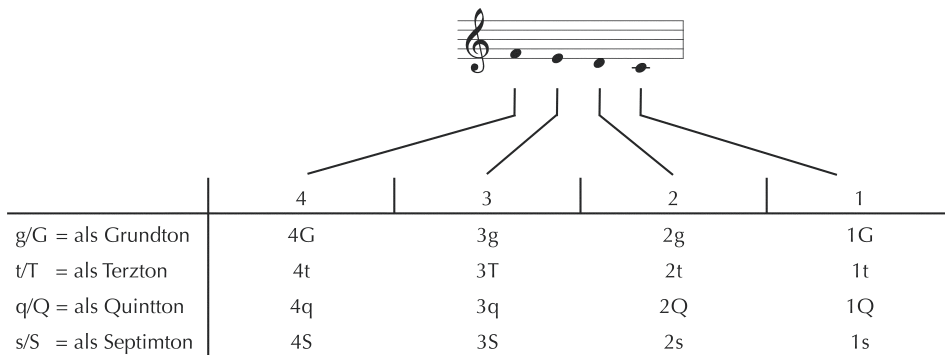


Abb. 4: Harmonisierungsmöglichkeiten

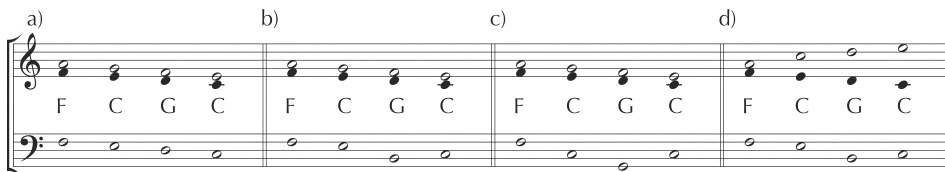


Abb. 5: Mögliche Außenstimmensätze für 4G-3T-2Q-1G (Auswahl)

unterscheidet sich lediglich in der dritten Bassnote von der in der Abb. 5b) gezeigten Stimmführung. Die quantitativ kleine – für den jungen Mozart äußerst charakteristische – Veränderung muss qualitativ als bedeutsam bewertet werden, weil sie dem Grundton bzw. Abschluss der Harmoniefolge ein größeres Gewicht verleiht. In Abb. 5c) weist die strukturelle Oberstimme die gleiche Terzkoppelung zum idealtypischen Tetrachord auf wie in den vorangegangenen Beispielen, während der Bass selbständig agiert (Ausprägung ›grundstellige Akkorde‹). Und in Abb. 5d) schließlich haben sich sowohl Ober- als auch Unterstimme vom Verlauf des Idealtyps gelöst.

Des Weiteren ist es möglich, dass ein Skalenton des Idealtyps durch zwei oder mehrere Harmonien ausgedrückt wird. Ein Beginn mit 4tS besagt, dass der vierte Ton eines Tetrachords zunächst als Terz- und in unmittelbarer Folge als Septimton erklingt, also für das Tetrachord *f-e-d-c* eine Harmonisierung des *f* als d-Moll- und G-Dur-Septakkord. In der Überleitung der Sonate in G-Dur KV 27 wird der zweite Ton *e* des Tetrachords sogar durch drei Harmonien (*e*-Moll, E-Dur- und A-Dur-Septakkord) repräsentiert (Abb. 6, S. 348).

Im frühen Werk Mozarts gibt es Überleitungen, die sich über die Möglichkeiten des Tetrachord-Idealtyps vollständig beschreiben lassen. Hierzu zählen zum Beispiel die Überleitungen aus KV 6/II, KV 6/IV, KV 7/II, KV 9/I, KV 9/II, KV 13/I, KV 27/I sowie KV 38/IV. In diesem Fall sind die Referenzen des Idealtyps mit dem Formteil Überleitung identisch.

4t-3T-2gGQ-1G

Abb. 6: Tetrachord *g-fis-e-d* mit 4t-3T-2gGQ-1G im Kopfsatz der Violinsonate in G-Dur KV 27, T. 7–12 (o. Vl.)

Es wird behauptet:

2. Einige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts lassen sich vollständig mit Hilfe des Idealtyps ›Tetrachord‹ (fa-mi-re-ut) beschreiben.

Referenzen dieses Idealtyps sollen ›Überleitung fa–ut‹ heißen. Das folgende Diagramm (Abb. 7) veranschaulicht exemplarisch die Überleitungen der Exposition des ersten und vierten Satzes der Sonate in C-Dur KV 6 (Instanzen C–G mit 4t-4S-3T-2Q-1G und 4G-4t-3g-3T-2g-2Q-1G) sowie die Überleitung aus der Exposition des ersten Satzes der Sonate in KV 13 (Instanz *f–c* mit 4S-3T-2Q-1G).

Rechte Seite:

Abb. 7: Instanzen der ›Überleitung fa–ut‹ in verschiedenen Ausprägungen und tonalen Kontexten: KV 6/I (oben), KV 13/I (Mitte) und KV 6/IV (unten). Die ersten beiden Beispiele wurden aus pragmatischen Gründen ohne Violinstimme (= o. Vl.) abgebildet.

Überleitung fa-ut

Halbton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt

↓ Instanziierung

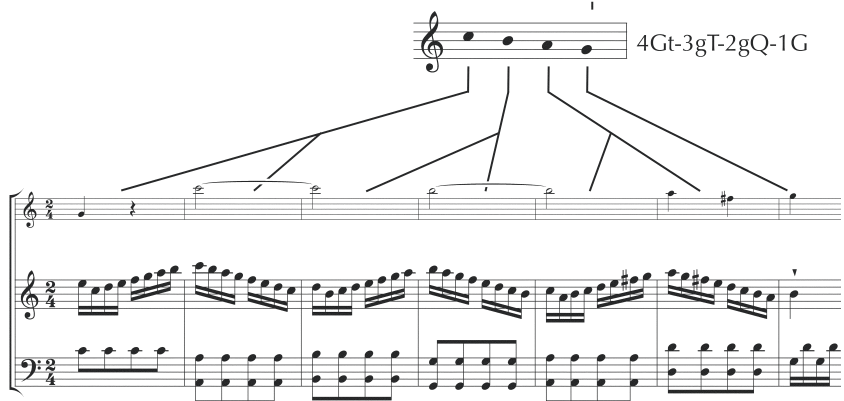
4tS-3T-2Q-1G



4S-3T-2Q-1G



4Gt-3gT-2gQ-1G



Wiederholung und ›bidirektionale‹ Fortschreitung

Es sei vereinbart, dass im Rahmen eines idealtypischen Tetrachords Aufwärtsbewegungen, denen eine erneute Abwärtsbewegung folgt, nicht zur Annahme eines neuen Überleitungsmodells führen. Die Möglichkeiten solcher Fortschreitungen, die im Folgenden als ›bidirektional‹ bezeichnet werden, hat Mozart unterrichtet und komponiert. Ein Generalbassbeispiel in Mozarts Handschrift aus dem Unterrichtsheft KV 453b sowie die Überleitung der Arie Nr. 4 aus dem lateinischen Intermedium *Apollo und Hyacinth* KV 38 (Abb. 8) lassen sich als Instanzen der ›Überleitung fa–ut‹ mit bidirektionaler Fortschreitung verstehen. Im Gegensatz zu Harmonien, die in unmittelbarer Folge erklingen und deren Symbole direkt hintereinander geschrieben werden (z. B. 4tS), kennzeichnet der Doppelpunkt (:), wenn an einem Skalenton verschiedene Harmonien in Verbindung mit bidirektionaler Fortschreitung auftreten oder eine Harmonie im Zuge bidirektionaler Fortschreitung wiederholt vorkommt. Im Generalbassbeispiel der Abb. 8 zeigt beispielsweise der erste Doppelpunkt der Chiffre 3Q:T: an, dass die Harmonien D-Dur und F-Dur am dritten Ton a des Tetrachords *b–f* nicht unmittelbar hintereinander, sondern in getrennten Verbindungen erklingen: D-Dur (3Q) bildet einen Zusammenhang mit g-Moll (4t) und C-Dur (2Q) mit F-Dur (3T). Der zweite Doppelpunkt steht für das wiederholte Auftreten des dritten Skalentons mit einer Harmonisierung als Terz (3T).

Zu dem Beispiel aus der Arie sei noch erwähnt, dass der Beginn harmonisch ambivalent ist, da auch in der Orchesterbegleitung nur eine zweistimmige Terz *d–fis* erklingt, was sowohl D-Dur als auch h-Moll als Interpretation zulässt.

Ein Sonderfall bidirektionaler Fortschreitung sind Rücksprung und Wiederholung. Wie bereits erwähnt, werden im Kopfsatz der Überleitung aus KV 6 die in der Abb. 7 (S. 349) oben wiedergegebenen Takte als Ganzes wiederholt. Es entspricht analytischen Konventionen, eine solche Wiederholung nicht als neues Modell zu klassifizieren. Die Chiffrierung dieser Überleitung lautet daher 4tS:-3T:-2Q:-1G:

Auch die in der Abb. 7 (Mitte) wiedergegebene Überleitung aus KV 13 muss im Hinblick auf die Möglichkeit bidirektionaler Erklärung für unvollständig erklärt werden, da sich der dem abgebildeten Beispiel folgende Verlauf (T. 21–33) als mehrfache Wiederholung des Tetrachords (*f–c*) mit differenten harmonischen Ausarbeitungen verstehen lässt. Die Überleitung aus KV 13 (T. 11–33) wäre unter Berücksichtigung der bidirektionalen Fortschreitung als 4S:G:-3T:Q-2Q:gQ:-1G: (= 4S-3T-2Q-1G-4G-3T-2g-2Q-1G-4G-3T-2g-2Q-1G-2Q-1G-4G-3Q-2g-2Q-1G) zu chiffrieren. Diese überproportional lange Überleitung ist im Zusammenhang mit den kompositorischen Versuchen des jungen Mozart zu sehen, spezifische Formfunktionen (wie Überleitung und Schlussgruppe) durch Erweiterungen zu dehnen.¹¹

Der Quintabsatz

Auch vor dem Hintergrund möglicher Wiederholungen und bidirektionaler Fortschreitungen lassen sich Überleitungen in der Regel nicht vollständig über den bisher erörterten

¹¹ Kaiser 2007a, 247–249.

Abb. 8: Instanzen der ›Überleitung fa–ut‹ mit bidirektionaler Fortschreitung im Unterrichtsheft KV 453b in der Handschrift Mozarts und in der Arie Nr. 4 des lateinischen Intermediums *Apollo und Hyacinth* KV 38 (nur Gesang und Bass)

Idealtyp beschreiben. Für Mozart z. B. sind Überleitungen ohne einen kadenzialen Abschluss nur in sehr frühen Kompositionen charakteristisch (viele solcher Überleitungen entstammen Werken aus der Zeit zwischen 1762–1764). Sehr viel häufiger begegnet die Kombination einer idealtypischen Harmoniefolge mit einem ›Quintabsatz‹.¹²

12 »Ein solcher Abschnitt in der Folge eines festen Gesanges, welcher vor sich betrachtet einen völligen Gedanken oder Satz enthält, mit welchem aber das Ganze nicht vollkommen geschlossen werden kan [sic!], wird ein Absatz genennet. Fällt nun die Cäsur eines solchen Absatzes auf den Dreyklang der fünften Klangstufe, so pflegt man ihn einen Quintabsatz zu nennen.« (Koch 1782, 290)

Quintabsätze lassen sich in der Regel als Halbschluss beschreiben, der a) über einen einzelnen dominantischen Akkord, b) eine diskantisierende oder c) eine tenorisierende Wendung im Bass realisiert werden kann:

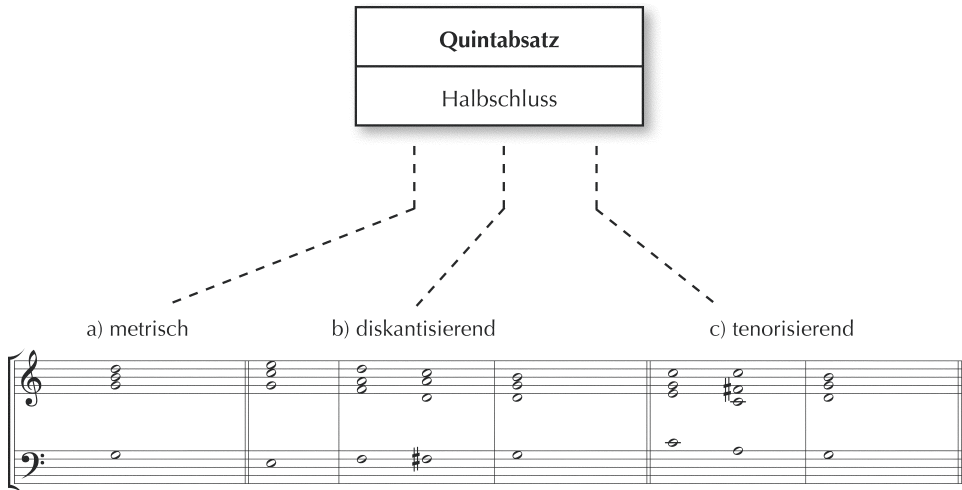


Abb. 9: Der Quintabsatz als Halbschluss

Für Halbschlusswendungen werden im Folgenden die Kürzel Hs-m (= Halbschluss metrisch), Hs-d (= Halbschluss mit diskantisierender Bassstimme) und Hs-t (= Halbschluss mit tenorisierender Bassstimme) verwendet.¹³ Das Generalbassbeispiel der Abb. 8 (S. 351) sowie das folgende Beispiel (Abb. 10) zeigen jeweils eine idealtypische Harmoniefolge, der sich unmittelbar eine metrisch schwer platzierte Dominante (Hs-m) anschließt. Beide Ereignisse zusammen bilden die Überleitung.

Es wird behauptet:

3. Ein Großteil der Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts lässt sich als Kombination aus ›Tetrachord‹ (fa–ut) und Halbschluss verstehen.

Diese Überleitungen werden im Folgenden als ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ bezeichnet. Abb. 11 (umseitig) zeigt zwei Instanzen dieser Überleitung mit gleicher harmonischer Prägung (4G-3T-2Q-1G) und gleicher Form des Halbschlusses (diskantisierend). Strukturell unterschieden sind die Beispiele dagegen in Hinblick auf den Fortschreitungsmodus (linear/bidirektional).

¹³ Hs-m ist als eindeutiger Bezeichner für spezifische Schlusswendungen zu verstehen, wobei der Name ›metrisch‹ kein exklusives Qualitätsmerkmal benennt (metrisch schwere Dominante), das anderen Halbschlussbildungen fehlen würde.

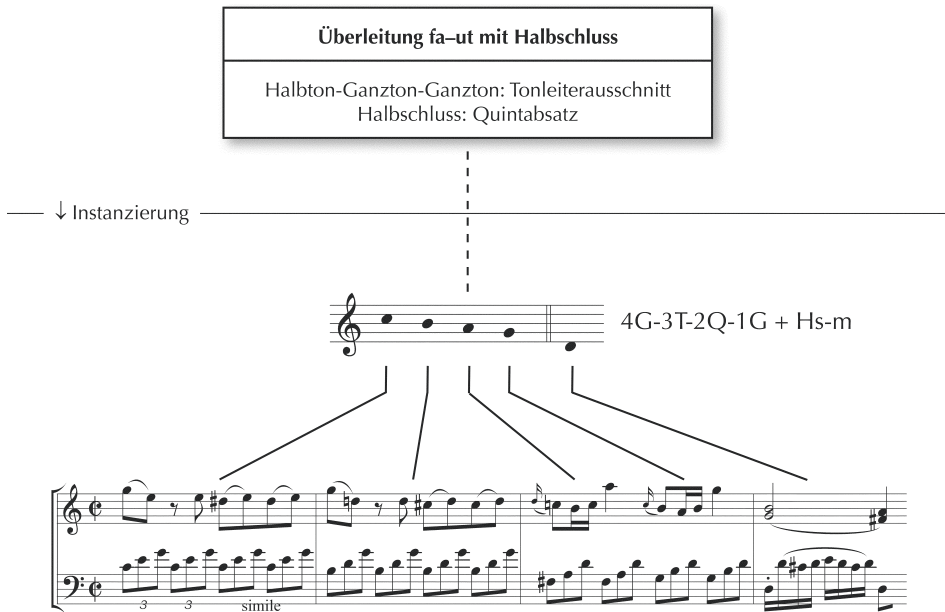


Abb. 10: Instanz der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ im Kopfsatz der Sonate in C-Dur KV 14, T. 11–14

Der linearen Fortschreitung in KV 10 zwischen den ersten beiden Positionen (B-Dur / F-Dur) steht ein bidirektionales Pendeln in KV 189f (281) gegenüber (Es-Dur / B-Dur / Es-Dur / B-Dur). In beiden Beispielen schließen sich den Tetrachord-Progressionen diskantisierende Halbschlusswendungen an, die sich im Sinne der paradigmatischen Gliederung Heinrich Christoph Kochs als dritter und zweiter Absatz klassifizieren lassen (Quintabsätze bzw. Halbschlüsse in der Quint- und Grundtonart). Für diese Untersuchung vernachlässigen wir jedoch die bei Koch artikulierte Ansicht, dass im Falle des dritten Absatzes »die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet«¹⁴ wird, und betrachten vorerst beide Beispiele der Abbildung 11 (S. 354) als Instanzen des gleichen Überleitungsmodells auf verschiedenen Tonstufen.

14 »Sie besteht darinne, daß der Periode vier interpunctische Haupttheile, oder vier Hauptruhepunkte des Geistes enthält. Zwey derselben sind der Haupttonart eigen, und werden von den zwey ersten melodischen Theilen vermittelst des Grund- und Quintabsatzes gemacht; in dem dritten aber wird die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet, in welcher er mit dem Quintabsatz geschlossen wird, worauf der vierte interpunctische Haupttheil mit der Cadenz in dieser Tonart den Perioden schließt.« (Koch 1793, 342–343)

Überleitung fa–ut mit Halbschluss
Halbton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt Halbschluss: Quintabsatz

— ↓ Instanzierung —

The musical score illustrates the 'Überleitung fa–ut mit Halbschluss' pattern in two systems. The top system (KV 10) shows a single-staff example with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367,

›Variation‹

Im Folgenden werden die ›harmonische Variation‹ (Portman) bzw. die im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Instanzen der ›Überleitung fa–ut mit Kadenz‹ erörtert. Die harmonischen Möglichkeiten der Skalentöne 4–1 werden hierzu im Einzelnen besprochen und durch Beispiele dokumentiert.

Der vierte Skalenton (4)

Der Beginn von Überleitungen mit einem Durdreiklang über dem vierten Skalenton 4G ist für Mozart ein Standard, Beispiele hierfür geben die Abbildungen 2, 7, 8, 10 und 11 bzw. die Überleitungen der Kompositionen KV 3, KV 6/IV, KV 10/I, KV 14/I, KV 38/IV und KV 189f/I (281).

Für eine mit einem Mollakkord beginnende Überleitung (4t) sind bereits exemplarisch KV 27/I und KV 6/I genannt worden (vgl. hierzu die Abbildungen 6 und 7, S. 348f.), typisch für das Auftreten dieser Harmonisierungsvariante im Frühwerk Mozarts ist der Sextakkord, dem in der Regel ein weiterer Sextakkord an der Position des dritten Skalentons folgt.¹⁵

Im Februar 1778 komponierte Mozart in Mannheim in der Violinsonate KV 293b (302) eine entsprechende Überleitung noch mit konventionellem Beginn 4Gt-3Q-2gQ-1g (mit 4t als Sextakkord; Beispiel 12, umseitig). Hier allerdings korrespondiert bereits ein chromatisierter tenorisierender Halbschluss (›phrygische Wendung‹) mit dem Mollldreiklang beim ersten Skalenton (1g).

Verminderte und halbverminderte Septklänge mit dominantischer Funktion im Sinne der Funktionstheorie, im Beispiel oben also z. B. die Klänge an den Positionen des dritten und zweiten Skalentons, werden im Sinne ›verkürzter Dominantseptnonakkorde‹ chiffriert. Halbverminderte Septakkorde oder verminderte Dreiklänge ohne dominantische Funktion im Sinne der Funktionstheorie, z. B. im Rahmen einer Quintfallsequenz, werden dagegen nicht auf substruierte Fundamente bezogen. Diese Entscheidung hat systematische und pragmatische Gründe: Zum einen ist nur auf diese Weise eine eindeutige Chiffrierung ohne Zuhilfenahme weiterer Buchstaben für Dur- und Mollklänge sowie für verminderte und übermäßige Akkorde gegeben, zum anderen ist eine einheitliche Kennzeichnung für dominantische Funktionen wünschenswert. Darüber hinaus steht diese Kennzeichnung im Einklang mit der Funktionstheorie in der Nachfolge Riemanns, die in Deutschland weit verbreitet ist. Die Fragen, ob eine solche Bezeichnung auch ›historisch korrekt‹ ist bzw. ob Mozart auf diese Weise gedacht hat, ob darüber hinaus Fundamente lediglich Denkhilfen darstellen oder ob sie für real erklingende Phänomene stehen etc., sind für diese Untersuchung nicht von Bedeutung.

Nach seiner zweiten Frankreichreise tendiert Mozart bei den mit einem Mollklang beginnenden Überleitungen zu manieristischen Ausarbeitungen, die in ihrem Charakter an ›Theaterdonner‹ erinnern. Als Drohung in d-Moll (Einstein), gespensterartig aus dem Dunkel hervorschießend (Abert) und als chromatisches Abenteuer (Kühn) hat z. B. die

15 Der Dur-Sextakkord an der Position des dritten Skalentons wird dabei nicht selten über einen dominantischen Sekundakkord vermittelt (›4GS-3T‹ oder ›4tS-3T‹).

Überleitung fa–ut mit Halbschluss
Halbton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt Halbschluss: Quintabsatz

— ↓ Instanzierung —



4Gt-3Q-2gQ-1g + Hs-t

4 3 2 1 Hs-t

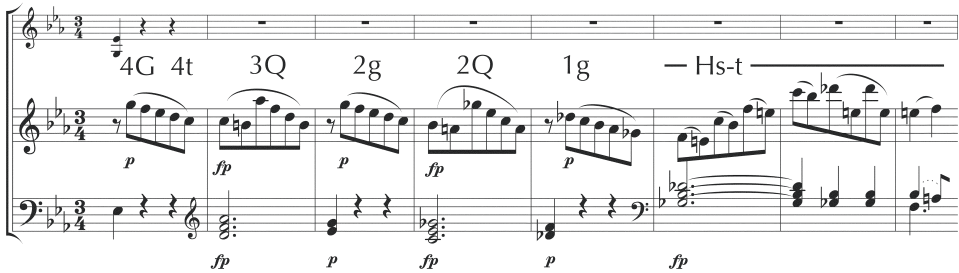


Abb. 12: ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ im Kopfsatz der Violinsonate in Es-Dur KV 293b (302), T. 33–40

Ausarbeitung im Kopfsatz der Klaviersonate in F-Dur KV 300k (332) Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts gleichermaßen verückt.¹⁶ Sie findet sich in verwandter Form neben anderen Werken auch im Kopfsatz der Violinsonate in Es-Dur KV 481 (Abb. 13).

Der vierte Skalenton als Quinte (4q) ist in der Regel Bestandteil eines verminderten Dreiklangs. Ohne dominatische Funktion im Sinne der Funktionstheorie wird er als eigenständiger Akkord (s. Abb. 14), andernfalls als Vertreter eines Dominantseptakkords bezeichnet. Instanzen einer dominantisch beginnenden Überleitung (4S) finden sich in den gegebenen Exempla im Kopfsatz der Sonate in F-Dur KV 13, T. 17–20 (Abb. 7, S. 349, mittleres Beispiel) sowie im langsamen Satz der Sonate in C-Dur KV 6, T. 8–11.

16 Vgl. hierzu Einstein 1977, 158 und Abert 1923–1924, 742 (I), sowie Kühn 1987, 72.

Rechte Seite:

Abb. 13: Emphatischer Moll-Beginn durch Instanzen der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ in den Sonaten in F-Dur KV 300k (332), 1. Satz, T. 22–40 (oben) und KV 481, 1. Satz, T. 24–36 (unten)

Überleitung fa-ut mit Halbschluss
Halbton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt Halbschluss: Quintabsatz

— ↓ Instanzierung —

KV 332/I: Instanz F–C mit 4t-3Q-2gQ-1g + Hs-t

4t 3Q 2g 2Q 1g Hs-t

KV 481/I: Instanz Es–B mit 4t-3Q-2gQ-1G + Hs-t

4t 3Q 2g 2Q 1G Hs-t

Der dritte Skalenton (3)

Die Variante eines grundstelligen Dreiklangs (3g) über dem dritten Skalenton findet sich bei Mozart im Rahmen von Sequenzen. Sie ist hier zum einen Bestandteil eines stufenweise abwärts sequenzierten Terzfalls, eines älteren Sequenzmodells, für das sich im musikanalytischen Diskurs bisher kein griffiger Name durchgesetzt hat, zum anderen Teil einer Quintfallsequenz. Für den erstgenannten Fall wurde bereits mit dem letzten Satz der Sonate in C-Dur KV 6 ein Beispiel gegeben (Abb. 7, S. 349, unten), als weitere Referenz wäre die Überleitung des Schlusssatzes der Violinsonate in B-Dur KV 454 (T. 47–48) zu nennen. Eine Quintfallsequenz findet sich in Verbindung mit einem tenorisierten Halbschluss in dem ersten überlieferten Autograph Mozarts, dem Sonatensatz in C-Dur KV 5a (9a):¹⁷

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ —————

KV 5a (9a): Instanz C–G mit 4Gq-3gq-2gQ:Q-1G: + Hs-t

Abb. 14: Instanz der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ mit einem grundstelligen Dreiklang am dritten Skalenton (Quintfallsequenz) im Sonatensatz in C-Dur KV 5a (9a), T. 9–14

Im Schlusssatz der Violinsonate KV 274d (376) tritt der dritte Skalenton als Grundton eines halbverminderter Septakkords (3g) auf, dem ein Dominantseptakkord folgt (Abb. 15).

Interessant ist an diesem Beispiel die Inszenierungsweise, die in einer Reihe mit den ›Theaterdonner‹-Überleitungen aus KV 300k/I (332) sowie KV 481/I gesehen werden kann: Der grundstellige Mollbeginn mit dominantischer Hinführung, der motivische Parallelismus (ab-ab), das Dynamikmodell ›f-p-f-p‹¹⁸, die Asymmetrie der Skalentondauern, die kadenzielle Festigung des zweiten Skalentons (3gQ-2g anstelle von 3gq-2g in

17 Im Hinblick auf datenbankgestützte Recherchemöglichkeiten werden Harmonien in unmittelbarer Folge als ein Ereignis behandelt. Die Wiederholung eines einzelnen Buchstabens in einer Chiffrierung ist also genau dann notwendig, wenn er sowohl vereinzelt als auch in einer Verbindung auftritt (in der Abb. 14 ist deshalb der Abschnitt ›2gQ-1G-2Q-1G‹ in der Kurzform ›2gQ:Q-1G‹ chiffriert worden).

18 Im Hinblick auf sinfonische Eröffnungen werden in der Mozartforschung solche Ausarbeitungen auch als ›antithetischer Eröffnungstyp‹ bezeichnet, vgl. hierzu Gersthofer 1993, 32.

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss: —————

KV 374d (376): Instanz F–C mit 4t-3gQ-2gQ-1G + Hs-d

Abb. 15: Instanz der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ mit halbvermindertem Septakkord und Dominante am dritten Skalenton im Zuge einer kadenziellen Ausformulierung des zweiten Skalentons im Schlusssatz der Violinsonate in F-Dur KV 274d (376), T. 36–44

der Quintfallsequenz des C-Dur-Allegro) und nicht zuletzt die Korrespondenz der kadenziellen Abschlüsse – also einer Syntax, die man mit ›Festgefügt‹ (4 + 4) assoziieren möchte und die auf Beethovens Ausarbeitung in op. 10, Nr. 3 vorverweist – sind Merkmale einer kunstvollen Überformung traditioneller Gestaltungen.

Die Harmonisierung des dritten Skalentons als große Terz eines Dreiklangs (3T) gehört zum Standard mozartischer Überleitungen und ist in Verbindung mit allen besprochenen Möglichkeiten des vierten Skalentons (4G, 4t und 4S) üblich. Beispiele hierfür finden sich u. a. in den Abbildungen 1, 6 und 7 (mittleres Beispiel).

Die harmonische Prägung des dritten Skalentons als Quinte eines Dur-Dreiklangs (3Q) ist typisch im Kontext eines Moll-Beginns der Durchführung (4t-3Q, vgl. hierzu das Beispiel der Abb. 12, S. 356). Die Weiterführung 3Q-2gQ-1G wie in den Kopfsätzen KV 293b (302), KV 300k (332), KV 481 oder auch im Schlusssatz von KV 274d (376) ergibt dabei jene VI[#]-II-V-I-Sequenz¹⁹, die Joseph Riepel als ›Fonte‹ bezeichnet und zu deren Bedeutung für die Entwicklung der Sonatenform bei Mozart ich mich an anderer Stelle ausführlich geäußert habe.²⁰

19 Z. B. Harmonisierung der Töne e-d-c als A-Dur - d-Moll - G-Dur - C-Dur.

20 Kaiser 2007a, 124f., 220ff., 238–241 und 256–276.

Die Harmonievariante des dritten Skalentons als Septime (3S) kann vorerst nur durch ein Beispiel belegt werden: Im ersten Satz der formal ungewöhnlichen Violinsonate in C-Dur KV 293c (303) wird nach der Darstellung des vierten Skalentons durch die Harmonien C-Dur, a-Moll und D-Dur (4GtS) der dritte Skalenton durch einen G-Dur- sowie großen C-Dur-Septakkord repräsentiert (3TS). Der Abschluss der Harmoniefolge entspricht dem Standard (2Q-1G), ihm schließt sich eine diskantisierende Halbschlusskadenzen an:

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ —————

KV 293c (303): Instanz C–G mit 4GtS-3TS-2Q-1G + Hs-d

Abb. 16: Dreiklang und Septakkord an der Position des dritten Skalentons im Kopfsatz der Violinsonate in C-Dur KV 293c (303), T. 10–18

Mit dieser Taktgruppe endet ein 18-taktiger Adagio-Abschnitt, der traditioneller Weise als langsame Einleitung zu dem sich anschließenden schnellen Satz (›Molto Allegro‹) verstanden werden könnte. Ein Erkennen der Instanz 4GtS-3TS-2Q-1G + Hs-d einer ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ ermöglicht jedoch ein anderes Formverständnis: Die dem Beispiel oben vorangehenden Takte 1–10 bilden den Hauptsatz, der mit einem Grundabsatz in der Ausgangstonart endet und dem sich die abgebildete Überleitung anschließt. Das nach der Generalpause einsetzende ›Molto Allegro‹ beginnt demnach an der Position des Seitensatzes. Hierfür spricht zum einen die nach der Generalpause einsetzende VI $\sharp$ -II-V-I-Harmonik (Fonte), die auch für diese formale Position als charakteristisch bezeichnet werden darf, vgl. hierzu z. B. das Duetto aus KV 35a (42) sowie die Seitensätze aus den Klaviersonaten in C-Dur KV 189d (279) und in B-Dur KV 315c (333) sowie den Violinsonaten in B-Dur KV 317d (378) und F-Dur KV 547. Zum anderen lässt sich der Formverlauf in den Folgetakten als Schlussmusik einer Exposition verstehen

(T. 27–88). Die Finesse des Satzes liegt also darin, dass man weder den langsamen Beginn als Hauptsatz noch den Anfang des schnellen Teils als ›cantabeln Satz²¹ erkennen kann, sondern ersteren als langsame Einleitung und letzteren als Hauptsatz zu interpretieren geneigt ist. Erst in der Stauchung des Molto Allegro erschließt sich im Nachhinein ein höchst kunstvoller Manierismus der Form.

Der zweite Skalenton (2)

Der zweite Skalenton als Grundton eines Molldreiklangs (2g) bildet in Verbindung mit der Quinttonharmonisierung (2Q) eine II-V-I-Wendung, die den ersten Skalenton als Grundton stabilisiert. Diese äußerst häufige Harmonisierung ist in verschiedenen Außenstimmensatzprägungen bei Mozart anzutreffen, Beispiele hierfür finden sich in den Abbildungen 6, 7, 12, 13, 14 und 15 bzw. in den Überleitungen der Sätze 6/IV, KV 5a (9a), KV 27/I, KV 293b/I (302), KV 300k/I (332), KV 274d/I (376) und KV 481/I.

Der zweite Skalenton als Terz (2t) ist in der Regel in der Diatonik der lokalen Tonart wiederum Bestandteil eines verminderten Dreiklangs und wird – wie bereits in Verbindung mit der Harmonievariante 4q – in den meisten Fällen als Vertreter eines dominantischen Septakkords (2Q) zu interpretieren sein. Eine Ausnahme findet sich im 4. Satz der Violinsonate in B-Dur KV 454 (T. 37–49), wo die Sequenzlogik (4Gt-3gt-2gt-1G) die Annahme eines verminderten Dreiklangs rechtfertigt.

Der zweite Skalenton als Quinte (2Q) darf als einfache Variante der bereits erwähnten II-V-I-Wendung 2gQ gelten, beide Möglichkeiten sind mit gleichem Außenstimmensatz anzutreffen:

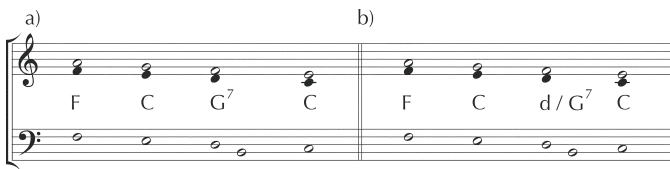


Abb. 17: Harmonisierung des Eintritts des zweiten Skalentons als Terzquartakkord oder Molldreiklang

Obwohl man aus heutiger Sicht geneigt sein mag, den Bass der Abb. 17 als Träger einer II-V-I-Harmonieverbindung zu interpretieren, dürfte für Mozart a) ein dominantischer Terzquartakkord mindestens ebenso gebräuchlich gewesen sein wie b) die II-V-I-Variante mit verkürztem harmonischen Rhythmus.²² Der Quintharmonisierung des zweiten Skalentons kommt in den hier erörterten Beispielen jedenfalls die Bedeutung einer ›conditio sine qua non‹ zu, sie findet sich als Vorschlussharmonie der Tonleiterstruktur in allen hier abgebildeten Kontexten. Für den zweiten Skalenton als Septime eines Dominantseptak-

21 Nach Koch wird der ›Quintabsatz in der Tonart der Quinte [...] deswegen selten übergangen [...], weil man nach demselben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt« (1793, 385).

22 Vgl. hierzu meine Ausführungen in 2007a, 40–54 und 175 ff.

kords (2S) konnte im Rahmen von fa–ut-Überleitungen schneller Kopfsätze bisher kein Beispiel ermittelt werden.

Abschließend sei im Hinblick auf die Harmonisierung des zweiten Skalentons vereinbart, dass sich über 2g (zweiter Skalenton als Grundton eines Septakkords) auch phrygische Wendungen chiffrieren lassen. Im ersten Satz der Violinsonate KV 247f (380) z. B. werden die Harmonien c-Moll, es-Moll-Sextakkord und F-Dur-Dominantseptakkord als Repräsentation des zweiten Skalentons ›c‹ eines B-Dur Tetrachords (es–d–c–b) interpretiert:

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut‹ (mit Sequenz) —————

KV 374f (380): Instanz Es–B mit 4G–3Q–2g–1G + Sequenz

Abb. 18: Violinsonate in Es-Dur KV 247f (380), erster Satz, T. 13–21

In Übereinstimmung mit der Generalbasspraxis der Zeit wird hierzu der es-Moll-Sextakkord als Fragment eines Terzquartakkordes aufgefasst bzw. die Wendung es-Moll/F-Dur als Ausprägung des Fundamentschritts c–f verstanden.

Exkurs: ›La petite Sixte‹

Äußerungen zur ›französischen Sexte‹ finden sich bei zahlreichen Autoren des 18. Jahrhunderts, z. B. schreibt Carl Philipp Emanuel Bach 1762 im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, dass es eine »Gelegenheit zur Verwirrung« gäbe, wenn statt der nötigen Terzquart-Bezifferung nur »eine bloss 6« über den Noten stände.²³ Unter den von Bach gegebenen Beispielen sind phrygische Halbschlusswendungen, die vergleichbar sind mit jener aus Mozarts Komposition KV 274f (380). Bachs Appell, eindeutige

23 Bach 1762, II, 77.

Generalbassziffern zu verwenden, bezieht sich auf eine ältere Praxis, den zweiten und sechsten Ton einer Tonleiter mit einer ›6‹ als Generalbassanweisung generell als Terzquartakkord zu spielen. Johann Mattheson schreibt in seiner kleinen Generalbassschule knapp drei Jahrzehnte früher:

Ferner, ist hier die Frage gar nicht, was ein geschickter und erfahrener Spieler im General-Baß für erlaubte Freiheiten zu nehmen, und damit seine Begleitung auszuschmücken wisse; da es freilich an dem ist, daß geübte Meister zwar bei dem gemeinsamen Accord der grossen Sext fast jederzeit, zum Zierrath, eine Quarte mitzugreifen pflegen, wenn diese vorher schon in der Hand gewesen ist, und sich gleich hernach, bey dem folgenden Accord, in ein wohlklingendes Intervall verändert, welches die Franzosen, wie schon oben pag. 165 beyläufig erwähnt worden, la petite Sixte nennen [...].²⁴

Ausführungen zur ›petite Sixte‹ finden sich auch in einer Augsburger Generalbassanleitung von Georg Joachim Joseph Hahn aus dem Jahre 1751:

42

37. Mag. Was heisset die ungezeichnete Quart?

Schol. Die Quart wird ungezeichnete genennet, weil sie selten ausdrücklich über ihre Stell gezeichnet wird, sondern sich mehrentheils von sich selbst verstand, zu dieser gehören noch die 3 und grosse 6. Von dieser 4 ist zu mercken, daß, so oft sich der Baß, welcher eine 6 über sich stehen hat, einen ganzen Ton herunter in einem Accord beweget (welches mehrentheils auf der Secunda und herabsteigenden Sexta modi geschieht) man allemahl zu solcher grossen 6 noch die 4 und 3 mitgreiffen solle. Doch kan auch die 4 mit der 6 und 3 gestattet werden, wann der Baß gleich darauf durch einen halben oder ganzen Ton hinauf tritt, wo wieder eine 6. folget. Zum Ex.

Abb. 19: Auszug aus Hahn, 1751, 42

Im oberen Notenbeispiel aus Hahns Generabassanleitung ist eine phrygische Wendung auf den Ton *h* mit 7-6-Bezifferung über dem Ton *c* zu sehen, die ohne weitere Anweisung als Terzquartakkord ausgesetzt worden ist (›Sexta modi‹). In vergleichbarer Weise, wie auf dem vierten Viertel des drittletzten Taktes die ›6‹ (a-Moll-Sextakkord) als Terzquartakkord zu spielen ist, wird in der vorliegenden Untersuchung der es-Moll-Sextak-

24 Mattheson 1735, 224.

kord als Terzquartakkord gelesen, wobei die hinzugedachte übermäßige Quarte *c* eine Zuordnung zum zweiten Skalenton des idealtypischen Tetrachords (*es-d-c-b*) gestattet.

Nach diesen kurzen Bemerkungen zur ›petite Sixte‹ wäre ein weiteres Problem hinsichtlich der Überleitung des ersten Satzes aus KV 274f (380) zu diskutieren: Die sich der Tetrachord-Harmoniefolge anschließende Bassstimme (*es-e-f*) beginnt zwar wie die eines diskantisierenden Halbschlusses, erweist sich jedoch als Beginn einer Aufwärtssequenz, die über eine Tonleiterbewegung in den Grundton der Nebentonart führt:²⁵

KV 374f (380), 1. Satz – Sequenz (über einem Tonleiterausschnitt aufwärts)



KV 6, 1. Satz – Sequenz (über einem Tonleiterausschnitt aufwärts)



Abb. 20: Violinsonate in Es-Dur KV 380, 1. Satz, T. 20–23 (oben) und Violinsonate in C-Dur KV 6, 1. Satz, T. 11–14

Die weitere Analyse des Satzes bereitet keine Probleme, wenn diese Sequenz als Teil der Überleitung gedeutet wird. Die Überleitung in KV 274f/I (380) wäre demnach nicht als Instanz der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹, sondern als Exemplar eines neuen Modells ›Überleitung fa–ut mit Sequenz‹ anzusehen. Auch im Kopfsatz der Sonate in C-Dur KV 6 folgt der Wiederholung der in der Abb. 7 (S. 349) gezeigten Taktgruppe eine Aufwärtssequenz (Abb. 20 unten), die sich weder als Seitensatz noch als Schlussgruppe auffassen lässt. Die Überleitungen beider Kopfsätze bilden somit Instanzen des Modells ›Überleitung fa–ut mit Sequenz‹.

²⁵ Zur strukturellen Nähe von Riepels Monte-Sequenz (I-IV-#II-V) und diskantisierender Halbschlusswendung im Hinblick auf die Entwicklung der Sonatensatzform vgl. meine Ausführungen in Kaiser 2007a, 234–236 sowie 252–256.

Es wird behauptet:

4. Einige wenige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts erweisen sich als Kombination aus ›Tetrachord‹ (fa–ut) und Sequenz.

Diese Überleitungen werden im Folgenden ›Überleitung fa–ut mit Sequenz‹ genannt.

Der erste Skalenton (1)

Der Abschlusston des Tetrachords als Träger eines grundstelligen Dreiklangs (1G und 1g) findet sich in allen bisher genannten Beispielen, wobei der Mollabschluss häufig in Verbindung mit der Harmonisierung 4t-3Q-2gQ-1g – vgl. hierzu KV 300k/I (332) in der Abb. 13 oben – oder verwandten Ausarbeitungen anzutreffen ist. Die Technik des Einführens der globalen Nebentonart über die gleichnamige Molltonart wirkt dabei so charakteristisch, dass es naheliegend ist, von einem Ausdrucksmodell zu sprechen. Dessen Entwicklung in Überleitungen sowie Schlussmusiken von Expositionen zu untersuchen, ist hier nicht möglich und bleibt einer gesonderten Forschung vorbehalten.

Der erste Skalenton als Terz eines Molldreiklangs (1t) zeigt die Verzögerung der Auflösung in eine lokale Tonika durch einen Trugschluss, dem sich der Halbschluss vermittelt oder unvermittelt anschließen kann. Eine solche Überleitung hat Mozart z. B. im Schlusssatz der Klaviersonate KV 189d (279) gestaltet, die Verbindung der Glieder wird über einen Sextakkord bewerkstelligt:

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ —

KV 189d (279): Instanz C–G mit 4G-3T-2Q-1t + Hs-d

The musical score for KV 189d (279) shows the final measures of the first movement. The right hand (RH) and left hand (LH) are both in 2/4 time. The RH part features a descending scale-like figure, while the LH part features a series of chords. The final measure shows a C major triad (C-E-G) in the RH and a C major triad (C-E-G) in the LH. The score is annotated with '4G', '3T', '2Q', '1t', and 'Hs-d' to indicate the harmonic structure.

Abb. 21: Der Eintritt des ersten Skalentons als Terz eines Trugschlusses (1t) in der Klaviersonate in C-Dur KV 189d (279), 1. Satz, T. 11–22

Es wurde bereits erwähnt, dass für den zweiten Skalenton als Septime eines Dominantseptakkords (2S) im Rahmen von fa–ut-Überleitungen schneller Kopfsätze bisher Referenzstellen fehlen. Nur im langsamen Satz der Sinfonie KV 319²⁶ ließ sich bisher eine solche Überleitung nachweisen, in der nach der Folge 2Q-1G die VI. Stufe der Nebentonart (1t) über eine Zwischendominante (2S) erreicht wird. Doch welche Gründe hätte Mozart in Fällen, die der abgebildeten Überleitung der Sonate KV 189d (279) strukturell ähnlich sind, haben können, den Schlussklang (1t bzw. im Beispiel oben e-Moll) nicht über die zugehörige Dominante zu erreichen (2S bzw. den e-Moll-Akkord über einen H-Dur-Septakkord)?²⁷ Eine weitergehende Erforschung des Korpus wird hier Klärung schaffen.

Die Quintharmonisierung des ersten Skalentons (1Q) im Rahmen einer Parallelismus-harmonik findet sich in der interessanten Überleitung des Kopfsatzes in der Klaviersonate in B-Dur KV 570:

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ —————

KV 570: Instanz B–F mit 4t-3Q:♭S:♭N-2T:q:Q-1GQ:t + Hs-b

Abb. 22: Klaviersonate in B-Dur KV 570, 1. Satz, T. 20–40

26 KV 319, 2. Satz, Überleitung ›fa–ut mit Halbschluss‹, T. 19–26 (2S-1t in T. 24).

Die Überleitung beginnt nach einer Kadenz in der Ausgangstonart mit zwei Akkordschlägen (g-Moll/D-Dur), wobei Dynamik (*forte*) und Harmonik (4t-3Q) an jene ›Theaterdonner‹-Inszenierung erinnern, die bereits die Kopfsätze der Klaviersonaten KV 300k (332) und KV 481 prägte (Abb. 13, S. 357). Diesen Akkorden schließt sich unmittelbar eine Taktgruppe an (Pendelbewegung Es-Dur/B-Dur-Dominantseptakkord), die in ihrem lyrischen Ausdruck einen auffälligen Kontrast zum energischen Überleitungsbeginn bildet. Dabei verhindert die durch den Kontrast bewirkte Trennung die Wahrnehmung des stringenten harmonischen Zusammenhangs in den ersten vier Überleitungstakten (Parallelismus-Harmonik g-D-Es-B). Mit Hilfe des bidirektionalen Fortschreitungsmodus und unter der Vereinbarung, dass Chromatisierungen des idealtypischen Tonleiterausschnitts keine substantielle, sondern lediglich eine akzidentielle Veränderung bewirken²⁷, könnte die nun folgende Entwicklung als harmonische Variation bzw. Repräsentation der Skalentöne 3–2 in verschiedenen harmonischen Ausprägungen verstanden werden. In der Chiffrierung werden Chromatisierungen von Skalentönen durch ein ›♭‹- oder ›♯‹-Zeichen gekennzeichnet, das den entsprechenden Buchstaben (G|g|T|t|Q|q|S|s) voranzustellen ist. Die Chiffrierung 4t-3Q-2T-3♭S-2T-3♭S[...] ist dabei der Lesart 4t-3Q-2T-1Q-2T-1Q[...] ohne Chromatisierung vorgezogen worden, weil im erstgenannten Fall unter den dritten Skalentönen jene Harmonien subsumiert werden können, welche die gleiche Position im Parallelismus repräsentieren (also ein D-Dur und B-Dur-Dominantseptakkord als Bindeglied zwischen g-Moll und Es-Dur bzw. als jeweils zweite Akkorde der Parallelismus-Sequenzen g/D/Es/B/c und g/BZ/Es/G7/c).

Für die Bezeichnung der Überleitung aus KV 570 mussten zudem die Buchstaben ›N|n‹ neu hinzugenommen werden, die auf den ersten Blick befremdlich wirken könnten, weil sie ohne weitergehende historische Differenzierung die Existenz von eigenständigen Dominantseptnonenakkorden in der Musik Mozarts suggerieren. Diese Bezeichnung ist Folge der Entscheidung, verminderte Septimenakkorde mit dominantischer Funktion im Sinne der Funktionstheorie als verkürzte Dominantseptnonenakkorde zu kennzeichnen. Der Zusatz ›N‹ ergibt sich somit zwangsläufig, wenn ein Skalenton als Septime eines verminderten oder halbverminderten Septakkords mit dominantischer Funktion auftritt. Die Tabelle zur Systematik (Abb. 4) wird daher um eine Zeile bzw. um die Kürzel 4n|3n|2N|1n erweitert. Für die Musik des 18. Jahrhunderts kann davon ausgegangen werden, dass Nonenakkorde nur mit großer Terz über dem Grundton bzw. mit dominantischer Funktion im Sinne der Funktionstheorie möglich sind. Um Missverständnissen vorzubeugen sei an dieser Stelle nochmals ausdrücklich erwähnt, dass die Art der Chiffrierung systematischen und pragmatischen Gesichtspunkten folgt, mit ihr verbindet sich keine Aussage zur Bedeutung bzw. Auffassung verminderter Septakkorde im 18. Jahrhundert.

Des Weiteren sei für die Überleitung des Kopfsatzes der Klaviersonate KV 570 hervorgehoben, dass der halbschlüssig wirkende C-Dur-Akkord ›bassierend‹ erreicht wird, ein Merkmal, das im Allgemeinen als sicheres Anzeichen für einen Ganzschluss gilt.

27 In Überleitungen mit verkürztem Idealtyp, die in diesem Beitrag an späterer Stelle erörtert werden, zählt die Harmonisierung 2S-1T dagegen zum Standard.

28 Eine Begründung für die Entscheidung, hier die Solmisationsilben trotz geänderter Halb- und Ganztonrelationen beizubehalten, erfolgt an späterer Stelle.

Auch die bisher verwendete Systematik für Halbschlüsse (metrisch, diskantisierend, tenorisierend) wird daher um die Möglichkeit bassierender Halbschlüsse erweitert.

Nicht zuletzt ist es denkbar, die Quintharmonisierung des ersten Skalentons (1Q) über einen Trugschluss nach einem Dominantseptakkord zur VI. Stufe der Nebentonart herbeizuführen (d. h. im Falle eines Tetrachords *b-a-g-f* die Harmonisierung *C⁷-F-A⁷-B*). Dieser Harmoniefolge könnte sich ein diskantisierender Halbschluss *G⁷-C* anschließen, wobei die hier mögliche Bassstimme *a-b-h-c* sehr stringent wäre. Eine Referenz für eine Überleitung fehlt indes, eine Instanz *d-cis-h-a* (4S-3T-2S-1Q mit Ganzschluss bzw. in Akkorden: *E⁷-A-Cis⁷-D* [...] *H⁷-E-A*) lässt sich am Ende der Exposition des Kopfsatzes der Klaviersonate in D-Dur KV 575 nachweisen (T. 47–50).

Exkurs: Beethoven

Die Überleitung im Kopfsatz der Sonate op. 10, Nr. 2 (Abb. 1, S. 343) hat als charakteristisches Merkmal den dominantischen E-Dur-Orgelpunkt (T. 17–18), der vollkommen unerwartet nach dem Thema erklingt. Die Klangverbindung F-Dur/E-Dur ist grundsätzlich nicht ungewöhnlich, zumal sie über eine übermäßige Sexte (*dis*) vermittelt wird, die Formfunktion (gleich nach dem Thema) dieses Quintabsatzes zur III. Stufe darf jedoch als einzigartig bezeichnet werden. Nach einer für Quintabsätze typischen Zäsur hebt die Musik mit einer prominenten Eröffnung²⁹ wieder an (T. 19–26) und führt über die Terzkette C-a-fis-D (T. 27–29) in einen dominantischen Orgelpunkt (T. 30 ff.) in C-Dur bzw. den Quintabsatz der Nebentonart. Ohne die ästhetische Einzigartigkeit in Frage zu stellen, lässt sich die Überleitung im Kopfsatz aus op. 10, Nr. 2 im Sinne der hier vorgestellten Systematik beschreiben. Die Chiffrierungen dieser sowie der Überleitung aus Mozarts Violinsonate in C-Dur KV 14, die einleitend im Zuge einer »Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte« gegenübergestellt worden sind, zeigt die nachstehende Tabelle:

»Überleitung fa–ut mit Halbschluss« Tonleiterausschnitt / Quintabsatz	4	3	2	1	Quintabsatz
Beethoven Op. 10, Nr. 2, 1. Satz Instanz: Chiffrierung: Harmonien:	F 4G F-Dur	E 3GT E-Dur C-Dur	D 2Q G-Dur	C 1G C-Dur	Hs-b
Mozart KV 14, 1. Satz Instanz: Chiffrierung: Harmonien:	C 4G C-Dur	H 3T G-Dur	A 2Q D-Dur	G 1G G-Dur	Hs-m

Abb. 23: »Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte« – Die Überleitungen der Kopfsätze der Klaviersonate in F-Dur op. 10, Nr. 2, 1. Satz, T. 13–37 und der Violinsonate in C-Dur KV 14, 1. Satz, T. 11–14

²⁹ Vgl. hierzu Gjerdingen 1988.

Beide Überleitungen erweisen sich als Instanzen des gleichen Modells (›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹), die Ausarbeitungen kongruieren harmonisch am vierten, zweiten und ersten Skalenton. Signifikant unterschieden sind hingegen die Ausarbeitungen am dritten Skalenton. An ihr findet sich in beiden Kompositionen ein Standardakkord (3T = Strukturton als Terz), Beethoven stellt diesem jedoch den bereits erwähnten grundstelligigen E-Dur-Akkord (3G) mit dominantischer Wirkung voran. Das Besondere liegt nicht nur in dem überraschenden Eintritt des Quintabsatzes in a-Moll, sondern vor allem darin, dass die nachfolgende Standardharmonisierung des dritten Skalentons (3T bzw. C-Dur) durch die mediantische Einführung wie eine gänzlich neue und unverbrauchte Farbe wirkt. Die Harmonisierung des dritten Skalentons als Grundton von Klängen mit kleiner Terz über dem Grundton wurde in anderen Zusammenhängen bereits besprochen (Quintfallsequenz Abb. 14, S. 358; Terzfallsequenz der Abb. 7 unten, S. 349). Beethovens Ausarbeitung eines dominantischen Durakkords bzw. Quintabsatzes sowie der mediantischen Klangverbindung ist dagegen Zeugnis einer höchst kunstvollen und manieristischen Gestaltung.

Weiterhin sind die sich anschließenden Kadenzen verschieden: In KV 14 resultiert die Halbschlusswirkung aus einer metrisch schweren Dominante (Hs-m), bei Beethoven erklingt zur Vorbereitung der Dominante eine terzweise fallende Stufenfolge C-Dur, a-Moll, fis-vermindert und D-Dur, über den sich mit diminuiertem Quartsprung (*d-g* = bassierend) der dominantische Orgelpunkt zum Halbschluss in der Nebentonart anschließt.

Im Kopfsatz der Klaviersonate in D-Dur op. 10, Nr. 3 findet sich ein weiteres Zeugnis artifizieller Verfremdung, hier erklingt im Anschluss an den Hauptsatz eine liedhafte Periode in h-Moll mit einer förmlichen Ausweichung in die Tonart der Oberquinte (Abb. 24, S. 370).

Die ersten sechs Takte der Abb. 24 lassen sich als Beginn der Überleitung verstehen, sofern man gewillt ist, die Wiederholung des Themas mit geänderter Fortführung als Anzeichen für diesen Formteil zu akzeptieren.³⁰ Die Oktavenpassage sowie die nachfolgende Periode erweisen sich darüber hinaus als Instanz des Modells ›Überleitung fa–ut‹, das Einverständnis hinsichtlich der Bedeutung von Wiederholung und Chromatisierung des idealtypischen Tonleiterausschnitts weiterhin vorausgesetzt. Die Einzigartigkeit der Überleitung in op. 10, Nr. 3 ist demnach weder allein auf die Harmonik³¹ noch die Syntax³² gegründet, sondern resultiert aus dem Zusammentreffen der genannten Faktoren

30 Weitere Beispiele für diese Art des Beginns von Überleitungen lassen sich problemlos und in großer Zahl nachweisen, z.B. bei Mozart in den Kopfsätzen der Klaviersonaten in a-Moll KV 300d (310) und B-Dur KV 315c (333) sowie der Sinfonien in g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551, bei Beethoven z.B. in den Kopfsätzen der Klaviersonaten in f-Moll op. 2, Nr. 1 und C-Dur op. 53 sowie der Sinfonien in D-Dur op. 36 und c-Moll op. 67. Hinsichtlich des letztgenannten Werkes benennt Heinrich Schenker die Überleitung als »Nachsatz und Modulation« (1921, 27). In die nordamerikanische Musiktheorie hat dieses Denken Eingang gefunden (z.B. bei Hepokoski/Darcy 2006, 101, wo der Formteil »Transition« in »Dissolving Types« wie »Dissolving Restatement«, »Dissolving Consequent« etc. differenziert wird. Die Verwendung der Perioden-Terminologie auf einem höheren Level als dem der thematischen Gestaltung im Sinne Schönbergs wird hier abgelehnt (vgl. die Begründungen hierzu in Kaiser 2007a, 65–72 und 201–203).

31 Folgende Harmonisierungen kommen auch bei Mozart vor: 4G, 4t, 3Q, 2g, und 1t.

— ↓ Instanzierung ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ —————

Op. 10, Nr. 3, Instanz D–A mit 4Gt:t:-3Q:q-2g:S-1#T:t

Abb. 24: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate in D-Dur op. 10, Nr. 3, 1. Satz, T. 17–30

mit einem ausgesprochen lyrischen Ausdruck, der wie der Quintabsatz in op. 10, Nr. 2 allen Erwartungen an diese formale Position widerspricht.

Erweiterungen und Verkürzungen

Eine Erweiterung des idealtypischen Tonleiterausschnitts um einen Ton ist in Verbindung mit der Parallelismus-Harmonik anzutreffen. Im Kopfsatz der Violinsonate in D-Dur KV 300I (306) verbindet ein idealtypisches Pentachord die Ausgangstonart mit der Subdominante. Das Durchbrechen der Sequenzstruktur in der Bassstimme kündigt die Halbschlusswendung an, die Weiterführung der Sequenz in der rechten Hand gewährleistet eine nahtlose Verbindung zwischen idealtypischer Harmoniefolge und Halbschluss. Und um ein letztes Mal den Bogen zu Beethoven zu spannen: Eine weitere Instanz dieser Überleitung findet sich vor dem Seitensatz im Kopfsatz der 3. Sinfonie (›Eroica‹) op. 55.

32 Die Syntax in op. 10, Nr. 3 (zwei kadenzell abschließende Viertakter) unterscheidet sich prinzipiell nicht von der Gliederung der Überleitung der Violinsonate KV 374d (376).

Das folgende Diagramm zeigt die Referenzen des Überleitungsmodells in beiden Kompositionen:

Überleitung ut-fa mit Halbschluss

Halbton-Ganzton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt
Halbschluss: Quintabsatz
Anderes: Taktgruppe

↓ Instanzierung

KV 300I (306): Instanz D–G mit 5G-4Q-3g-2Q-1G + Hs-d

5 4 3 2 1 + Hs-d

5G 4Q 3g 2Q 1G Hs-d

Op. 55: Instanz Es–As mit 5G-4Q-3g-2Q-1G + Hs-t

5 4 3 2 1 + Hs-t

5G 4Q 3g 2Q 1G Hs-t

Abb. 25: W.A. Mozart, Violinsonate in D-Dur KV 300I (306), 1. Satz, T. 18–20 (o. VI.) und Ludwig v. Beethoven, Sinfonie in Es-Dur op. 55, 1. Satz T. 37–45 (nur Streicher)

Zu diesen Beispielen seien zwei Beobachtungen angemerkt:

1.) Idealtypische Tonleiterausschnitte sind abstrakte Denkeinheiten, die auch für den Fall als Erklärungsmodus stimmig sein können, dass sie sich nicht real klingend vorstellen lassen. Dass die Beispiele der Abb. 25 Instanzen des gleichen Modells zeigen, dürfte musikalisch evident sein. Die Bezeichnung 4Q – also der vierte Skalenton *d* als Quinte eines G-Dur-Klangs – lässt sich allerdings nur im Beispiel Mozarts in transponierter Form (*cis* als Quinte von Fis-Dur) aufzeigen, bei Beethoven erklingt an der entsprechenden Stelle durch den Liegeton es der ersten Violinen ein übermäßiger Klang (*g-h-es*). Dass es sich hierbei um eine Art ›erstarrten Vorhalt‹ eines G-Dur-Akkords handelt, der über den Skalenton *d* zu referenzieren wäre, ist musikalisch einleuchtend, sich ein gleichzeitiges Erklängen des Strukturtons *d* mit dem es der Violinen vorzustellen, dagegen unsinnig.

2.) Dem abgebildeten Beispiel Mozarts (Abb. 25 oberes Beispiel) geht eine sechstaktige I-V-Pendelharmonik voran (ihr folgt eine gleichlange Gestaltung des Quintabsatzes). Auch zu dem abgebildeten Abschnitt der Sinfonie Beethovens gehören noch 22 einleitende und zur Überleitung gehörige Takte. Sie haben die Funktion einer ›Orchesterwalze‹, also einer kontinuierlichen Steigerung vom *piano* bis zum *fortissimo* sowie der Entfaltung des Klangraums. Thematisch ist diese Taktgruppe durch Wiederaufgreifen des Hauptgedankens als Beginn der Überleitung kenntlich gemacht (vgl. hierzu S. 369 und Fußnote 30). Auch der bisher als Überleitung erörterten Passage aus KV 13 geht eine Taktgruppe (I-IV-I-V-I-Pendelharmonik) voran, für die es plausibel wäre, sie zur Überleitung zu zählen. Überleitungsabschnitten, die durch idealtypische Tonleiterausschnitte referenziert werden, können also eine oder sogar mehrere Taktgruppen vorausgehen, die sich in der Regel als Pendel- oder Kadenzmodelle verstehen lassen. Die bisher erörterten Überleitungsmodelle werden daher alle um die Möglichkeit einer ›Taktgruppe‹ erweitert, die vorhanden sein oder auch fehlen kann und deren Bezeichner ›Anderes‹ anzeigt, dass ihre Beschaffenheit hier nicht näher bestimmt worden ist.

Es wird behauptet:

5. Einige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts lassen sich als Kombination aus Tonleiterausschnitten mit mehr als vier Tönen (z. B. Pentachord, Hexachord, Heptachord etc.), einem Halbschluss sowie ggf. einer einleitenden Taktgruppe verstehen.

Die Benennung der Überleitungen erfolgt im Sinne der bisherigen Ausführungen (z. B. ›Überleitung sol–ut mit Halbschluss‹, ›Überleitung ut–fa mit Halbschluss‹, ›Überleitung la–ut mit Halbschluss‹ usw.).

Die Erweiterung des idealtypischen Pentachords zum Hexachord ist geeignet, die Überleitung einer Moll-Sonate zu beschreiben. Die Instanz einer ›Überleitung la–ut mit Halbschluss‹ prägt z. B. den Kopfsatz der Klaviersonate in a-Moll KV 300d (310) in den Takten 9–16 (Abb. 26).

Jenem Abschnitt, der sich durch den Skalenausschnitt verstehen lässt (ab 6g), gehen auch in diesem Beispiel zwei Takte (T-D) voran. Thematisch wird hier mit der Wiederkehr des Anfangs der Beginn der Überleitung signalisiert. Diese beiden Takte lassen sich zwar auch als harmonische Prolongation des ersten Skalentons *a* beschreiben, doch soll

Überleitung la-ut mit Halbschluss
Ganzton-Ganzton-Halbtton-Ganzton-Ganzton: Tonleiterausschnitt Halbschluss: Quintabsatz Anderes: Taktgruppe

— ↓ Instanzierung —

KV 300d (310): Instanz A-C mit 6g-5Q-4Gt-3Q-2GQ-1G + Hs-d

Abb. 26: W.A. Mozart, Klaviersonate in a-Moll KV 300d (310), 1. Satz, T. 9–16

hier – um unnötige Verkomplizierungen zu vermeiden – auf die Einführung von Undezimakkorden und eine entsprechende Chiffrierung verzichtet bzw. der Überleitungsbeginn wie in den vorangegangenen Beispielen unter ›Anderes‹ subsumiert werden.

Eine Überleitung, der ein idealtypisches Heptachord zugrunde liegt (›Überleitung ut-re mit Halbschluss‹), findet sich im ersten Satz der Violinsonate KV 317d (378)³³, Instanzen der ›Überleitung ut-ut mit Halbschluss‹ (vollständige ›regola‹-Ausarbeitungen), lassen sich im dritten Satz der genannten Violinsonate sowie im Kopfsatz der Sinfonie in D-Dur KV 385³⁴ (›Haffner‹) aufzeigen.

33 Takte 16–28 (= I–V-Pendelharmonik + 7G-6Q-5T-4S-3t-2T-1g + Hs-d).

34 Takte 13–35 (erste Überleitung = 8G-7S-6t-5G-4G-3T-2Q:-1G: + Hs-d), Takte 41–48 (zweite Überleitung = 5G-4T-3gt-2Gt-1gT + Hs-t). Die letzte Harmonie der zweiten Überleitung wurde über den letzten Strukturton referenziert, weil diese den Abschluss einer Sequenz bildet und die Wiedergabe des Sequenzzusammenhangs in der Beschreibung wünschenswert ist.

Abschließend sei hervorgehoben, dass auch die idealtypische Setzung von Tonleiterauschnitten mit weniger als vier Tönen sinnvoll ist. Das nachfolgende Diagramm (Abb. 27) zeigt die Überleitung aus dem Kopfsatz des Streichquartetts in F-Dur KV 168 und dem Schlusssatz der Sinfonie in D-Dur KV 73q (84).

Äußeres Anzeichen für den Beginn der Überleitung im Streichquartett KV 168 sind die imitatorischen Einsätze. Sie wirken in Bezug auf die vorangegangenen Takte kontrastierend und signalisieren den Eintritt eines neuen Formteils auf eine vergleichbare Art wie die Wiederkehr des Hauptsatzes.³⁵ In der Sinfonie KV 73q (84) sind Überleitung und Hauptsatz dagegen aufgrund einer deutlichen Zäsur voneinander getrennt (Grundabsatz der Grundtonart). Diese Überleitung entspricht in ihrem Verlauf dem Beginn spezifischer Ausprägungen des Modells ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ (4GS-3T [...], vgl. hierzu die Überleitungen der Kopfsätze aus KV 45, 48, 73, 111, 112, 114, 159, 169, 315c u. v. a.), nur dass die idealtypisch möglichen Harmoniefolgen eines zweiten und ersten Skalentons (re–ut) fehlen. Es handelt sich hier also um Überleitungen, denen ein idealtypischer Verlauf aus zwei Tönen zugrundeliegt (2–1), die Bezeichnung ›Überleitungen fa–mi mit Halbschluss‹ verweist auf die strukturelle Nähe zu Überleitungen, die sich über den idealtypischen Tetrachord fa–ut beschreiben lassen.³⁶

Es wird daher behauptet:

6. Einige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts lassen sich als Kombination aus Tonleiterauschnitten mit weniger als vier Tönen (z. B. Trichord, Dichord), einem Halbschluss sowie ggf. einer einleitenden Taktgruppe verstehen.

Die Benennung von Überleitungen mit drei und zwei Tönen erfolgt im Sinne der bisher entfalteten Systematik. Beispielsweise findet sich eine Instanz der ›Überleitung fa–mi mit Halbschluss‹ im Kopfsatz der Sinfonie in D-Dur KV 48 (T. 9–13 = 2GS-1T + HS-t), eine Referenz der ›Überleitung re–ut mit Halbschluss‹ prägt den ersten Satz der Violinsonate KV 11 (T. 7–10 = 2Q-1G + Hs-d) und eine ›Überleitung mi–ut mit Halbschluss‹ (T. 21–28 = 3Q:-2g:qQ:-1G: + Hs-b) charakterisiert den letzten Satz der Sinfonie in G-Dur KV 124.

Insbesondere durch Überleitungen, die sich als ›Überleitung fa–mi‹ verstehen lassen, kann eine Brücke geschlagen werden zu jenen Menuetten, die Mozart in seiner Kindheit gespielt und komponiert hat. Denn das Harmoniemodell 2GS-1T oder 2tS-1T (mit 2–1 = fa–mi) findet sich in diesen Stücken charakteristischerweise in den Takten fünf und sechs bzw. fünf bis acht (z. B. in KV 1e und KV 1f sowie den jeweils ersten Menuette aus KV 6), also in vergleichbarer Formfunktion wie die gezeigten Überleitungen in ausgedehnten

35 Vgl. hierzu z. B. den Beginn der Überleitung im Kopfsatz der Sinfonie in F-Dur KV Anh. 223 (19a), T. 9 ff.

36 Diese Nähe hatte mich noch vor einiger Zeit dazu veranlasst, eine vergleichbare Ausarbeitung im Kopfsatz der Sonate KV 28 als »Variante« der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ zu bezeichnen (›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ = ›Oberquintmodell‹), ein Vorgehen, welches von Martin Eybl zu Recht kritisiert worden ist (2008, 397 f.). Die Vollständigkeit der in der Abb. 27 gezeigten Taktgruppe lässt es in der Tat sinnvoll erscheinen, sie nicht als Variante, sondern als eigenständiges Modell zu klassifizieren.

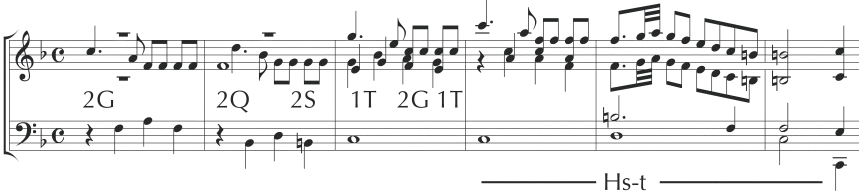
Überleitung fa-mi mit Halbschluss

Halbton: Tonleiterausschnitt
Halbschluss: Quintabsatz
Anderes: Taktgruppe

↓ Instanziierung

KV 168: Instanz F-E mit 2GQS:G-1T: + Hs-t





KV 73q (84): Instanz D-Cis mit 2GS-1T + Hs-t



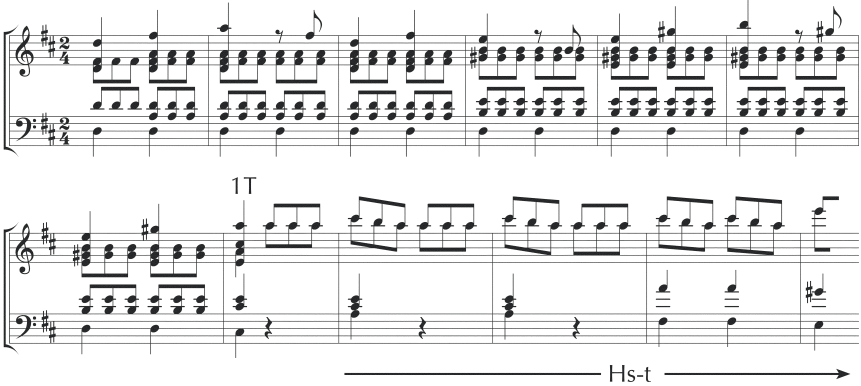


Abb. 27: Streichquartett in F-Dur KV 168, 1. Satz, T. 13–18 und Schlusssatz der Sinfonie in D-Dur KV 73q (84), 1. Satz, T. 17–28

Kompositionen. Im Interesse einer »Distanzierung der Vergleichsgesichtspunkte« sowie im Einklang mit einer zeitgenössischen Musikdidaktik³⁷ werden im Folgenden auch entsprechende Takte aus Menuetten als »Überleitungen fa–mi« bezeichnet und in den Datenbestand der Referenzstellen integriert.

Zusammenfassung, Kritik und Internet-Projekt

In diesem Beitrag, der sich als Beginn einer wissenschaftlichen Untersuchung zum Formteil »Überleitung« in der Musik Mozarts versteht, sind Behauptungen aufgestellt worden, die wie folgt zusammengefasst werden können:

1. Die Beschaffenheit einer großen Anzahl von Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts wird reguliert durch die Möglichkeiten einer im Hinblick auf die Musiksprache des 18. Jahrhunderts sinnvollen Harmonisierung von Tonleiterausschnitten (2–1, 3–1, 4–1, 5–1, 6–1 etc.).
2. Einige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts lassen sich dabei vollständig mit Hilfe des Idealtyps »Tetrachord« (fa–ut) beschreiben, während ein Großteil der Überleitungen sich als Kombination aus »Tetrachord« und Halbschluss verstehen lässt.
3. Wenige Überleitungen in Dur-Kompositionen Mozarts erweisen sich als Kombination aus »Dur-Tetrachord« (fa–ut) und Sequenz oder aus idealtypischem Tonleiterausschnitt mit mehr oder weniger als vier Tönen sowie einem Halbschluss.
4. Überleitungen der unter 1–3 beschriebenen Art können durch zusätzliche Taktgruppen erweitert werden.

Zur Überprüfung dieser Sätze wurde eine Methode verwendet, die auf einen Modellbegriff rekurriert, der sich von einem in der Musiktheorie und Musikwissenschaft verbreiteten Modellverständnis unterscheidet. Das folgende Klassendiagramm zeigt das den Ausführungen zugrunde liegende Modelldesign (Abb. 28).

Für eine Erläuterung des UML-Diagramms³⁸ verweise ich auf meinen letzten Beitrag in der *ZGMTH*.³⁹ In diesem Beitrag hatte ich zudem ausgeführt, dass ein Modell auch durch ein spezifisches Verhalten charakterisiert wird. Als Verhalten von Überleitungen wurde jene Funktion angesprochen, die traditioneller Weise als »modulierend« (Hinführung auf den II. Ton mit dominantischer Wirkung) oder »nicht modulierend« (Hinführung auf den V. Ton mit dominantischer Wirkung) bezeichnet wird. Diese Funktion ist in erster Linie eine Kategorie der Rezeption und lässt sich nicht zwangsläufig als eine Eigenschaft des Tonsatzes beschreiben. Das Verhalten kann selbstverständlich in das Modelldesign

37 »Præc. Es ist zwar keine grosse Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar gewissenhaft. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.« (Riepel 1752,1)

38 Unified Modeling Language (= UML).

39 Kaiser 2007b.

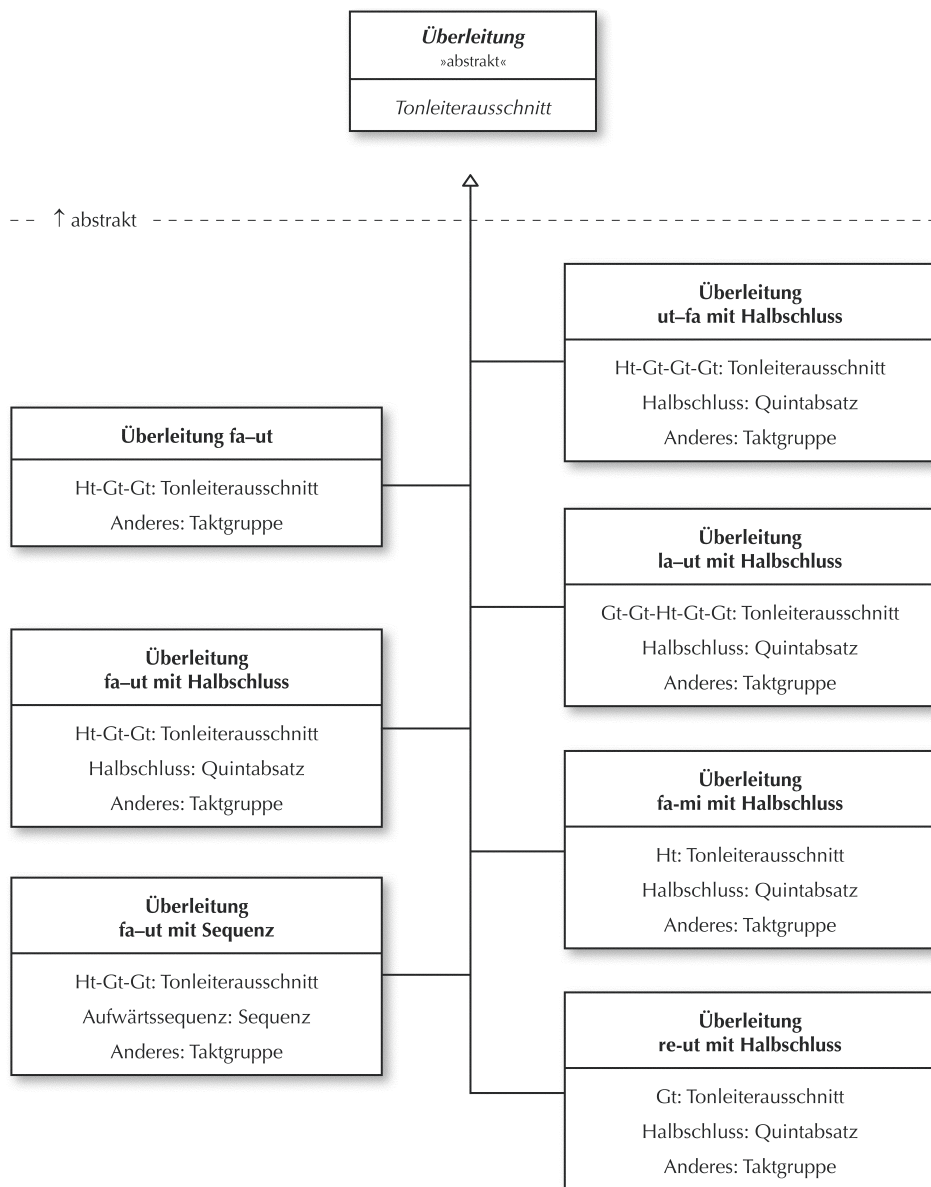


Abb. 28: Klassendiagramm I – Überleitungen

integriert werden. Es bewirkt eine Differenzierung und Vermehrung der Anzahl von Modellen. Das folgende Klassendiagramm zeigt diese Differenzierung nur für eine Auswahl der Überleitungen mit Halbschluss (Abb. 29, umseitig):

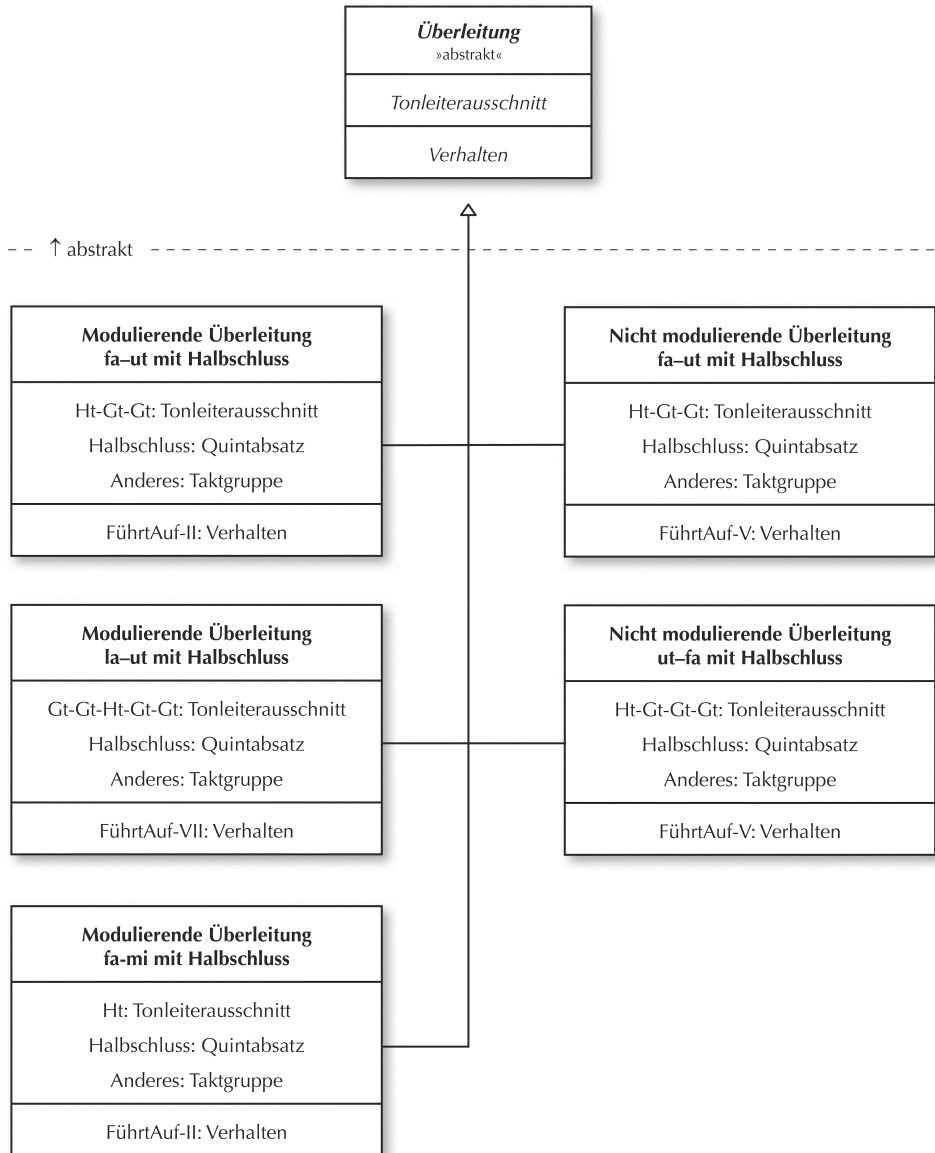


Abb. 29: Klassendiagramm II – Überleitungen mit ›Verhalten‹

Die Entscheidung darüber, ob es sinnvoll ist, das Verhalten zu berücksichtigen, ist abhängig von pädagogischen Interessen bzw. der Art des Forschungsvorhabens. Für diesen Beitrag war das Verhalten von Modellen nicht von Bedeutung.

Da ein Denken von Modellen auf die hier beschriebene Art für die musikalische Analyse ungebräuchlich ist, sind Missverständnisse nicht auszuschließen. Folgende Einwände wären denkbar bzw. sind bereits schriftlich vorgebracht worden:

1. Ein objektorientiertes Modelldesign ermögliche unendlich viele Modelle, was wiederum den Ansatz für die Praxis unbrauchbar mache.

Tatsächlich sind unendlich viele Modelle denkbar und ein Ausschließen von Modellen wäre Begrenzung durch Dogmatik. Auf der Ebene kleinster Modelle läuft jedoch kein Forschungsprogramm. Gearbeitet wird mit komplexen Einheiten, die aus Modellen bestehen, die wiederum aus Modellen bestehen etc., das heißt: Ein Denken in Modellen ist kaskadierend. In dem Klassendiagramm der Abb. 28 lässt sich der gezeigte Tonleiterrausschnitt fa–ut als ionisches-Tetrachord (Modell) verstehen, andere Modelle des Typs ›Tetrachord‹ wären das phrygische und das dorische Tetrachord (la–mi bzw. sol–re). Die ›Aufwärtssequenz‹ ist ebenfalls ein komplexes Modell, das sich in vielfältige Sequenzmodelle aufspalten ließe, genauso wie der Halbschluss, der hier nur exemplarisch besprochen und das Platzhalter-Modell ›Anderes‹, dem hier so gut wie keine Aufmerksamkeit gewidmet worden ist (es ist allerdings unschwer sich vorzustellen, dass viele Aussagen über dieses Modell hätten getroffen werden können). Die genannten Modelle sind Bestandteil des Modells ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹, welches wiederum von dem abstrakten Modell ›Überleitung‹ die Eigenschaft ›Tonleiterrausschnitt‹ (und ggf. ein Verhalten) erbt. Erst auf den letzten Ebenen der Abstraktion wird man hinsichtlich der Musik Mozarts voraussichtlich mit einigen wenigen Überleitungsmodellen operieren können, wobei von entscheidender Bedeutung ist, dass für die vielen nicht spezifizierten Modelle jederzeit die Möglichkeit besteht, sie zu beobachten und somit zum Gegenstand der Forschung zu erheben.

2. Folker Froebe schrieb in der letzten Ausgabe der *ZGMTH*:

Vielmehr scheint die Behandlung von Intervallkonsekutiven, kanonischen Gerüstsätzen, Klauseln, Bassformeln, Generalbassmodellen, Figuren etc. in verschiedenen Lehrkontexten und Teildisziplinen der Komplexität und strukturellen Vernetzung der Phänomene in mancher Hinsicht eher gerecht zu werden, als eine generalisierende Rede von Modellen oder ›Topoi‹, die heterogene Aspekte – Satztechnik, Tonalität, Formfunktion und Kontextualisierung, Stil und Semantik – subsumiert oder in eins zu setzen sucht. Gegenwärtigen Bestrebungen zur Differenzierung des Modellbegriffs böte die historische Theoriebildung wertvolle Anknüpfungspunkte.⁴⁰

Im Sinne der vorangegangenen Ausführungen sprechen die von Folker Froebe genannten Aspekte (›Intervallkonsekutiven, kanonischen Gerüstsätzen, Klauseln, Bassformeln, Generalbassmodellen, Figuren etc.‹) nicht gegen das Denken von Modellen in dem hier dargelegten Sinne. Ungeachtet des Werts historischer Theoriebildung als Impulsgeber für das Entwickeln von Modellen darf bezweifelt werden, dass historische Traktate die richtigen Ratgeber für ein modernes objektorientiertes Denken sind.

40 Froebe 2008, 195 f.

3. Es ist zu vermuten, dass Martin Eybl wie auch Folker Froebe nicht hinreichend zwischen einem Modell (als Äquivalent einer Klasse objektorientierter Programmiersprachen) und einem Satzmodell herkömmlicher Art unterscheiden. In seiner Rezension zu meinem Buch ›Die Notenbücher der Mozarts‹ schrieb Martin Eybl:

Wo sich die Modelle ohne spezielle Stimmführung nur mehr auf elementare Harmoniefolgen beschränken, wie etwa das Pendeln zwischen der Tonika und einem anderen Klang (»IV-I-Modelle«: 188–193; »V-I-Modelle«: 193–197), verliert die Zusammenstellung an Prägnanz. Das Bestreben, den gesamten Tonsatz auf Modelle zurückzuführen, verrät eine gewisse Systematisierungswut. An einer Stelle erwägt der Autor etwa ernsthaft die Einführung einer »gesonderte[n] Kategorie Orgelpunktmodelle« (294/95). Vielleicht kommen wir dem Gegenstand aber näher, wenn wir uns tonale Musik als ein Gefüge profilierter Satzmodelle in Kombination mit Abschnitten vorstellen, die einfach bestimmten Regeln gehorchen, ohne auf tradierte komplexe Einheiten (›Modelle‹) zurückzugreifen. Man müsste dann nicht notwendig bei jeder Note auf Satzmodelle rekurren.⁴¹

In meinen Arbeiten zu Mozart bemühe ich mich nicht um die Deutung von Satzmodellen, sondern von jenen Abschnitten, »die einfach bestimmten Regeln gehorchen«. Doch welchen? Martin Eybls Ansicht, dass die Zusammenstellung von Modellen z. B. mit dem ›IV-I-Modell‹ (= Überleitung fa–mi in der Terminologie dieses Beitrags) an Prägnanz verliert, lässt sich nachvollziehen, wenn man an einfache Akkordverbindungen denkt. Dagegen dürften die Ausführungen in diesem Beitrag zu den Überleitungen der Abbildung 27 (S. 375) noch einmal verdeutlicht haben, dass es mir nicht um einfache Akkordverbindungen (bzw. Satzmodelle), sondern um idealtypische Konstruktionen (Modelle) geht, die das Referenzieren komplexer musikalischer Einheiten und deren Vergleichung als Grundlage einer seriösen Stilforschung ermöglichen.

Die harmonische Betrachtung wurde aus zwei Gründen zum Schwerpunkt dieser Untersuchung gewählt: Zum einen sind Aussagen zur Harmonik von Überleitungen und Durchführungen ein Desiderat der Sonatentheorie, das immer noch dem Vorurteil Vorschub leistet, hier herrschte allein Inspiration, wenn nicht gar kompositorische Willkür. Zum anderen hätte eine ebenso sorgfältige Untersuchung zu Stimmführung, motivischer Ausarbeitung und Metrik die Grenzen dieses ohnehin umfangreichen Aufsatzes vollends gesprengt. In der nordamerikanischen Literatur wurden in dieser Hinsicht bereits einige Überlegungen systematisiert⁴², weiterführende Arbeiten wären hier wünschenswert.

Ein kleineres Problem dieser Untersuchung bestand darin, dass alle Akkorde, die einen Halbschluss vorbereiten, auch unter den ersten Skalenton subsumiert werden können, denn dieser ist Antepenultima der unterbrochenen Sopranklausel des Halbschlusses. Im Beispiel der Sonate op. 10, Nr. 2 von Ludwig v. Beethoven wäre es z. B. möglich gewesen, den ersten Skalenton zu prolongieren (1GtqS = C als C-Dur, a-Moll, fis-vermindert und D-Dur) und einen metrischen Kadenzentrtritt zu vermuten. Dieser Weg wurde nicht beschritten, sondern pragmatisch so verfahren, dass alle Harmonien

⁴¹ Eybl 2008, 398.

⁴² Z. B. Hepokowski/Darcy 2006, 93–116, und Caplin 1998, 125–138.

ab der ersten Harmonie des ersten Skalentons, der keine bidirektionale Bewegung mehr folgt, als Vorbereitung der Kadenz interpretiert worden sind.⁴³

Ein schwerwiegenderes Problem liegt in der Entscheidung, eine Chromatisierung von Tetrachordtönen zuzulassen. Es ist leicht ersichtlich: Im Kopfsatz der Sonate KV 570 wurde eine Chromatisierung des Tetrachords *b-a-g-f* zu *b-as-g-f* als akzidentielle Verfärbung interpretiert, was zur Folge hatte, dass diese Überleitung als Instanz des Modells ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ begriffen werden konnte. Doch nach welchen Kriterien erfolgt dann eine Unterscheidung zwischen der ›Überleitung fa–ut mit Halbschluss‹ und akzidentell verfärbtem ›mi‹ und dem Modell ›Überleitung sol–re mit Halbschluss‹? Das Problem ist musikalischer (bzw. psychologisch-soziologischer) Natur und historisch über die Begriffe ›zufällig‹⁴⁴ (Kirnberger), ›willkürliche‹, ›durchgehende‹ oder ›förmliche Ausweichung‹⁴⁵ (Koch) greifbar. In älteren Praecepta spiegelt es sich in Anweisungen, Alterationen ohne Mutation (Hexachordwechsel) zu singen.⁴⁶ Die hier vorgeschlagene Lösung scheint derzeit trotz des Interpretationsspielraums angemessen, ob sie bis zum Abschluss der Untersuchung revidiert werden muss, bleibt abzuwarten.

Die in diesem Beitrag getroffenen Aussagen sind nicht nur im Hinblick auf die Chromatisierung als vorläufig zu erachten, da sie erst dann belastbar sein können, wenn unter der Forschungsperspektive alle Werke Mozarts in den Blick genommen worden sind. Eine solche Untersuchung dürfte die Möglichkeiten von Einzelpersonen vermutlich überschreiten, aus diesem Grund habe ich ein datenbankgebundenes Formular⁴⁷ im Internet eingerichtet, das Eingaben zu Überleitungen Mozarts auf die hier beschriebene Art ermöglicht. Öffentlich zugänglich sind darüber hinaus Abfragemöglichkeiten zu Harmoniefolgen, Skalenausschnitten etc., die gegebenenfalls bei der Lösung individueller Fragestellungen und anderer Forschungsvorhaben behilflich sein können.

Wenn zu den hier beschriebenen Modellen umfassende Ergebnisse vorliegen, wird sich zeigen, wie viele Überleitungen Mozarts sich mit den hier entfalteten Modellen angemessen erklären lassen und für welche Überleitungen weitere Modelle zu entwickeln sind. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diesen Überleitungen aufwärts führende

43 Eine Ausnahme von dieser Regel (Sequenzzusammenhang) wurde in der Fußnote 34 dieses Aufsatzes genannt.

44 Kirnberger (1776), 110f.: »Obgleich die außer der Tonleiter des Tones, darin man ist, genommenen Terzen, die durch zufällige # oder b angedeutet worden, gemeiniglich eine Ausweichung ankündigen, so haben sie doch nicht immer diese Absicht; denn gar ofte geschieht keine Ausweichung nach denselben [...]«

45 Koch 1787, 188: »Bey der Ausweichung einer Tonart in eine andere, kömmt es nun aber auch besonders darauf an, ob sie 1) nur eine zufällige, oder 2) eine durchgehende, oder aber 3) eine förmliche Ausweichung ist.«

46 *Ars discantus secundum Johannem de Muris*: »Quandocumque in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa, ut: [Nb.] Quandocumque habetur in simplici cantu sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa, ut: [Nb.] Quandocumque habetur in simplici cantu re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa, ut: [Nb.]«. CS III, 73. Zur Diskussion dieses Traktats siehe Ulrich Michels (1970, 43–48). Mit dem Phänomen der Leittonimprovisation (»pulchritudinis causa«) korreliert die improvisierte Tiefalteration der Töne *h* und *e* in spezifischen Kontexten (»una nota super la, semper est canendum fa«).

47 <http://www.kaiser-ulrich.de/Forschung/mozarttransitionproject.aspx>

Skalenbewegungen zu Grunde liegen. Beide Bewegungsarten – in Verbindung mit einem schrittweisen Verlauf – wären jedenfalls äußerst plausibel im Hinblick auf die Generalbasspraxis der Zeit.

Literatur

- Abert, Hermann (1923/24), *W.A. Mozart. Vollständig neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 Bde., 5. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Anonymus, *Ars discantus secundum Johannem de Muris*, in: Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediaevi*, 4 Bde., Paris: A. Durant et Pedone-Lauriel 1864–1876.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen zweiter Theil [...]*, Berlin: George Ludewig Winter.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1979), *Analyse und Werturteil* (= Musikpädagogische Forschung 8), Mainz u. a.: Schott.
- Einstein, Alfred (1945) *Mozart. His Character, his Work*, New York: Oxford University Press, zit. nach der deutschen Ausgabe Frankfurt a. M.: Fischer 1977.
- Eybl, Martin (2008), Rezension von Ulrich Kaiser, »Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767 [...]«, *ZGMTH* 5/2–3, 395–399.
- Froebe, Folker (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der »phantasia simplex« bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–247.
- Gosset, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the »Ideal Type«, *19th-Century Music* 13/1, 49–56.
- Gersthofer, Wolfgang (1993), *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (2007a), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007b), »Was ist ein musikalisches Modell?«, *ZGMTH* 4/3, 275–289.

- Koch, Heinrich Christoph (1782/93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt: Adam Friedrich Böhme.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Luhmann, Niklas (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Reprint der Originalausgabe 1990).
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule* [...], Hamburg: Joh. Christoph Kißner.
- Michels, Ulrich (1970): *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 8), Wiesbaden: Steiner.
- Nauß, Johann Xaver (1751), *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen Worinnen denen Anfängern zum Vortheil nebst den nothwendigsten Regeln und Exempeln zugleich auch der Finger-Zeig mit Ziffern sowol im Bass als Discant deutlich gewiesen wird* [...], Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben.
- Riepel, Joseph (1752), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach al-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg und Wien: Emerich Felix Baders Buchladen.
- Portmann, Johann Gotttfried (1789), *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauche für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten*, Darmstadt: Fürstl. Hof- und Kanzleibuch-druckerei.
- Schenker, Heinrich (1921/23), »Beethoven: V. Sinfonie«, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* 1 (1921), 27–37; 5 (1923), 10–42, 6 (1923), 9–35.

Modelle der Akkordgrundtonbestimmung

Karl Traugott Goldbach

Die Bestimmung des Akkordgrundtons ist für die meisten neuzeitlichen Harmonielehren von entscheidender Bedeutung. Die erweiterte Tonalität des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ließ die Grundtonbestimmung jedoch zum Problem werden. Um entsprechende Musik unter Einschluss traditioneller Verfahren erklären zu können, entwickelten Komponisten wie Paul Hindemith in ihren Tonsatzlehren unter anderem auch neue Methoden der Grundtonbestimmung. In jüngerer Zeit leitete der Psychoakustiker Ernst Terhardt aus seinen Forschungen zu »virtuellen Grundtönen« ein Modell zur Bestimmung von Akkordgrundtönen ab, das Richard Parncutt, Llorenç Balsach und Ludger Hofmann-Engl jeweils weiterentwickelten. Am Beispiel dreier in der Jazz- und Popmusik häufig verwendeten Akkordfolgen – also eindeutig tonalen Verbindungen – werden in diesem Aufsatz alle sieben Modelle auf ihre Belastbarkeit getestet.

Einleitung

Jean Philippe Rameau stellte in seinem *Traité de l'harmonie* Experimente am Monochord vor, bei denen er eine Saite mit der Tonhöhe C in 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Abschnitte teilte und so die Töne C-c-g-c¹-e¹-g¹-c² erhielt.¹ Aus dieser Begründung des Durdreiklangs folgte er zugleich die Prinzipien der Akkordumkehrung, der Terzschichtung² sowie seine Fundamentalbass-Lehre³, an welche die meisten neuzeitlichen Harmonielehren anknüpfen. Bekanntlich stößt diese Lehre jedoch an Grenzen, wenn sie Akkorde erklären soll, die über einfache Drei- oder Vierklänge hinausgehen. Dies zeigt sich beispielsweise in Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, der den (bei ihm »Fundamentfolge« genannten) Fundamentalbass voraussetzt.⁴ Er führt Akkordbildungen, die über den Nonenakkord hinausgehen, nicht mehr auf einen terzweisen Aufbau zurück, obwohl dies, wie er selbst einräumt, den Vorteil hätte, »daß man, ohne die Kontrolle der Fundamentschritte zu verlieren, manches noch ins System brächte, was heute draußen liegt, bei den zufälligen Harmoniebildungen«.⁵ Entsprechend deutet er in seinem Kapitel über »Quartenakkorde« zwar die Möglichkeit an, den Akkord d-g-c als Umkehrung einer Grundgestalt c-g-d aus der Obertonreihe herzuleiten, verwendet in diesem Abschnitt aber keine Stufen-

1 Rameau 1722, 4.

2 Ebd., 34 ff.

3 Ebd., 49–168; vgl. Christensen 1993, 98–132.

4 Vgl. Schönberg, 1949; insbes. 140–150.

5 Ebd., 417.

bezeichnungen mehr.⁶ Dagegen behauptet Paul Hindemith im theoretischen Teil seiner *Unterweisung im Tonsatz* den (bei ihm ›Stufengang‹ benannten) Fundamentalbass für »die Musik aller Stilarten und aus allen Zeiten« nachweisen zu können.⁷ Seine Analysen umfassen nicht nur Beispiele der dur-moll-tonalen Musik wie Bachs dreistimmige Invention in f-Moll⁸ und Wagners Tristan-Vorspiel⁹, sondern auch Schönbergs Klavierstück op. 33a.¹⁰

Mit den anderen in diesem Aufsatz vorgestellten Ansätzen zur Grundtonbestimmung teilt Hindemiths Theorie ein weiteres Erbe der Musiktheorie Rameaus. Auf einen Hinweis von Louis Bertrand Castel in dessen Rezension des *Traité*, dem nach die akustischen Untersuchungen Joseph Sauveurs die Thesen Rameaus stützten¹¹, übernahm letzterer das Konzept der Obertonreihe in seine Musiktheorie.¹² Während die französische Musiktheorie zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich teilweise demonstrativ von naturwissenschaftlichen Begründungen abwandte¹³, initiierte die bahnbrechenden Schrift *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage einer Theorie der Musik* des Physikers Hermann von Helmholtz zumindest für den deutschsprachigen Raum einen Paradigmenwechsel. Helmholtz versuchte auf Grundlage der Obertonreihe nicht nur Harmonik und Melodik, sondern auch die Klangfarbe zu erklären. Zugleich aber betonte er,

[...] daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden.¹⁴

Trotz dieser Mahnung treten immer wieder Autoren mit dem Anspruch auf, sie könnten die Musiktheorie aufgrund naturwissenschaftlicher oder psychologischer Erkenntnisse empirisch eindeutig begründen. Ein Beispiel hierfür sind die in diesem Aufsatz evaluierten Ansätze, aus dem psychoakustischen Konzept des ›virtuellen Grundtons‹ eine Methode zur Bestimmung von Akkordgrundtönen zu gewinnen. Da diese Modelle der Psychoakustiker Ernst Terhardt und Richard Parncutt sowie der Komponisten Llorenç Balsach und Ludger Hofmann-Engl implizit auf bestimmte Argumente zurückgreifen, die in Bezug auf die Obertonreihe in musiktheoretischen Begründungen stets wiederkehren, stehen zu Beginn dieses Aufsatzes die Herleitungen des Dur- und Mollakkords aus der Obertonreihe bei Hermann von Helmholtz und Arthur von Oettingen. Es folgen Anmerkungen zu Paul Hindemiths bereits erwähntem Modell zur Akkordgrundtonbestimmung.

6 Ebd., 478–492.

7 Hindemith, 1940, 139.

8 Ebd., 244 ff.

9 Ebd., 247–252.

10 Ebd., 254 ff.

11 Castel 1722, 1734.

12 Vgl. Rameau 1737, 5–9.

13 Groth 1983, 18.

14 Helmholtz 1913, 386.

Hermann von Helmholtz und Arthur von Oettingen

Der Durakkord lässt sich in seiner Grundstellung als 4., 5. und 6. Ton der Partialtonreihe auffassen. Für die Grundtonbestimmung bedeutet das nach Helmholtz:

In einem Durakkord c-e-g können wir g und e als Bestandteile des c-Klanges ansehen, aber weder c noch g als Bestandteile des e-Klanges, und weder c noch e als solche des g-Klanges. Der Durakkord c-e-g ist also ganz eindeutig; er kann nur mit dem Klang des c verglichen werden, und deshalb ist c der herrschende Ton in dem Akkord, sein Grundton, oder nach Rameaus Bezeichnung sein Fundamentalbaß, und keiner der beiden anderen Töne des Akkordes hat das geringste Recht, diese Stelle einzunehmen.¹⁵

Dagegen finden wir den Mollakkord, zumindest in reiner Stimmung, erst sehr spät in der Partialtonreihe, als 10., 12. und 15. Ton. Daher schlug Helmholtz vor, den Mollakkord als ›Mischklang‹ zu betrachten: Da im c-Moll-Akkord die Quinte g sowohl Bestandteil des c als auch des es ist, sieht er g als abhängigen Ton eines Akkordes an, der sowohl ein c-Klang mit zugefügtem es als auch ein es-Klang mit hinzugefügtem c sein könne.¹⁶



Beispiel 1: Herleitung des Molldreiklangs nach Hermann von Helmholtz 1913

Diese Interpretation stieß bei Musikern, die weiterhin von der Gleichberechtigung von Dur und Moll ausgehen wollten, auf Ablehnung, wie Helmholtz selbst in späteren Auflagen der *Lehre* einräumte.¹⁷

Den für die weitere musiktheoretische Diskussion wichtigsten Einwand machte Helmholtz' Physikerkollege Arthur von Oettingen: Helmholtz definiere zwar einerseits den Mollakkord als Mischklang, weil der Grundton einer der Akkordtöne sein müsse, ordne aber andererseits dem Akkord aus den Tönen *h-d-f-a* den wieder rein aus der Obertonreihe hergeleiteten Grundton *g* zu.¹⁸ Von Oettingens Berechnung des Grundtons hingegen stützt sich auf die Frequenzverhältnisse der Akkordtöne:

Sind zwei Töne durch zwei ganze Zahlen, *a* und *b*, ($a < b$), gegeben, und sind dieselben relativ zueinander, so ist 1 der tonische Grundton, da *a* und *b* Vielfache von 1 sind, kei-

15 Helmholtz 1913, 477. Unterstreichungen bedeuten die Erniedrigung der Durterz in der reinen Stimmung gegenüber der gleichschwebenden Temperatur.

16 Ebd., 477 f.

17 Ebd., VII.

18 Oettingen 1866, 43, auch Anm. 3; vgl. Helmholtz 1913, 556 f.

ne Zahl aber zwischen 1 und a in beiden zugleich enthalten ist, da sonst letztere nicht relativ prim sein könnten.¹⁹

Somit kommt von Oettingen für den C-Dur-Dreiklang $c^1-e^1-g^1$ mit dem Verhältnis 4:5:6 zum Grundton 1=C, für den c-Moll-Dreiklang $c^1-es^1-g^1$ mit dem Verhältnis 10:12:15 zum Grundton 1=As.²⁰ Da von Oettingen hierin keine hinreichende Lösung sah, setzte er gegen die von ihm ›Tonigkeit‹ genannte Grundtonbezogenheit des Durdreiklangs eine von ihm ›Phonigkeit‹ genannte Obertonbezogenheit des Molldreiklangs: So wie die Töne des C-Durdreiklang den gemeinsamen Grundton C besitzen, enthalten die Obertonreihen der Töne des c-Molldreiklangs alle den Oberton g.²¹



Beispiel 2: Herleitung des Molldreiklangs nach Arthur von Oettingen 1866

Jeder Akkord hat demnach sowohl einen ›tonischen Grundton‹ als auch einen ›phonischen Oberton‹. Während sich der Dur-Akkord aus seinem ›tonischen Grundton‹ ableitet, generiert sich der Moll-Akkord aus seinem ›phonischen Oberton‹, weshalb von Oettingen und im Anschluss an ihn Hugo Riemann den c-Moll-Dreiklang auch von diesem Bezugston ausgehend als g° bezeichneten. Freilich nannte keiner der beiden Theoretiker den ›phonischen Oberton‹ jemals ›Grundton‹.²²

Dafür finden wir bei Riemann ein Aufeinandertreffen zweier akustischer Phänomene, die beide im 20. Jahrhundert zur Begründung von Akkordgrundtonbestimmungen herangezogen wurden: den Kombinationston und den ›virtuellen Grundton‹. Bei laut erklingenden Intervallen nimmt das menschliche Ohr durch eine lineare Verzerrung auf dem Weg der Klangübertragung zusätzlich zu den real erklingenden Tönen Kombinationstöne wahr. Dabei ergeben sich Kombinationstöne 1. Ordnung zweier Einzeltöne f_1 und f_2 aus der Differenz f_2-f_1 , Kombinationstöne 2. Ordnung aus der Differenz $2f_1-f_2$.²³ Riemann vollzog mit seinem Harmonium Helmholtz' Experimente nach²⁴ und stimmte dafür über dem C die ersten dreizehn Partiale in reiner Stimmung. Da diese jeweils Vielfache der Grundfrequenz sind, ist bei aufeinanderfolgenden Tönen der Partialtonreihe jeweils der Grundton Kombinationston. So beträgt die Differenz zwischen den 5. und 6. Partial $6-5=1$, zwischen dem 6. und 7. Partial $7-6=1$.²⁵ Doch Riemann stellte nun fest, »daß auch Intervalle, welche nicht nebeneinander liegenden Tönen der Reihe entsprachen,

19 Ebd., 33.

20 Ebd., 32 f.

21 Ebd., 31 f.

22 Vgl. Seidel 1966, 45.

23 Vgl. Fricke 2005, 143 f.

24 Helmholtz 1913, 325–347.

25 Riemann 1875, 205.

den Combinationston C deutlich hören ließen«, während die nach Helmholtz eigentlich zu erwartenden Töne viel leiser waren.²⁶ Was Riemann hörte, ist ein den Kombinationstönen verwandtes, zu dieser Zeit aber noch nicht beschriebenes Phänomen, der »virtuelle Grundton«, auch »Residualton« genannt:²⁷ Menschliche Hörer hören fehlende Teiltöne in einem Spektrum »hinzu« und erkennen deshalb beispielsweise am Telefon die Stimme ihrer Gesprächspartner, obwohl das Telefon die tiefen Grundfrequenzen der menschlichen Stimme gar nicht überträgt. Ab vier simultan gegebenen Teiltönen einer Partialtonreihe ist der Grundton deutlich zu hören. Unter bestimmten Voraussetzungen lässt sich der virtuelle Grundton aber auch schon bei einem Stimulus aus nur zwei Teiltönen wahrnehmen.²⁸ Riemann interpretierte seine Beobachtung fälschlicherweise als Beweis für die »objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle«.²⁹ Dabei sollte die Untertonreihe der Obertonreihe entgegengesetzt sein und somit endlich eine befriedigende physikalische Erklärung auch des Molldreiklangs bieten: Riemanns Rekonstruktion der akustischen Natur war durch das Interesse geleitet, das Konzept des »harmonischen Dualismus« naturwissenschaftlich zu untermauern.³⁰

Paul Hindemith

Das Konzept des »virtuellen Grundtons« war Hindemith unbekannt, und er entwickelte seinen Versuch einer systematischen Musiktheorie aus einem eigenen Verständnis der Kombinationstöne heraus. Während Diether de la Motte Hindemiths Kompositionen vor der Theorie ihres Schöpfers in Schutz nehmen möchte und an Hindemiths Kompositionen ein eigenes Verfahren entwickelt, das »harmonische Gefälle« analytisch nachzuweisen³¹, haben Hindemiths Theorien Bernhard Billeter zufolge trotz falscher und willkürlicher Grundlagen »zu einem sehr brauchbaren Lehrgebäude geführt«.³² Umstritten ist bereits seine Methode zur Grundtonbestimmung: Obwohl z.B. William Thomson einräumt, die empirische und methodische Begründung sei falsch, hebt er hervor, sie sei ein Fortschritt gegenüber der traditionellen Begründung der Akkorde als Terzschichtungen – entsprechend hätten die meisten zeitgenössischen Musikanalytiker Hindemiths Ansatz übernommen.³³ Dagegen lehnen Dieter Nowka und Andreas Holzer das Verfahren wegen ihrer Meinung nach nicht nachvollziehbarer Ergebnisse ab.³⁴

26 Ebd., 206.

27 Reinecke 1962; zum »virtuellen Grundton« allgemein vgl. Terhardt 1998, 345–359 und Fricke 2005, 140–149.

28 Smoorenburg 1970.

29 Riemann 1875, 205.

30 Goldbach i. Vorb.

31 de la Motte 1990, 269–274.

32 Billeter 1971, 118 f.

33 Thomson 1965, 59 f.; später stellte er freilich fest, Hindemiths Theorie sei verdrängt worden, als ab den 1960er Jahren die Schenkeranalyse und der Serialismus die Musiktheorie zu dominieren begannen (ders. 1993, 393 f.).

34 Nowka 1999, 651; Holzer 2005, 465.

Um den Grundton von Akkorden zu bestimmen, geht Hindemith von einer Bestimmung des Grundtons bei Intervallen aus. Zunächst gewinnt er eine Reihe aus Intervallpaaren, die jeweils den gleichen (oktavversetzten) Bestand an Kombinationstönen 1. und 2. Ordnung haben. Diese Intervallpaare ordnet er nach ihrem Dissonanzgrad: Quinte und Quarte (beide Kombinationstöne sind mit einem der Intervalltöne oktavidentisch)³⁵, große Terz und Sexte (einer der Kombinationstöne ist mit einem Intervallton identisch und der andere ergänzt das Intervall zu einem Dreiklang ergänzt)³⁶, kleine Terz und große Sexte (die Kombinationstöne ergänzen das Intervall zu einem Dreiklang)³⁷ und Sekunden und Septimen (die Kombinationstöne geben nur »ungenau« Aufschlüsse über den Intervallgrundton).³⁸ Die »Flanken« der Reihe bilden schließlich die Oktave und der Tritonus, die beide mit keinem anderen Intervall ein Paar bilden.³⁹



Beispiel 3: Dissonanzgrad der Intervalle bei Paul Hindemith 1940

Bei dem jeweils ersten Intervall eines dieser Paare ist Hindemith zufolge der untere Ton Grundton des Intervalls, bei dem jeweils zweiten der obere Ton. Für die ersten beiden Paare begründet er dies mit den vorhandenen Kombinationstönen, für die beiden anderen Paare legt er die Grundtöne in Analogieschlüssen fest.⁴⁰ Der Grundton eines Akkordes ist jeweils der Grundton des »besten« oder »wertvollsten« (konsonantesten) Intervalls; ist das Intervall mehrfach vorhanden, dient das tiefste zur Grundtonbestimmung.⁴¹ Dabei ist es gleichgültig, »ob der zum Grundton gehörige Intervallergänzungston in der gleichen, in einer darüberliegenden Oktave (bei Quinten, Terzen, Septimen) oder weit unterhalb (bei Quartan, Sexten, Sekunden) zu finden ist.«⁴² Dieses Vorgehen ist allerdings häufig unplausibel. So kritisiert Dieter Nowka am folgenden Beispiel Hindemiths⁴³, bei dem der erste Akkord zugleich die unteren sechs Töne der übrigen drei beisteuert, es sei schwer

35 Hindemith, 1940, 90.

36 Ebd., 91.

37 Ebd., 92.

38 Ebd., 102.

39 Ebd., 104. Die Bezeichnung Tritonus kommt nach Hindemith zwar eigentlich nur der übermäßigen Quarte zu, »infolge der ständigen Anwendung chromatischer und enharmonischer Bildungen« werde aber nur noch auf dem Notenpapier eine Unterscheidung gemacht, weshalb er auch die vermindernde Quarte unter den Begriff Tritonus fasst.

40 Ebd., 92 f. und 103. Billeter fordert daher »nur die Quarte und Quarte und, in Ermangelung dieser, die große Terz und kleine Sexte« zur Grundtonbestimmung heranzuziehen (Billeter 1971, 133) mag auf den ersten Blick methodisch sauberer wirken, verstärkt jedoch die schon bei Hindemith vorhandene Fixierung auf Quarte und Quarte zur Grundtonbestimmung, die – wie im Folgenden gezeigt – zu falschen Ergebnissen führen kann.

41 Ebd., 119 f.

42 Ebd., 121.

43 Ebd.

einzusehen, »weshalb bei einfacher Terzerweiterung nach oben sich der Grundton von a' nach e' verlagern soll«. ⁴⁴

Beispiel 4: Grundtöne komplexer Akkorde bei Paul Hindemith 1940

Nicht nur in komplexen Akkorden kann das Hinzufügen oder Weglassen einzelner Akkordtöne in einer Grundtonbestimmung nach Hindemith zu unterschiedlichen Ergebnissen führen, sondern auch in einfachen und eindeutig tonalen Harmonieverbindungen der Jazz- und Popmusik. Jazz-Musik baut häufig auf sogenannten »II-V-I-Verbindungen« auf:

Beispiel 5: Grundtonbestimmung in einer fünfstimmigen II-V-I-Verbindung nach Paul Hindemith

Der II- und der I-Akkord sind für eine Grundtonbestimmung nach Hindemith unproblematisch, da alle Basstöne dieser Kadenz von ihren Quinten begleitet werden. Dem V-Akkord ist jedoch neben Septime und None auch noch eine Terzundezime hinzugefügt, dafür fehlt die Quinte. Das »beste Intervall« im Akkord der V. Stufe ist somit die Quinte a^1-e^2 ; demnach wäre a^1 der Grundton des Akkordes. Wenn wir die fünfstimmige Akkordverbindung zur Vierstimmigkeit reduzieren, wird wegen der Quarte $h-e^2$ das e^2 zum Grundton. Auch bei den beiden anderen Akkorde verliert der Basston seine Stellung als

44 Nowka 1999, 651.

Grundton, da hier jeweils die Quartan c^1-f^1 und $h-e^1$ die »besten« Intervalle sind. Die V. und die I. Stufe bekämen den vermeintlich Grundton e:

Klang

»Bestes Intervall«

Grundton

Beispiel 6: Grundtonbestimmung in einer vierstimmigen II-V-I-Verbindung nach Paul Hindemith

Betrachten wir eine weitere Akkordfolge, wie sie zum Beispiel Carole King gerne verwendet.⁴⁵

Klang

»Bestes Intervall«

Grundton

Beispiel 7: Grundtonbestimmung in einer Kadenz aus *Will You Love me Tomorrow* von Carol King nach Paul Hindemith

Nach Hindemith wäre die Quarte c^1-f^1 das »beste« Intervall des Akkordes und damit f^1 der Grundton. Dies entspricht einer in der Popmusik häufigen »Leadsheet«-Schreibweise des Akkordes als F-Dur mit G im Bass: F/G. Doch deutet der Quartanstieg im Bass vielmehr auf eine Dominant-Tonika-Verbindung hin, womit der erste Akkord auch als Dominant-Sept-Non-Undezim-Akkord verstanden werden kann, dem Terz und Quinte fehlen (im Beispiel durch die ausgefüllten Notenköpfe angedeutet):

⁴⁵ Z. B. in *Will You Love me Tomorrow*, auf: Carole King, *Tapestry*, Ode Records 1971 (CD Sony 1999), Track 9, die genannte Harmonieverbindung erstmals 0:10–0:14.



Beispiel 8: Der 1. Akkord der ›Carole-King-Kadenz‹ als Terzschichtung

Fügen wir diesem Akkord die Quinte d^1 hinzu, dann wäre auch nach Hindemith G Akkordgrundton.

Die folgende Harmonieverbindung lehnt sich an die Harmonik der Strophen im Titel *Spinning Wheel* von Blood, Sweat and Tears an:⁴⁶

Beispiel 9: ›Spinning-Wheel-Kadenz‹ nach Paul Hindemith

Auch hier fehlen den Akkorden die Quinten über dem Bass, während in den beiden Oberstimmen jeweils Quartan liegen; demnach ist der Stufengang mit der Oberstimme identisch: Ausgerechnet jene Töne, welche die Funktionsanalyse als zusätzliche Töne deutet, sind für Hindemith Akkordgrundtöne, obwohl sie in der Oberstimme und vom jeweiligen funktionalen Grundton weit entfernt liegen. Andreas Holzer stellt zu Recht fest: »Willkür herrscht bei der Bewertung der Akkorde, nicht einsehbar ist die Rekrutierung eines Akkordgrundtons aus dem ›besten Intervall‹ im Akkord.«⁴⁷

Ernst Terhardt

Ernst Terhardts Modell zur Grundtonbestimmung ist ein Nebenprodukt seiner langjährigen psychoakustischen Forschungen zu ›virtuellen Grundtönen‹, das er als Beitrag zu einer interdisziplinären Festschrift veröffentlichte.⁴⁸ Jedoch verhinderte in der (meist englischsprachigen) psychoakustischen Forschung, in der Terhardt ansonsten häufig zitiert

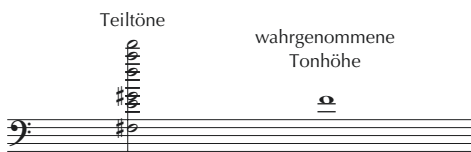
46 *Spinning Wheel*, auf: Blood, Sweat and Tears, *Definitive Collection*, Sony 1995, Track 1. Die Verbindung ist eine Reduktion der Stimmen von Bläsern und Bass in 1:30–1:46 und 2:38–2:53, wobei die Bläser statt des vierten Akkords eine Unisono-Verbindung spielen. In 2:57–3:30 erklingt dieser vierte Akkord, dafür sparen die Bläser den dritten Akkord aus.

47 Holzer 2005, 465.

48 Terhardt 1982.

wird, die Deutschsprachigkeit seines Aufsatzes die internationale Rezeption. Abgesehen von den Weiterentwicklungen seines Modells durch Richard Parncutt und Ludger Hofmann-Engl bzw. der Rezeption durch Llorenç Balsach bezieht sich die englischsprachige Forschung daher meist auf Publikationen Terhardts, die Algorithmen für die Bestimmung von ›virtuellen Grundtönen‹ in komplexen Tönen und Sinustongemischen beschreiben. Terhardt zufolge beherrschen die Akkordgrundtöne die Musikwahrnehmung, den musikalischen Satz und die Musikanalyse, doch die Erklärung des Wesens der Grundtöne, ihre psychoakustischen Grundlagen sowie ihre algorithmische Bestimmung seien bislang unklar geblieben.⁴⁹ Rameaus Erklärung durch das Prinzip des Terzenaufbaus sei willkürlich, Grundtonbestimmungen der funktionalen Harmonik nach Riemann eher durch Intuition als durch klare Regeln beherrscht und Hindemiths Zurückführung der Grundtöne auf Kombinationstöne mit Sicherheit falsch.⁵⁰ Daher schlägt Terhardt eine Übertragung der Ergebnisse zur Forschung an ›virtuellen Grundtönen‹ auf die Akkordgrundtonbestimmung mit dem Argument vor, beide Erscheinungen seien »wesensgleich«.⁵¹

Terhardt verweist auf Beobachtungen zur Tonhöhenwahrnehmung bei Glocken, deren Teiltöne teilweise in einem unharmonischen Verhältnis zueinander stehen. Dennoch ordnen ihnen Probanden im Experiment durch Frequenzabgleich mit einem Sinuston den sogenannten ›Schlagton‹ zu, der im folgenden Beispiel für die wichtigsten Teiltöne einer historischen Kirchenglocke im Frequenzspektrum überhaupt nicht enthalten ist:⁵²



Beispiel 10: ›Schlagton‹ einer Glocke nach Ernst Terhardt

Terhardt zufolge liegt dieses Prinzip auch der Wahrnehmung der Grundtöne von Akkorden zugrunde, jedoch erläutert er den Schritt von der Bestimmung des Schlagtons in einem Gemisch von Sinustönen, die in einem unharmonischen Verhältnis zueinander stehen, zur Bestimmung des Grundtons eines aus komplexen Tönen bestehenden Akkords nicht näher. Aus psychoakustischen Messungen und Experimenten, die er ebenfalls nicht erläutert, leitet er weitere Prämissen ab.⁵³ Die »allgemein als Bezugssystem akzeptiert[e]« temperierte Stimmung dient als Grundlage, da »die in den realisierten Akkordtönen unvermeidlich auftretenden Grundfrequenzabweichungen von der Nor-

49 Ebd., 25.

50 Ebd., 24.

51 Ebd., 23.

52 Ebd., 26f. Aus den weiteren Ausführungen Terhardts wird deutlich, dass die Tonhöhenwahrnehmung des Schlagtons vermutlich von den drei höchsten im Beispiel notierten Teiltönen abhängig ist.

53 Ebd., 27–36. Die Experimente messen nur das Grundtonempfinden in zwei- bis dreistimmigen Terzenklängen. Sie beweisen bestenfalls, dass überhaupt Grundtöne gehört werden, ohne dies auch für komplexere Klänge zu belegen. Außerdem setzen die Experimente voraus, der Grundton eines d-Moll-Akkords sei d (Terhardt 1977, 387). Wie noch gezeigt wird, widerspricht Terhardts Theorie der Grundtonbestimmung aber dieser Ansicht.

malstimmung so klein sind, daß sie für die Bildung der ›Virtuellen Tonhöhe‹ bzw. der Grundtöne keine wesentliche Rolle spielen«, was wiederum durch psychoakustische Beobachtungen gestützt sei. Außerdem sollen die einzelnen Akkordtöne jeweils harmonisch komplexe Töne (periodische Schallsignale) sein, bei denen mindestens die erste und zweite harmonische Schwingung relevante Teiltöne sind; dies sei »bei den gebräuchlichen musikalischen Klangerzeugern« der Fall.⁵⁴ Zur Vereinfachung lässt Terhardt die Existenz des dominanten Frequenzbereiches in einem harmonisch komplexen Ton außer acht: »Unter den genannten Voraussetzungen ist das tonale Bezugssystem des gesamten Grundtonwahrnehmungsvorganges durch die ersten zehn Harmonischen, angenähert durch Töne der Halbtonskala, gegeben«.⁵⁵

Terhardt stellt nun für jeden Akkordton dessen erste zehn ›Subharmonischen‹ als potentielle Grundtöne fest, also jene Töne, für die der Akkordton als einer der ersten zehn Obertöne erscheint. Da jeweils der 1., 2., 4. und 8., der 3. und 6., sowie der 5. und 10. Teilton oktavverwandt sind, hat jeder Akkordton fünf potentielle Grundtöne. Anhand von fünf aufeinander folgenden Schritten bestimmt Terhardt den Akkordgrundton:

- (1) Man schreibe die Akkordtöne horizontal nebeneinander (der Übersicht wegen werden Akkordtöne durch Kleinbuchstaben, Grundtöne durch Großbuchstaben bezeichnet.)
- (2) Unter jeden der Akkordtöne schreibe man die fünf dazugehörigen Grundtonkandidaten. Dieselben ergeben sich wie folgt. Der erste Kandidat ist dem Notensymbol nach identisch mit dem dazugehörigen Akkordton (unison); der zweite liegt eine Quinte, der dritte eine große Terz darunter; der vierte einen Ganzton darüber, und der fünfte einen Ganzton darunter.
- (3) Man suche die miteinander übereinstimmenden Grundtonkandidaten. Besteht ein Akkord aus n verschiedenen Tönen, so kann maximal n -fache Koinzidenz auftreten. Der zugehörige Grundton wird in diesem Falle als vorherrschend angesehen und als Grundton n -ten Grades bezeichnet. Grundtöne, die sich aus einer geringeren Zahl von Koinzidenzen ergeben, werden ebenfalls als relevant, jedoch weniger gewichtig angesehen. Sie werden sinngemäß als Grundton $(n-1)$ -ten Grades, usw. bezeichnet.⁵⁶

Für einen C-Dur Dreiklang ergibt sich so folgende Tabelle (Tabelle 1, umseitig). Da Terhardts Verfahren die Grundtöne aus der Obertonreihe ableitet, ergeben sich erwartungsgemäß für den Dur-Dreiklang keine Probleme. Der Nebendreiklang der VII. Stufe in C-Dur (Tabelle 2, umseitig) zeigt sich wie bei Helmholtz und von Oettingen – im Sprachgebrauch der Funktionstheorie – als verkürzter Dominantseptakkord, was aufgrund seiner Zusammensetzung aus dem 5., 6. und 7. Teilton der Partialtonreihe kaum erstaunt.

54 Terhardt 1982, 39.

55 Ebd.

56 Ebd., 41.

Akkordtöne:	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>g</i>
Unisono:	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>G</i>
- Quinte:	<i>F</i>	<i>A</i>	<i>C</i>
- große Terz:	<i>As</i>	<i>C</i>	<i>Es</i>
+ große Sekunde:	<i>D</i>	<i>Fis</i>	<i>A</i>
- große Sekunde:	<i>B</i>	<i>D</i>	<i>F</i>
Grundton 3. Grades:	<i>C</i>		
Grundtöne 2. Grades:	<i>F, D, A</i>		

Tabelle 1: Akkordgrundtöne für den C-Dur-Dreiklang nach Terhardt 1982

Akkordtöne:	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>f</i>
Unisono:	<i>H</i>	<i>D</i>	<i>F</i>
- Quinte:	<i>E</i>	<i>G</i>	<i>B</i>
- große Terz:	<i>G</i>	<i>B</i>	<i>Des (Cis)</i>
+ große Sekunde:	<i>Cis</i>	<i>E</i>	<i>G</i>
- große Sekunde:	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>Es</i>
Grundton 3. Grades:	<i>G</i>		
Grundtöne 2. Grades:	<i>E, Cis, B</i>		

Tabelle 2: Akkordgrundtöne für den verminderten Dreiklang über *h* nach Terhardt 1982

Dass sich der Mollakkord nicht aus der Obertonreihe herleiten lässt, ist für Terhardt so selbstverständlich, dass er dies nicht weiter ausführt. Vermutlich teilt er gegen die häufige Erklärung des Mollakkords als 10., 12. und 15. Partial die Vorbehalte Richard Parncutts, der in seinen Publikationen eng an Terhardt anschließt: Erstens müsste nach dieser Argumentation der verminderte Dreiklang konsonanter sein als der Molldreiklang. Zweitens ist der 10. Partial nicht oktavgleich mit dem ersten Partial; also lässt sich der tiefste Ton der Terzschichtung nicht als Grundton herleiten. Drittens sind die Partiale über dem zehnten in »typischen komplexen Tönen« (also typischen musikalischen Klängen) nicht mehr hörbar.⁵⁷

Terhardt erhebt den Anspruch, seine Ergebnisse bewiesen, Molldreiklänge seien eben nicht in demselben Maße »natürlich« und als Bezugssystem geeignet wie Durdreiklänge. Ihre Vertreterfunktion für die Durdreiklänge zeige sich umso deutlicher, als beispielswei-

⁵⁷ Parncutt 1989, 8.

se C-Dur und a-Moll die gleichen Grundtöne *C, F, D, A* besäßen, wenn auch in anderer Rangfolge.⁵⁸ In beiden Fällen ergibt sich für die Grundtonbestimmung:

Akkordtöne:	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>
Unisono:	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>E</i>
- Quinte:	<i>D</i>	<i>F</i>	<i>A</i>
- große Terz:	<i>F</i>	<i>As</i>	<i>C</i>
+ große Sekunde:	<i>H</i>	<i>D</i>	<i>Fis</i>
- große Sekunde:	<i>G</i>	<i>B</i>	<i>D</i>
Grundton 3. Grades:	<i>D</i>		
Grundtöne 2. Grades:	<i>A, F, C</i>		

Tabelle 3: Akkordgrundtöne für a-Moll nach Terhardt 1982

Doch gerade mit diesem Vorgehen leitet Terhardt den Molldreiklang aus der Obertonreihe ab. Besteht der verminderte Akkord in seinem Modell aus dem 5., 6. und 7. Teilton der Partialtonreihe, so der Mollakkord aus der 6., 7. und 9. »Harmonischen«. Während ein Durakkord, dessen Töne im Verhältnis 4:5:6 intoniert werden, genau der reinen Stimmung entspricht, ist die Folge eines im Verhältnis 6:7:9 (statt 10:12:15) intonierten Mollakkords ein Dreiklang »out of tune«.⁵⁹

Zwei weitere »qualitative Zusatzkriterien« »retten« den Grundton *a* jedoch für a-Moll. Zum einen herrsche beim Gewicht der Grundtöne ein Unterschied:

- (5) Die Zeile, in welcher ein Grundtonkandidat in der Tabelle erscheint, kennzeichnet, wenn auch mit einiger Unsicherheit, dessen relatives Gewicht. Je weiter unten er steht, umso geringer ist sein Gewicht einzuschätzen.⁶⁰

Des weiteren leitet Terhardt aus dem dominanten Spektralbereich von etwa 500 bis 1500 Hz und der Prämisse, dass mindestens die ersten beiden Partiale jedes Akkordtons zur Grundtonbestimmung beitragen, ab, dass »die Grundtonfrequenz des tiefsten, noch für die Grundtonbildung sinnvollen Akkordtones bei ungefähr 1/2 bis 1/3 der Untergrenze des dominanten Spektralbereichs liegen dürfte, also bei ungefähr 150 bis 200 Hz«.⁶¹ Daraus folgt:

- (4) Akkordtöne, die im Bereich des *f* bzw. darunter liegen, tragen mit vermindertem Gewicht oder überhaupt nicht zu Grundtonbildung bei. Sie können deshalb im Bestimmungsschema umso eher unberücksichtigt bleiben, je tiefer sie darunter liegen. Im

58 Terhardt 1982, 44.

59 Parncutt 1989, 8.

60 Terhardt 1982, 42.

61 Ebd.

Zweifelsfälle werden sie in das Verfahren einbezogen, wobei jedoch den aus ihnen abgeleiteten Grundtonkandidaten ein geringeres Gewicht zugemessen wird als den übrigen.⁶²

Da Terhardt hier überraschend nur noch die ersten beiden Partiale jedes Akkordtones zur Grundtonbestimmung verwendet, stellt sich die Frage, warum er bei der Grundtonbestimmung der Einzeltöne jeweils die ersten zehn Partiale heranzieht. Denn dadurch bekommt der ›virtuelle Grundton‹ mehr für die Grundtonbestimmung wichtige Partiale zugesprochen als der reale Basston.

Doch was zunächst den Basston zu schwächen scheint, stärkt ihn, da »die selbständige Funktion des Baßtones darin bestehen [kann], von den miteinander konkurrierenden Grundtönen eines darüberliegenden Akkords einen bestimmten zu ›bestätigen‹.«⁶³ Die gestärkte Position des Basses lässt sich auch an der ›Carole-King‹-Kadenz verdeutlichen. Auf den ersten Blick scheint bezüglich der Grundtonbestimmung kein Unterschied zwischen den zwei folgenden Akkorden zu existieren:



Beispiel 11: Grundtonbestimmung des ›Carole-King‹-Akkords nach Terhardt

In beiden Fällen ergibt sich für die Grundtonbestimmung:

Akkordtöne:	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>c</i>
Unisono:	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>C</i>
- Quinte:	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>F</i>
- große Terz:	<i>Des</i>	<i>Es</i>	<i>F</i>	<i>As</i>
+ große Sekunde	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>D</i>
- große Sekunde	<i>Es</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>B</i>
Grundton 4. Grades:	<i>F</i>			
Grundton 3. Grades:	<i>G</i>			
Grundtöne 2. Grades:	<i>C, Es, A, D, B</i>			

Tabelle 4: Grundtöne des ›Carole-King‹-Akkords nach Terhardt 1982

Terhardts Verfahren scheint zunächst wie Hindemiths Modell *f* als Grundton beider Akkorde zu postulieren. Doch nun bestätigt der Basston *G* den Vorrang des Grundtons dritten Grades gegenüber dem Grundton vierten Grades als Akkordgrundton. Wie der Basston einen von mehreren möglichen Grundtönen der oberen Töne des Akkordes festlegt, zeigen auch die ›Spinning-Wheel-Akkorde‹:

62 Ebd.

63 Ebd.

Akkordtöne:	<i>e</i>	<i>gis</i>	<i>d</i>	<i>g</i>		<i>a</i>	<i>g</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>
Unisono:	<i>E</i>	<i>Gis</i>	<i>D</i>	<i>G</i>		<i>A</i>	<i>G</i>	<i>Cis</i>	<i>Fis</i>
- Quinte:	<i>A</i>	<i>Cis</i>	<i>G</i>	<i>C</i>		<i>D</i>	<i>C</i>	<i>Fis</i>	<i>H</i>
- große Terz:	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>B</i>	<i>Es</i>		<i>F</i>	<i>Es</i>	<i>A</i>	<i>D</i>
+ große Sekunde:	<i>Fis</i>	<i>Ais</i> (<i>B</i>)	<i>E</i>	<i>A</i>		<i>H</i>	<i>A</i>	<i>Dis</i> (<i>Es</i>)	<i>Gis</i>
- große Sekunde:	<i>D</i>	<i>Fis</i>	<i>C</i>	<i>F</i>		<i>G</i>	<i>F</i>	<i>H</i>	<i>E</i>
Grundtöne 3. Grades:	<i>E, C</i>					<i>A, H</i>			
Grundtöne 2. Grades:	<i>A, Fis, D, B, G</i>					<i>D, F, G, Es, Fis</i>			

Tabelle 5: Akkordgrundtöne der ›Spinning-Wheel-Akkorde‹ nach Terhardt 1982

Als Grundtöne dritten Grades sind die Basstöne hier zugleich Grundtöne der Akkorde.

Nach diesen Beispielen für Dur-Akkorde folgt ein Blick auf den Moll-Akkord der II-V-I-Verbindung. In der Tabelle bezeichnen die Werte ohne Klammer die quintfreie Fassung, die Werte in den Klammern schließen die Quinte ein:

Akkordtöne:	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	(<i>a</i>)
Unisono:	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	(<i>A</i>)
- Quinte:	<i>G</i>	<i>F</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	(<i>D</i>)
- große Terz:	<i>B</i>	<i>As</i>	<i>Des</i>	<i>C</i>	(<i>F</i>)
+ große Sekunde:	<i>E</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>Fis</i>	(<i>H</i>)
- große Sekunde:	<i>C</i>	<i>B</i>	<i>Es</i>	<i>D</i>	(<i>G</i>)
Grundtöne 4. Grades:					(<i>D</i>)
Grundtöne 3. Grades:	<i>D, B, C</i>				(<i>G, B, C, F</i>)
Grundtöne 2. Grades:	<i>G, F</i>				

Tabelle 6: Akkordgrundtöne für den Akkord der II. Stufe in der II-V-I-Verbindung nach Terhardt 1982

Während die Form mit Quinte über einen stabilen Grundton (n-1)ten Grades verfügt, besitzt die quintfreie Form drei Grundtöne (n-1)ten Grades, von denen der Basston das *d* bestättigt.

Im modifizierten Akkord der V. Stufe unterstreicht die hinzugefügte Sexte den potentiellen Grundton *a*; seine Position als Basston etabliert dennoch *g* als Grundton:

Akkordtöne:	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	(a)
Unisono:	<i>G</i>	<i>H</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	(A)
- Quinte:	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	(D)
- große Terz:	<i>Es</i>	<i>G</i>	<i>Des (Cis)</i>	<i>C</i>	(F)
+ große Sekunde:	<i>A</i>	<i>Cis</i>	<i>G</i>	<i>Fis</i>	(H)
- große Sekunde:	<i>F</i>	<i>A</i>	<i>Es</i>	<i>D</i>	(G)
Grundtöne 4. Grades:					(G, A)
Grundtöne 3. Grades:	<i>G, A</i>				(F)
Grundtöne 2. Grades:	<i>Es, F, E, Cis</i>				

Tabelle 7: Akkordgrundtöne für den Akkord der V. Stufe in der II-V-I-Verbindung nach Terhardt 1982

Richard Parncutt

Richard Parncutt gehört zu den wenigen Musikwissenschaftlern, die Terhardts Modell zur Akkordgrundtonbestimmung rezepierten. Allerdings wird auch sein Modell zur Grundtonbestimmung bislang nicht zur Musikanalyse verwendet, sondern lediglich in psychoakustischen Arbeiten im Abschnitt zum Stand der Forschung erwähnt oder in Computerprogramme implementiert. So führt Marc Leman in seinem Forschungsbericht über die Bedeutung der ›neuromusicology‹ für die Musikforschung Terhardt 1974 und Parncutt 1988 als Beispiele an, wie die Idee ›virtueller Grundtöne‹ in die Harmonielehre eingeführt werden könnte.⁶⁴ Beide Modelle adaptierte Leman auch für seine Theorie der musikalischen Wahrnehmung und entwickelte sie in Computersimulationen weiter.⁶⁵ Petri Toivianinen schlägt in seinem Artikel über computergesteuerte Echtzeiterkennung musikalischer Improvisationen eine Implementation von Parncutts Modell vor.⁶⁶ Nicola Cufaro Petronis und Matteo Tricaricos Computersimulation zur Wahrnehmung des Quintenzirkels basiert unter anderem auf Parncutts Modell.⁶⁷ Schließlich modifizierte Robert Rowe Parncutts Algorithmen für sein Computerprogramm *Cypher* zur Erkennung von Akkordgrundtönen.⁶⁸

Richard Parncutt kritisiert an Terhardts Modell zur Grundtonbestimmung, es versage bei der Bestimmung des Grundtons im Mollakkord.⁶⁹ Terhardt bestimme zwar die möglichen Grundtöne einer Form korrekt, gewichte diese aber nicht. Um diesen Mangel

⁶⁴ Leman 1999, 187.

⁶⁵ Ders. 1995, 44–52, 89–97, 107–113.

⁶⁶ Toivianinen 2001, 146.

⁶⁷ Cufaro Petroni und Tricarico 1997, 172.

⁶⁸ Rowe 2000, 513–517.

⁶⁹ Parncutt 1988, 66f.

zu beheben, zieht Parncutt eine für Terhardts Modell grundlegende akustische Untersuchung Terhardts und seiner Mitarbeiter zur Bestimmung ›virtueller Tonhöhen‹ in Sinustongemischen heran. Da die Bedeutung eines Partial für die Grundtonbestimmung abnimmt, je höher es in der Obertonreihe steht, gewichtet Parncutt das n-te Partial mit $1/n$.⁷⁰ Für die ersten zehn Partialen ergeben sich demnach folgende Werte:



Beispiel 12: Gewichtung potentieller Grundtöne nach Parncutt 1988

Da einige Teiltöne in mehreren Oktaven auftreten, summieren sich ihre Werte: für den Grundton und seine Oktaven zu $1 + 1/2 + 1/4 + 1/8 = 15/8$, für die Quinte zu $1/3 + 1/6 = 1/2$, für die große Terz zu $1/5 + 1/10 = 3/10$. Zur besseren Vergleichbarkeit teilt Parncutt diese Werte durch den Wert für den Grundton und erhält so für Terhardts fünf potentielle Grundtöne die folgenden Werte: 1,00 für das Unisono, 0,27 für die Quinte, 0,16 für die große Terz, 0,08 für die große Sekunde aufwärts und 0,06 für die große Sekunde abwärts. Da diese Gewichtungen für die Akkordgrundtonbestimmung zu unhandlich sind, wählt Parncutt ›intuitiv sinnvollere‹ Werte (›intuitively more reasonable set of values‹), die er durch Potenzierung mit dem willkürlich (›arbitrary‹) gewählten Wert 0,55 erhält: für das Unisono 1,00, für die Quinte 0,48 (= ca. $1/2$), für die große Terz 0,36 (= ca. $1/3$), für die kleine Septime 0,24 (= ca. $1/4$) und für die große Sekunde 0,21 (= ca. $1/5$).⁷¹

Da Parncutt erklärtermaßen die Grundtöne von Molldreiklängen in Terhardts Modell stärken möchte, kann sich ein potentieller Grundton außer auf die fünf von Terhardt postulierten Obertöne auch auf seine Mollterz beziehen. Parncutts Argument erinnert an von Oettingens Prinzip des ›phonischen Obertons‹: Das dritte Partial der Mollterz ist zum siebten Partial des Grundtons oktavgleich, das fünfte Partial der Mollterz zum dritten Partial des Grundtons.⁷²

Diese komplizierte Berechnung ist freilich weitgehend irrelevant, da sich das geringe, von Parncutt ohne nähere Begründung auf 0,10 geschätzte⁷³ Gewicht der Mollterz in den Grundtonbestimmungen kaum auswirkt, wie Parncutts eigene Berechnung für den Grundton des c-Moll-Akkords zeigt:⁷⁴

70 Ebd., 73; vgl. Terhardt, Stoll und Seewann 1982b, 684f.

71 Parncutt 1988, 74. Diese Werte zur Gewichtung der potentiellen Akkordgrundtöne scheinen ein wenig zu willkürlich, zumal die von Parncutt gerundeten Werte 1,00, 0,5, 0,33, 0,25 und 0,2 bei Addition eine Genauigkeit von zwei Nachkommastellen suggerieren.

72 Ebd., 74f.

73 Ebd., 77.

74 Ebd., 76.

	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>
r1	1			1				1				
r5	0,5					0,5			0,5			
g3				0,33					0,33			0,33
k7			0,25			0,25				0,25		
g2		0,2				0,2					0,2	
k3	0,1				0,1					0,1		
	1,6	0,2	0,25	1,33	0,1	0,95	0	1	0,83	0,35	0,2	0,33

Tabelle 8: Akkordgrundtöne für den c-Moll-Dreiklang nach Parncutt 1988

Zu den von Terhardt festgestellten Grundtönen dritten und zweiten Grades tritt noch ein weiterer Ton hinzu; die Töne stehen bei Parncutt gemäß ihres Gewichts in der Reihenfolge *c*, *es*, *g*, *f* und *as*. Selbst wenn die von Parncutt neu eingeführte Mollterz keine Berücksichtigung fände, hätte *c* gegenüber dem nächsten potentiellen Grundton immer noch geringfügig mehr Gewicht.

Die Stärkung des Grundtons *c* erkaufte sich Parncutt freilich, indem er jeden der Ton des Akkords mit *m1* gewichtet – auch die in der traditionellen Harmonielehre »akkordfremd« genannten Töne. Dadurch verringert sich die Wahrscheinlichkeit für »verschwiegene« Grundtöne, deren Wert, da sie ja nicht als Akkordton auftreten, rein rechnerisch maximal $0,5 + 0,25 + 0,33 + 0,2 + 0,1 = 1,38$ betragen kann (da Durterz und Mollterz selten gleichzeitig in einem Akkord auftreten, strenggenommen nur 1,28).

Dies zeigt die Berechnung für den halbverminderten Septakkord über *h*. Während er nach Terhardt den Grundton *g* haben müsste, scheint Parncutts Berechnung des halbverminderten Vierklangs den Grundton *d* wahrscheinlicher zu machen:⁷⁵

	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>
r1			1			1				1		1
r5			0,5		0,5			0,5			0,5	
g3		0,33				0,33		0,33			0,33	
k7		0,25			0,25			0,25				0,25
g2	0,2			0,2				0,2		0,2		
k3			0,1				0,1		0,1			0,1
	0,2	0,58	1,6	0,2	0,75	1,33	0,1	1,28	0,1	1,2	0,83	1,35

Tabelle 9: Akkordgrundtöne für den halbverminderten Septakkord über *h* nach Parncutt 1988⁷⁵ Ebd.

Um zwischen mehreren potentiellen Grundtönen zu entscheiden, führt Parncutt Zusatzkriterien ein. Er unterscheidet zwischen ›root supports‹, den in den Bestimmungstabellen verwendeten Akkordtönen Grundton, Quinte, große Terz, kleine Septime, große None und kleiner Terz, und ›detractors‹, den hinzugefügten Akkordtönen kleine Sekunde, Quarte, Tritonus, große und kleine Sexte sowie große Septime. Der Akkord ist stabiler, wenn eine starke ›root support‹ (Grundton, große Terz, Quinte) im Bass liegt und keine schwache (kleine Septime, große None)⁷⁶, ein ›detractor‹ kann kein Basston sein. Zudem wird der Akkord eindeutiger, wenn ›detractors‹ über den ›root supports‹ liegen, da sie dann als Teiltöne ab dem elften Partial gehört werden können.⁷⁷ Der Ton *d* kann nun in einem halbverminderten Akkord in Grundstellung genauso wenig Grundton sein wie *f*, weil der Basston *h* zu beiden Tönen kein ›root support‹, sondern ein ›detractor‹ ist. Dagegen ist *h* ein ›root support‹ von *a*, als None jedoch nur ein sehr schwacher, weshalb im Ausschlussverfahren nur *g* und *h* als potentielle Grundtöne übrig bleiben.⁷⁸

Parncutts Gewichtung der potentiellen Akkordgrundtöne führt zumindest im ersten Schritt zu ähnlichen Ergebnissen wie Hindemiths Theorie: Tritt im Akkord eine Quinte oder Quarte auf, so hat der Intervallgrundton mindestens den Wert 1,5 (1 für den Grundton und 0,5 für die Quinte); eine große Terz bzw. kleine Sexte bekommt mindestens den Wert 1,33 zugewiesen (1 für den Grundton und 0,33 für die Terz). Zu noch bemerkenswerteren Ergebnissen als bei einer einzelnen Quinte führt die Grundtonbestimmung eines Akkordes, wenn der zu bestimmende Akkord einen ganzen Dreiklang enthält. So verhält es sich bei der ›Carole-King-Kadenz‹, wo für Parncutt wie für Hindemith nun das *f*¹ eindeutig Grundton wäre (2,03) und sich der Basston *G* (1,45) mit seiner Unterquinte *c*¹ (1,5) und *a* (1,35) denselben Rang teilen müsste:

	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>
r1	1					1		1		1		
r5	0,5		0,5			0,5					0,5	
g3		0,33		0,33		0,33			0,33			
k7			0,25					0,25		0,25		0,25
g2				0,2		0,2		0,2			0,2	
k3			0,1		0,1		0,1			0,1		
	1,5	0,33	0,85	0,53	0,1	2,03	0,1	1,45	0,33	1,35	0,7	0,25

Tabelle 10: Akkordgrundtöne für den ›Carole-King-Akkord *G-a-c*¹-*f*¹ nach Parncutt 1988

Für diesen Akkord räumt Parncutt allerdings die Möglichkeit einer bassbezogenen Deutung als V. Stufe mit *G* als Grundton ein:

76 Die kleine Terz fehlt hier bei Parncutt.

77 Parncutt 1988, 87 f.

78 Ebd., 89 f.

An example of a chord whose bass lies an M2 above the root is a dominant eleventh chord with missing third and fifth: a IV triad on a V bass. Because the M2 is such a weak root support, however, the root of this chord is ambiguous; it may be regarded as either IV or V.⁷⁹

Parncutt schlägt damit wie Terhardt die Bestätigung eines potentiellen Grundtons durch den realen Basston vor. Doch bleibt unklar, welche Bedeutung die Akkordtongewichtungen überhaupt haben, wenn – wie im vorliegenden Beispiel – die Lage des *G* als Basston diesen Ton bereits als Grundton des Akkordes definiert, obwohl sein Wert um 0,58 geringer ist als der Wert von f^1 . Zudem hält Parncutt an der Möglichkeit fest, der Akkord könne tatsächlich als Subdominante mit None im Bass gehört werden.

Betrachten wir nun die vierstimmige Fassung der II-V-I-Verbindung:

	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>
r1	1		1		1	1						
r5						0,5		0,5		0,5	0,5	
g3	0,33	0,33							0,33		0,33	
k7			0,25		0,25		0,25	0,25				
g2	0,2		0,2	0,2							0,2	
k3							0,1		0,1		0,1	0,1
	1,53	0,33	1,45	0,2	1,25	1,5	0,35	0,75	0,34	0,5	1,03	0,1

Tabelle 11: Akkordgrundtöne für den Akkord der II. Stufe der II-V-I-Verbindung nach Parncutt 1988

Der korrekte Grundton *d* liegt mit 1,45 etwa gleich auf mit c^1 (1,53) und Hindemiths Grundton f^1 (1,5); er wird durch seine Lage als Basston bestätigt, da *d* ein ›detractor‹ zu *f* und nur ein schwacher ›root support‹ zu *c* ist.

	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>
r1					1	1		1				1
r5	0,5				0,5					0,5	0,5	
g3	0,33	0,33		0,33				0,33				
k7		0,25					0,25	0,25		0,25		
g2			0,2	0,2		0,2				0,2		
k3		0,1	0,1		0,1				0,1			
	0,83	0,68	0,3	0,53	1,6	1,2	0,25	1,58	0,1	0,95	0,5	1

Tabelle 12: Akkordgrundtöne für den Akkord der V. Stufe der II-V-I-Verbindung nach Parncutt 1988

⁷⁹ Ebd., 88.

Hier hat der tatsächliche Grundton g (1,58) den gleichen Wert, wie der Grundton nach Hindemith e (1,6). Parncutt gibt im Gegensatz zu allen anderen möglichen Tönen nicht an, ob sie einen starken oder schwachen ›root support‹ darstellt. Wäre sie nur ein schwacher, so müsste in einem Mollsextakkord in der Regel der Basston auch als Grundton angesehen werden. In unserem Beispielakkord könnte somit auch e der Grundton sein. Für den Grundton g spricht freilich nicht nur seine Lage als Basston, sondern auch, dass e^2 als hinzugefügte Sexte und somit als ›detractor‹ über den Akkordtönen Grundton, Terz und Septime liegt.

	c	$cis/$ des	d	$dis/$ es	e	f	$fis/$ ges	g	$gis/$ as	a	ais/b	h
r1	1		1		1							1
r5					0,5	0,5		0,5		0,5		
g3	0,33							0,33	0,33		0,33	
k7		0,25	0,25		0,25		0,25					
g2	0,2		0,2							0,2	0,2	
k3		0,1							0,1	0,1		0,1
	1,53	0,35	1,45	0	1,75	0,5	0,25	0,83	0,43	0,8	0,53	1,1

Tabelle 13: Akkordgrundtöne für den Akkord der I. Stufe der II-V-I-Verbindung nach Parncutt 1988

In diesem Fall liegt der Grundton c (1,53) nicht nur etwa gleichauf mit d (1,45), sondern Hindemiths Grundton e hat einen deutlich höheren Wert (1,75). Allerdings ist e ein ›detractor‹ zu c und nur ein schwacher ›root support‹ zu d .

Auch in der ›Spinning-Wheel-Akkordfolge‹, in der jeweils zu einem (im Sinne der Funktionstheorie) ›verkürzten‹ Septakkord ein ›harmoniefremder‹ Ton hinzutritt, führt das große Gewicht der Quarte in den beiden Oberstimmen für die höchste Stimme zu ähnlich hohen Werten wie für die Basstöne. Der zweite Akkord muss hier nicht diskutiert werden, da er eine Transposition in anderer Lage des bereits besprochenen Akkords der V. Stufe aus der II-V-I-Verbindung ist. Daher nur ein Blick auf den ersten Akkord:

	c	$cis/$ des	d	$dis/$ es	e	f	$fis/$ ges	g	$gis/$ as	a	ais/b	h
r1			1		1			1	1			
r5	0,5	0,5						0,5		0,5		
g3	0,33			0,33	0,33						0,33	
k7					0,25		0,25			0,25	0,25	
g2	0,2		0,2			0,2	0,2					
k3		0,1			0,1	0,1						0,1
	1,03	0,6	1,2	0,33	1,68	0,3	0,45	1,5	1	0,75	0,58	0,1

Tabelle 14: Akkordgrundtöne für den ersten ›Spinning-Wheel-Akkord‹ nach Parncutt 1988

Der höhere Wert für den Basston e im ersten Akkord verringert sich, wenn man den Wert für die ›Mollterz‹ e-g (0,1) abzieht, auf 1,58 gegenüber 1,5 für den ›Quartgrundton‹ g. Wieder ist der Grundton also nur durch seine Lage als Basston gegenüber dem ›detractor‹ g als höchstem Akkordton bestimmt.⁸⁰

Einige Jahre später legte Parncutt eine überarbeitete Fassung seines Modells vor. Zunächst nahm er eine neue Gewichtung der ›Grundtonkandidaten‹ vor. Aufgrund eigener experimenteller Ergebnisse⁸¹ kam er zu dem Schluss, er hätte die Werte für die weniger wichtigen Intervalle (k7, g2) im Vergleich zu den wichtigen Intervallen (r1 und r5) zu hoch angesetzt. Er passte die Werte entsprechend an und multiplizierte anschließend mit 10, da sich mit geraden Zahlen besser rechnen ließe, als mit den Nachkommastellen in der früheren Fassung des Modells. Dadurch erhielt er folgende Werte: 10 (r1), 5 (r5), 3 (g3), 2 (k7) und 1 (g2); die Bewertung der Mollterz ließ er fallen.⁸² Aus diesen Änderungen folgt also zunächst eine weitere Stärkung des Quintintervalls.

Diesen Effekt gleicht Parncutt aus, indem er als zweiten Faktor der Grundtonbestimmung das ›voicing‹ des Akkords berücksichtigt, worunter er hier allerdings nur versteht, welcher Akkordton im Bass liegt, zu dessen Gewicht er den Wert 20 addiert.⁸³ Dieser Faktor ersetzt also die Unterscheidung zwischen ›root support‹ und ›detractor‹.

Um dem tonalen Kontext Rechnung zu tragen, gewichtet Parncutt ferner die Töne der chromatischen Skala nach ihrer funktionalen Bedeutung für die Dur- bzw. Molltonalität (›prevailing tonality‹):⁸⁴

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Dur	I		II		III	IV		V		VI		VII
Gewicht	33	0	10	1	17	15	2	24	1	11	0	5
Moll	I		II	III		IV		V	VI		VII	
Gewicht	28	3	9	21	3	9	2	17	12	3	8	6

Tabelle 15: Gewichtung der ›prevailing tonality‹ nach Parncutt 1997

80 »For example in romantic and jazz harmony [...] M3s are usually voiced below m3s (m10s or A9s)« (ebd., 87).

81 In der für diesen Zusammenhang aufgeführten Untersuchung nimmt er die Korrektur der Werte noch nicht vor. In einem der drei im Artikel geschilderten Experimente präsentierte Parncutt in insgesamt 60 Durchgängen jeweils erst einen Akkord und darauf einen der zwölf chromatischen Töne. Die Probanden sollten nun die Zugehörigkeit des Ton zum Akkord auf einer Skala von 0 (Ton und Akkord haben keine Beziehung zueinander) und 3 (Ton ist Akkordton) bewerten. Aus dem Ergebnis, dass er für die Akkordtöne und hier vor allem für den Grundton die höchsten Werte erhielt, folgte er eine weitgehende Bestätigung seines Modells. Da er aber die fünf präsentierten Akkordtypen (Dur-Dreiklang, Moll-Dreiklang, Dur-Akkord mit kleiner Septime, halbverminderter Septakkord, verminderter Septakkord) anscheinend nur in Grundstellung anbot, belegt der Versuch m.E. zunächst nur, dass der tiefste Ton eines Akkordes am besten wahrgenommen wird (vgl. Parncutt 1993, 38–41 und 46f.).

82 Parncutt 1997, 185 und 187.

83 Ebd., 185 und 188.

84 Ebd., 185f. und 189.

Die Stimmführung als vierten Faktor deutet Parncutt nur kurz an, integriert sie aber nicht in sein Modell.⁸⁵

In der neuen Fassung des Modells ist durch die starke Gewichtung der V. Stufe der Durtonleiter im Rahmen der ›prevailing tonality‹ einerseits, die starke Gewichtung des Basstons im Rahmen des ›voicing‹ andererseits der Basston des ›Carole-King-Akkords‹ als Grundton ›gerettet‹.

	c	cis/ des	d	dis/ es	e	f	fis/ ges	g	gis/ as	a	ais/b	h
r1	10					10		10		10		
r5	5		5			5					5	
g3		3		3		3			3			
k7			2					2		5		2
g2				1		1		1			1	
pt	33		10	1	17	15	2	24	1	11		5
	48	3	17	5	17	34	2	37	4	26	6	7

Tabelle 16: Akkordgrundtöne für den ›Carole-King-Akkord‹ nach Parncutt 1997

Durch die zusätzliche Gewichtung des Basstons um den Wert 20 erhält *g* somit den Wert 57 gegenüber dem nächstgrößten Wert 47 für *c*. Knapper fällt das Ergebnis aus, wenn bei den gleichen Akkordtönen *f* im Bass liegt (54 für *f* gegen 48 für *c*). Da Parncutt erklärt, nur Werte, die um 4 oder weniger differierten, sollten als gleich angesehen werden⁸⁶, ist hier die Grundtonbestimmung noch eindeutig. Genau diese Differenz erreicht aber die Grundtonbestimmung für die II. Stufe der II-V-I-Verbindung:

	c	cis/ des	d	dis/ es	e	f	fis/ ges	g	gis/ as	a	ais/b	h
r1	10		10		10	10						
r5						5		5		5	5	
g3	3	3							3		3	
k7			2		2		2	2				
g2	1		1	1							1	
pt	33		10	1	17	15	2	24	1	11		5
	47	3	23	2	29	30	4	31	4	16	8	5

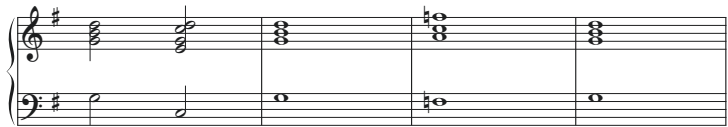
Tabelle 17: Akkordgrundtöne für den Akkord der II. Stufe der II-V-I-Verbindung nach Parncutt 1997

⁸⁵ Ebd., 186 und 189.

⁸⁶ Ebd., 190.

Dem Wert 43 für den Basston *d* steht nun der Wert 47 für den Ton *c* gegenüber. Betrüge die Differenz hier nicht 4 sondern 5, stünde *c* als Grundton fest.

Anhand der eröffnenden Akkordfolge des Titels *A hard days night* von den Beatles lässt sich zeigen, dass nach Parncutts revidiertem Modell sogar reine Durdreiklänge unbestimmbar werden können:



Beispiel 13: Anfangsakkorde von *A hard days night* von den Beatles

Nehmen wir als Grundtonart G-Dur an, welche die Beatles später durch Kadenzierungen bestätigen, so liegt hier mit dem vierten Akkord eine Doppel-Subdominante vor, deren Basston nach diesem Modell nicht zwingend der Grundton ist:

	<i>g</i>	<i>gis/</i> <i>as</i>	<i>a</i>	<i>ais/b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis/</i> <i>des</i>	<i>d</i>	<i>dis/</i> <i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis/</i> <i>ges</i>
r1			10			10					10	
r5				5				5			5	
g3		3					3				3	
k7	2				2			2				
g2	1			1					1			
pt	33		10	1	17	15	2	24	1	11		5
	36	3	20	7	19	25	5	31	2	11	18	5

Tabelle 18: Akkordgrundtöne für die Doppelsubdominante in G-Dur nach Parncutt 1997

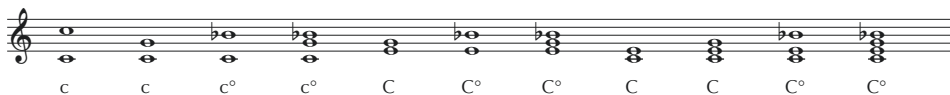
Die Differenz zwischen den Werten 38 für den Basston *f* und 36 für den Grundton der Tonart *g* beträgt nur 2, da der untersuchte Dreiklang über einem Ton errichtet wird, dem nach der ›prevailing tonality‹ kein eigener Wert zukommt. Das Beatles-Beispiel verweist zudem auf ein weiteres Problem: Der Melodieton *f*¹ lässt sich als kleine Septime der Blues-Skala interpretieren, da das Ende dieser Melodie außerdem durch einen Wechsel von kleiner und großer Terz gekennzeichnet ist. Für die Bluestonleiter gelten die von Parncutt postulierten Werte für Dur- und Moll-Tonleiter wohl nur bedingt (Genauso müssten für die Kirchentonarten im Rahmen der ›prevailing tonality‹ eigene Gewichtungen bestimmt werden). Die ›*Spinning-Wheel*-Akkorde‹ lassen sich mit dieser Methode ebenfalls schwer analysieren, denn es ist unklar welche Tonart ist dieser Quintenverbindung zugrundeliegt. Nach dem G7/13-Akkord beginnt die Akkordfolge von neuem. Ist G-Dur die Tonika oder selbst ein auflösungsbedürftiger Akkord, der sich auf eine verschwiegene Tonika C-Dur bezieht? Auch der Refrain von *Spinning Wheel* mit der Mixturfolge

B-As-Ges-F gibt darüber keinen Aufschluss. Interessant ist allerdings, dass durch die ›prevailing tonality‹ zudem die Grundtöne des ersten und dritten bzw. des zweiten und vierten ›*Spinning-Wheel*-Akkords‹ unterschiedliche Gewichtungen erhielten. Daher erscheint auch fraglich, ob mit einer Weiterentwicklung dieses Modells die harmonischen Prozeduren ›tonaler Modernisten‹ wie Debussy und Stravinskij oder die Harmonik des Bebop erklärt werden können, wie Parncutt es für möglich hält.⁸⁷

Llorenç Balsach

Der Komponist Llorenç Balsach entwickelte sein Modell zur Akkordgrundtonbestimmung ursprünglich unabhängig von Terhardt und Parncutt⁸⁸, berief sich aber in seiner späteren englischsprachigen Fassung der Theorie auf die beiden Psychoakustiker.⁸⁹ Auf diese beiden und Balsach bezieht sich wiederum das im Folgenden noch diskutierte Modell von Hofmann-Engl.⁹⁰ Außerdem implementierten Carreras, Leman und Lesaffre das im Vergleich zu Terhardts und Parncutts Ansätzen leichter handhabbare Modell in ihr Programm zur computergesteuerten Transkription von Akkorden.⁹¹

Im Gegensatz zu Terhardt und Parncutt stützt sich Balsach in seine Theorie nur auf die ersten sieben Partiale der Obertonreihe. Wie Terhardt und Parncutt berücksichtigt er das ›voicing‹ der Akkorde zunächst nicht, da sich aus gleichen Tönen gebildete Akkorde nur in ihrem Konsonanzgrad, nicht jedoch in ihrer Funktion unterscheiden. Seiner Theorie zufolge setzten sich alle Akkorde aus ›convergent chords‹ zusammen, Ausschnitte aus einem Durakkord mit kleiner Septime.⁹²



Beispiel 14: ›convergent chords‹ nach Balsach 1994

Die großen Buchstaben bedeuten bei Balsach, dass in diesem Akkord im Gegensatz zu einem Akkord mit kleinem Buchstaben die große Terz zum Grundton enthalten ist, das ° bezeichnet die kleine Septime, durchgestrichene Buchstaben verweisen auf den fehlenden Grundton.

93,3 % aller möglichen Akkorde mit bis zu fünf Tönen lassen sich Balsach zufolge als Zusammensetzung aus zwei ›convergent chords‹ erklären, diese Akkorde verfügen demnach über zwei Grundtöne.⁹³ Balsach billigt Quinten aufgrund ihres starken Verschmel-

⁸⁷ Ebd., 196 f.

⁸⁸ Balsach 1994.

⁸⁹ Ders. 1997.

⁹⁰ Hofmann-Engl 2004.

⁹¹ Carreras u. a. 1999, 312 ff.

⁹² Balsach 1994, 14; ders. 1997, 250.

zungsgrads eine viel geringere Bedeutung für die Akkordgrundtonbestimmung zu als großen Terzen und kleinen Septimen.⁹⁴ Wie in der Diskussion früherer Modelle bereits gezeigt, führt eine Überbetonung der Bedeutung der Quinte tatsächlich zu offensichtlichen Fehlern in der Grundtonbestimmung. Balsach zieht aus dieser Überlegung daher auch den Schluss, dass *c* Grundton des a-Molldreiklangs ist, da in seinem Modell die große Terz *c-e* mehr Gewicht hat als die Quinte *a-e*. Die Funktion des *c* als Akkordgrundton ist jedoch unabhängig davon, dass ein a-Molldreiklang mit *a* im Bass konsonanter klingt als der gleiche Akkord in einer anderen Stellung: Auch die Funktionstheorie sehe *a* nicht als Grundton an, da dieser Akkord sonst eine Dominante zu D-Dur wäre.⁹⁵

Da Balsach nicht nur Grundtonpaare zulässt, sondern für komplexe Akkorde wegen ihrer Zusammensetzung aus ›convergent chords‹ zwei gleichzeitige Grundtöne als Norm begreift, erhält man nach seinem Modell für den ›Carole-King-Akkord‹ die Grundtöne *G* und *f*:

Beispiel 15: ›Carole-King-Akkord‹ nach Balsach 1994

In der II-V-I-Verbindung wird erwartungsgemäß *f* zum Grundton des Mollakkordes. Erstaunlich ist dagegen, dass der Basston nach diesem Modell zur Septime eines e-Akkordes erklärt wird:⁹⁶

Beispiel 16: II-V-I-Verbindung nach Balsach 1994

93 Ders. 1997, 251. Die Berechnung dieses Werts bleibt Balsach schuldig. Zwar verweist er auf die Erstfassung der Theorie, doch dort erklärt er lediglich, dass nur eine Minderheit von Akkorden (6 %) nicht auf diese Weise zu analysieren sei (ders. 1994, 14).

94 Ders. 1997, 254; vgl. ders. 1994, 15.

95 Ders. 1997, 247. In der Erstfassung diskutiert Balsach dieses Problem noch nicht; vermutlich stammen diese Gedanken aus seiner Auseinandersetzung mit den Modellen von Terhardt und Parncutt. Aus Balsachs Argument, a-Moll könne nicht die Dominante zu D-Dur sein, folgt jedoch, dass a-Moll wegen seines Grundtons *c* eine Dominante zu F-Dur wäre.

Durch die fehlenden Töne fällt für die V. und I. Stufe der vierstimmigen Fassung der II-V-I-Verbindung jeweils der zweite Grundton weg, wodurch es zu einem neuen zweiten Grundton kommt. Entgegen der These von der geringen Bedeutung der Quinten für die Grundtonbildung erhält die quintlose II. Stufe gleich zwei neue Grundtöne.⁹⁷

Ludger Hofmann-Engl

Ludger Hofmann-Engl, dessen Modell ebenfalls auf dem Konzept des ›virtuellen Grundtons‹ basiert, versucht seinen Anspruch, das von ihm entwickelte Modell könne auch Musik des 20. Jahrhunderts erklären, mit der Analyse dreier stilistisch höchst unterschiedlicher Klavierkompositionen unter Beweis zu stellen: Schönbergs op. 19,2, ein Stück aus Bartoks *Mikrokosmos* sowie Szymanowskis *Etude* op. 33,6.

Im Gegensatz zu Hindemiths offensichtlich falschem Ansatz erscheint Hofmann-Engl Terhardts Modell vielversprechend. Parncutts Weiterentwicklung habe den Fehler, dass sie Terhardts Nachweis von *d* als Grundton von a-Moll negiere. Denn, wie Balsach nachweise, sei a nicht Grundton von a-Moll, da dieser Akkord nicht Dominante zu D-Dur/d-Moll sein könne. Der Fehler von Balsachs Modell wiederum bestehe darin, dass er keine höheren Teiltöne als den siebten einbeziehe und daher viele Akkorde nicht erklären könne.⁹⁸ Um den Durakkord mit großer Septime (z. B. c-e-g-h) in sein System zu bekommen, geht Hofmann-Engl daher bis zum 15. Partial. Dabei schließt er die Teiltöne 11 und 13 aus, da diese Grundtöne außerhalb der temperierten Stimmung produzieren würden. Bei Berechnungen für mikrotonale Kompositionen seien sie hingegen einzubeziehen.

Hofmann-Engl gewichtet die von ihm zur Berechnung herangezogenen Intervallen Prime, reine Quinte, große Terz, kleine Septime, große None und große Septime mit einer Formel, die er eigenen Angaben nach aus eigenen Voruntersuchungen und in Anlehnung an Carl Stumpf's ›Verschmelzungsgrad‹ gewonnen habe:

$$w_s = \frac{c^2 - b^2}{c}$$

Dabei ist ›*w*‹ das Gewicht des jeweiligen Intervalls, ›*c*‹ ist eine Konstante = 6 Hh (Hofmann-Engl setzt hier die Maßeinheit ›Helmholtz‹), *b* eine Variable mit 0 für die Oktave, 1 für die Quinte, 2 für die große Terz, 3 für die kleine Septime, 4 für die große Sekunde, 5 für die große Septime und 6 für alle anderen Intervalle. Durch Einsetzen dieser Werte in die Formel erhält er die Ergebnisse $w_0 = 6,00$, $w_1 = 5,83$, $w_2 = 5,33$, $w_3 = 4,50$, $w_4 = 3,33$, $w_5 = 1,83$ und $w_6 = 0$. Ähnlich wie Terhardt und Parncutt, die postulierten, dem Basston komme als Grundtonkandidaten ein höheres Gewicht zu, gewichtet auch Hofmann-Engl die Lage eines Tones im Akkord. Er bezieht dabei aber nicht nur den Basston, sondern auch die übrigen Töne mit ein, je tiefer ein Akkordton, desto höher sein Gewicht:

96 Vgl. die Akkordtabelle in Balsach 1994, 57, hier Akkorde mit 5 Tönen, Nr. 11 (II), 60 (V) und 47 (I).

97 Ebd., 56, hier Akkorde mit 4 Tönen, Nr. 13 (II), 32 (V) und 18 (I).

98 Hofmann-Engl 2004, Kap. 1.

$$w_p = \sqrt{\frac{1}{i}}$$

Hier ist w_p das Gewicht des Grundtonkandidaten in Bezug auf die Position »i« im Akkord, wobei in einem Dreiklang der Basston den Wert $i = 1$, der nächst höhere Ton den Wert $i = 2$ hat. Wie Terhardt und Parcutt stellt Hofmann-Engl nun die »Subharmonischen« für jeden Akkordton fest. Darüber hinaus gewichtet er jeden Grundtonkandidaten indem er ihn zu jedem Akkordton als »Subharmonischen« wichtet und diesen Wert mit dem Gewicht der Lage im Akkord multipliziert, diese Ergebnisse addiert und schließlich durch die Zahl der Akkordtöne teilt:

$$V(t) = \frac{\sum_{i=1}^n w_s(s_i) w_p(s_i)}{n}$$

Für einen C-Durdreiklang in Grundstellung ergibt sich nach einer solchen Berechnung wie zu erwarten ein stabiler Grundton c mit einem Wert von 4,37 Hh, der nächstgrößte Wert beträgt für f nur 3,01. Wie bereits erwähnt, schließt dieses Modell aber in der Bewertung des Molldreiklangs eng an Terhardt an. Zunächst sind wie bei Terhardt und Parcutt die »Subharmonischen« zu bestimmen:

Subharmonische	Gewicht	a (Ton 1)	c (Ton 2)	e (Ton 3)
r1	6,00	a	c	e
r5	5,83	d	f	a
g3	5,33	f	gis/as	c
k7	4,50	h	d	fis/ges
g2	3,33	g	ais/b	d
g7	1,83	ais/b	cis/des	f

Tabelle 19: Akkordgrundtöne für den a-Moll-Dreiklang nach Hofmann-Engl 2004

Diese Werte werden nun in die Formel eingesetzt, für den »Grundtonkandidaten« a ergibt sich dabei:

$$V(a) = \frac{6,00 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{1}} + 0,00 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{2}} + 5,83 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{3}}}{3} = 3,12 \text{ Hh}$$

Wie in Terhardts Modell wird aber auch hier der Molldreiklang als 6., 7. und 9. Partial der Obertonreihe interpretiert:

$$V(d) = \frac{5,83 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{1}} + 4,50 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{2}} + 3,33 \text{ Hh} * \sqrt{\frac{1}{3}}}{3} = 3,64 \text{ Hh}$$

Die Interpretation des a-Molldreiklang als 10., 12. und 15. Partial über f wird allerdings durch einen ähnlich hohen Wert gestützt:

$$V(f) = \frac{5,33 H_2 * \sqrt{\frac{T}{1}} + 5,83 H_2 * \sqrt{\frac{T}{2}} + 1,83 H_2 * \sqrt{\frac{T}{3}}}{3} = 3,50 H_2$$

Außer dem bereits erwähnten Argument Balsachs, a-Moll könne keine Dominante zu D-Dur sein, führt Hofmann-Engl für die Richtigkeit seiner Grundtonbestimmung an, dass vor allem Mollkompositionen des Barock meist mit dem entsprechenden Durakkord schlossen.⁹⁹ Freilich ließe sich aus dieser Überlegung mit gleichem Recht ableiten, in Schlüssen von barocken Formteilen könne der Mollakkord mit einer zusätzlichen Unterquinte unterlegt werden, ohne dass dies den Hörer störe.

Hofmann-Engl betont, obwohl sein Modell in keinem Konflikt zur traditionellen Harmonielehre stehe, kämen dessen eigentliche Stärken erst in der Analyse nicht traditioneller Akkorde zum Tragen. Doch bevor diesem Modell in Bezug auf ›atonale‹ Musik Glauben geschenkt wird, sollte es sich zunächst am ›Carole-King-Akkord‹ bewähren:

Subharmonische	Gewicht	G (Ton 1)	a (Ton 2)	c ¹ (Ton 3)	f ¹ (Ton 4)
r1	6,00	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>f</i>
r5	5,83	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>ais/b</i>
g3	5,33	<i>dis/es</i>	<i>f</i>	<i>gis/as</i>	<i>cis/des</i>
k7	4,50	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>g</i>
g2	3,33	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>ais/b</i>	<i>dis/es</i>
g7	1,83	<i>gis/as</i>	<i>ais/b</i>	<i>cis/des</i>	<i>fis/ges</i>

Tabelle 20: Akkordgrundtöne für den ›Carole-King-Akkord‹ nach Hofmann-Engl 2004

Für den zu erwartenden Grundton g ergibt sich:

$$V(g) = \frac{6,00 H_2 * \sqrt{\frac{T}{1}} + 3,33 H_2 * \sqrt{\frac{T}{2}} + 4,50 H_2 * \sqrt{\frac{T}{4}}}{4} = 2,65 H_2$$

Doch auch Hofmann-Engls Modell zieht einmal mehr den Grundton f vor, obwohl dieser Ton als höchster Ton des Akkordes eigentlich eine relativ schwache Position haben müsste:

$$V(f) = \frac{3,33 H_2 * \sqrt{\frac{T}{1}} + 5,33 H_2 * \sqrt{\frac{T}{2}} + 5,83 H_2 * \sqrt{\frac{T}{3}} + 6,00 H_2 * \sqrt{\frac{T}{4}}}{4} = 3,37 H_2$$

99 Ebd., Kap. 2.

Wieder ist der im Akkord enthaltene F-Durdreiklang der Grund für diese Grundtonbestimmung.

Durch die starke Gewichtung von Durdreiklangstönen sowie Septimen und großen Nonen bzw. Sekunden einerseits, der Basstöne andererseits, führt die Grundtonbestimmung für die ›Spinning-Wheel-Akkorde‹ und die Durakkorde der II-V-I-Verbindung zu keinen Überraschungen. Und wie ebenfalls zu erwarten, ergibt sich für die II. Stufe der vierstimmigen II-V-I-Verbindung als Mollakkord kein eindeutiger Grundton:

	Gewicht	d (Ton 1)	c^1 (Ton 2)	f^1 (Ton 3)	e^2 (Ton 4)
r1	6,00	d	c	f	e
-r5	5,83	g	f	ais/b	a
-g3	5,33	ais/b	gis/as	cis/des	c
+g2	4,50	e	d	g	fis/ges
-g2	3,33	c	ais/b	dis/es	d
+k2	1,83	dis/es	cis/des	fis/ges	f

Tabelle 21: Akkordgrundtöne für die II. Stufe der II-V-I-Verbindung nach Hofmann-Engl 2004

$$V(d) = \frac{6,00 Hh * \sqrt{\frac{1}{1}} + 4,50 Hh * \sqrt{\frac{1}{2}} + 3,33 Hh * \sqrt{\frac{1}{4}}}{4} = 2,71 Hh$$

$$V(c) = \frac{3,33 Hh * \sqrt{\frac{1}{1}} + 6,00 Hh * \sqrt{\frac{1}{2}} + 5,33 Hh * \sqrt{\frac{1}{4}}}{4} = 2,56 Hh$$

Dass hier überhaupt d stärker gewichtet ist als c , liegt an der zu d vorhandenen kleinen Septime und großen None. Ein etwas höheres Gewicht erreicht freilich ein anderer potentieller Grundton, den auch die Anwendung von Balsachs Modell nahelegt:

$$V(b) = \frac{5,33 Hh * \sqrt{\frac{1}{1}} + 3,33 Hh * \sqrt{\frac{1}{2}} + 5,83 Hh * \sqrt{\frac{1}{3}}}{4} = 2,76 Hh$$

Diskussion

Mit dem ersten Teil der *Unterweisung im Tonsatz* formulierte Hindemith den Versuch, auch Musik zu analysieren, die außerhalb des Geltungsbereichs von Funktions- oder Stufentheorie liegt. Den gleichen Anspruch erheben auch Balsach und Hofmann-Engl. Dagegen scheinen sich Terhardt und Parncutt auf tonale Musik zu beschränken, wenngleich Parncutt die Möglichkeit einer Erweiterung seiner Theorie zumindest andeutet.

Hindemiths Modell widerspricht der herkömmlichen Deutung eindeutig tonaler Akkorde, wie sie in Pop- und Jazzmusik gebräuchlich sind. Die Theorie Terhardts kommt

zu plausibleren Ergebnissen, hat aber Schwierigkeiten, den Grundton des Mollakkords zu bestimmen. Dabei besteht das Problem weniger in der Annahme eines ›verschwiegenen‹ Grundtons, als vielmehr in der Deutung der Mollterz als Naturseptime zum vermeintlichen Grundton, was eindeutig der reinen Stimmung widerspricht. Die von Terhardt vorgenommene Stärkung des realen Basstons versucht dieses Manko zu mildern. Parncutt ›rettet‹ den traditionell angenommenen Grundton des Mollakkords, indem er einerseits wie Hindemith die im Akkord vorhandenen Quinten und Quartan sehr stark gewichtet und andererseits (im Modell von 1988) wie von Oettingen gemeinsame Partialtöne als Begründung für eine Einbeziehung von Mollterzen in die Grundtonbestimmung anführt. Das Problem der Interpretation der Mollterz als Naturseptime zum vermeintlich ›virtuellen Grundton‹ löst Parncutt durch sein Verfahren freilich nicht, sondern verringert es durch die postulierten Zahlenwerte lediglich. Dabei wird nicht deutlich, welche Bedeutung die errechneten Gewichtungen, die laut Parncutt den großen Vorzug gegenüber Terhardt darstellen, für die Grundtonbestimmung tatsächlich haben, da sie durch die Unterscheidung zwischen ›root supports‹ und ›detractors‹ wieder relativiert werden. Diese Tendenzen verstärkt Parncutt in seinem revidierten Modell von 1997 noch, indem er im Akkord enthaltene Quinten noch stärker gewichtet, im Gegenzug allerdings auch den Basston aufwertet. Dabei erscheint die ›prevailing tonality‹ problematisch, weil sie die Dur-Moll-Tonalität voraussetzt.

Während Parncutt versucht, Terhardts Grundtonbestimmung für den Molldreiklang abzumildern, besteht Hofmann-Engl auf der Richtigkeit dieser Deutung. Dennoch tritt in seiner Argumentation das Dilemma dieser Art der Grundtonbestimmung deutlich hervor. Wie Terhardt, Parncutt und Balsach bezieht er durch den Bezug auf den ›virtuellen Grundton‹ den siebten Partialton in sein Modell ein. Obwohl diese vier Theoretiker ihren Modellen sonst eine temperierte Stimmung zugrundelegen, verwenden sie also ein Intervall, welches Rameau, von Oettingen und Hindemith aus ihren Harmoniesystemen ausschlossen¹⁰⁰, da es zu sehr von den Intonationsgewohnheiten der Musik ihrer Zeit abwich. Dabei forderten zumindest von Oettingen und Hindemith ausdrücklich die reine Stimmung; für Rameau stellte sich das Problem der Konsequenzen einer vollständig etablierten gleichschwebend-temperierten Stimmung noch nicht. Hofmann-Engl wiederum nutzt das gleiche Argument, der siebte Partialton sei ›verstimmt‹, um den 11. und 13. Partialton aus seinem Modell auszuschließen, obwohl er andererseits den Bezug auf die Obertonreihe bis zum 15. Partial ausweitet, um die große Septime einbinden zu können. Nun ist die Abweichung der ›Naturseptime‹ 4:7 von der gleichschwebend-temperierten kleinen Septime mit 31,17 cent in der Tat geringer als die Abweichung des Intervalls 8:11 vom gleichschwebend temperierten Tritonus mit 47,68 cent.¹⁰¹ Dies entspricht aber ziemlich exakt der Abweichung von 48,76 cent zwischen einer reinen Mollterz 5:6 (315,64 cent) gegenüber der von Terhardt und Hofmann-Engl in ihren Modellen vorausgesetzten ›Mollterz‹ 6:7 (266,88 cent). Selbst der Vergleich des Intervalls 6:7 mit der kleinen Terz der temperierten Stimmung ergibt noch eine Differenz von 33,12 cent.

¹⁰⁰Rameau 1722, 4; Oettingen 1905, 130; Hindemith 1940, 55 ff.

¹⁰¹Auch Martin Vogel, ein nachdrücklicher Verfechter der ›Naturseptime‹, erklärt, dass sich »das Ohr jedoch nur schwer« auf das Intervall 8:11 einstellt (1962, 45).

Diese Modelle setzen also einerseits für die Akkorde die gleichschwebend-temperierte Stimmung voraus, beziehen sich aber andererseits mit dem ›virtuellen Grundton‹ auf die [nicht temperierte] Obertonreihe. Fragwürdig ist zudem die Analogie zwischen dem physikalischen Klang aus einzelnen Sinusschwingungen und dem musikalischen Akkord aus komplexen Tönen. Roland Eberlein wendet ein, Akkordgrundtöne könnten schon deshalb keine ›Residualtöne‹ (Synonym zu Terhardts ›virtuellen Grundtönen‹) sein, »weil auch gebrochene Akkorde mit sukzessiv erklingenden, sich nicht überlappenden Tönen einen Grundton besitzen, obwohl sie nachweislich keinen Residualton erzeugen«.¹⁰² Dem könnte freilich entgegen gehalten werden, der Hörer, der gewöhnt sei, in simultan dargebotenen Akkordtönen einen Grundton zu hören, habe auch gelernt, ihn zu gebrochenen Akkorden hinzuzuhören. Bedeutender scheint Eberleins zweiter Einwand:

Zudem ist es wenig sinnvoll, eine Theorie, die erklärt, wie das Gehör verschiedene Teiltöne zu einem Residualton verschmelzen kann, auf die Wahrnehmung von Akkorden anzuwenden, bei denen eben diese Verschmelzung gar nicht stattfindet.¹⁰³

Die Erfahrungen mit der Elektronischen Musik zeigen ebenfalls, dass die Parameter Harmonik und Klang keineswegs ineinander aufgehen. Als Karlheinz Stockhausen in seiner *Studie 1* erstmals serielle Verfahren auf die Komposition mit Sinustönen anwandte, verschmolzen die in einem irrationalen Verhältnis zueinander stehenden Töne eben nicht zu neuen, komplexen Klängen, sondern es entstand der Eindruck von aus Sinustönen gebildeten Akkorden.¹⁰⁴

Doch bereits Terharts Modell zur Bestimmung von virtuellen Tonhöhen kommt bei der Wahrnehmung von Sinustönen zu anderen Ergebnissen als seine späteren musiktheoretischen Postulate. In der Anwendung auf die musikalische Analyse verzichtete Terhardt auf die im ursprünglichen Modell vorgenommenen Gewichtungen der ›Grundtonkandidaten‹, was Parncutt und Hofmann-Engl durch eigene Gewichtungen wieder ergänzten. Allerdings führte Terhardt, bevor er seinen Aufsatz zur Akkordtonbestimmung veröffentlichte, bereits Grundtonbestimmungen mit seinem ursprünglichen Algorithmus durch. Dafür maß er zunächst das Spektrum für einen temperierten C-Dur-Quartsextakkord auf einer elektronischen Orgel mit den Grundfrequenzen 392 Hz (g^1), 532,2 Hz (c^2) und 659,2 Hz (e^2) und berechnete aus den ersten 10 Partialen dieses Spektrums mittels des vollständigen Algorithmus die Grundfrequenz 126,6 Hz bzw. mit einer vereinfachten Fassung 130,7 Hz, was etwa einem c entspricht.¹⁰⁵ In einer späteren Publikation gab er die mit dem gleichen Algorithmus bestimmten Gewichtungen für ›virtuelle Grundtöne‹ der Umkehrungen des A-Dur und a-Molldreiklangs an, wobei er die Ausgangsdaten aus einer Spektralanalyse von Klavierakkorden gewann (Tabelle 22).¹⁰⁶

¹⁰² Eberlein 1993, 483.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Ruschkowski 1998, 238.

¹⁰⁵ Terhardt 1979, 178f.

¹⁰⁶ Ders., Stoll und Sewann 1982a, 277.

Stimulus	Extracted musical pitches and weights					
$A_4 C \#_5 E_5$	A_4	A_3	A_2	D_3	E_6	F_2
	1.41	1.09	0.59	0.52	0.35	0.28
$C \#_5 E_5 A_3$	A_4	$C \#_4$	$C \#_5$	A_3	A_2	$F \#_3$
	0.46	0.41	0.40	0.35	0.34	0.33
$E_5 A_5 C \#_6$	A_3	E_5	A_4	E_4	A_5	E_3
	0.60	0.54	0.52	0.42	0.38	0.29
$A_4 C_5 E_5$	A_4	A_3	D_3	A_4	F_2	D_3^{107}
	1.06	0.79	0.47	0.43	0.30	0.26
$C_5 E_5 A_5$	A_4	A_3	F_3	C_4	C_3	E_5
	0.53	0.47	0.45	0.42	0.40	0.40
$E_5 A_5 C_6$	E_4	A_3	A_4	A_5	E_5	E_3
	0.54	0.54	0.52	0.38	0.38	0.33

Tabelle 22: Bestimmung von Akkordgrundtönen nach Terhardt, Stoll und Sewann 1982a

Diese Daten widerlegen, d sei der Grundton von a-Moll. Der Ton erscheint zwar in den Berechnungen für den Mollakkord, aber nur in dessen Grundstellung, und dort findet er sich auch für den nach Terhardt, im Gegensatz zum Mollakkord, »natürlichen« Durdreiklang. Selbst für den Mollakkord in Sextstellung ist nicht, wie mit Helmholtz oder Balsach vermutet werden könnte, c der Grundton, sondern a .

Wie bei allen Verfahren der Gewichtung potentieller Grundtöne bleibt freilich auch hier unklar, was diese Gewichtungen musikalisch bedeuten. Unklar bleibt auch, welchen Einfluss die Gewichte der oktavidentischen »Grundtonkandidaten« auf die Wahrnehmung von Akkordgrundtönen haben. Eine Alternative zu den besprochenen Modellen ist der ursprüngliche Algorithmus von Terhardt aber auch deshalb nicht, weil sich die Werte selbst für den Grundton eines Durdreiklangs durch einfache Transposition bereits ändern.¹⁰⁷ Ein temperierter A-Durdreiklang (a^1 - cis^2 - e^2) aus Sinustönen kommt auf den Grundton a^1 mit dem Gewicht 0,401, ein temperierter B-Durdreiklang (b^1 - d^2 - f^2) auf den Grundton b^1 mit dem Gewicht 0,410. Der Grundton h^1 des temperierten H-Durdreiklangs erhält bereits das Gewicht von 0,417. Dies wäre kein Problem, wenn sich die Gewichte nicht derart verschieben würden, dass Transpositionen nicht nur zu anderen Gewichten von Grundtönen, sondern auch zu völlig anderen »Grundtonkandidaten« führen würden: Die II. Stufe der II-V-I-Verbindung mit d als Basston erhält einen Grundton e^2 mit dem Gewicht 0,410, gegenüber dem Basston d mit dem Gewicht 0,274. Im um eine Oktave nach oben transponierten Akkord nähern sich die Werte für d^1 (0,432) und e^3 (0,437) jedoch an. Noch eine Oktave höher liegt zwischen den »Grundtönen« d^2 (0,491) und

107 Hier ist nicht der Raum, diesen Algorithmus Terhardts zu untersuchen, die Anwendung ist aber durch ein frei verfügbares Programm, das diesen Algorithmus implementiert hat, unproblematisch (vgl. Jensen 2005). Die Eingabe der bei Terhardt (1979, 178f.) gegebenen Werte führt zu den dort mitgeteilten Ergebnissen.

e^4 (0,343) der weitere Ton c^2 (0,436). Der Grund für diese Verschiebungen sind fehlende empirische Befunde zu ›virtuellen Grundtönen‹ unterhalb von 50 Hz, weshalb Terhardt diese Töne in seinem Algorithmus auch nicht berücksichtigt. Je höher die Teiltöne des Ausgangsmaterials sind, desto mehr Subharmonische können also berücksichtigt werden. Von den 10 Subharmonischen, die Terhardt zumindest seiner Akkordgrundtonbestimmung zugrunde legt, können also nur für Frequenzen oberhalb des 10fachen Werts der unteren Grenze, also von über 500 Hz berücksichtigt werden, dies entspricht etwa Tönen ab h^1 (493,9 Hz innerhalb des gleichschwebend-temperierten Systems mit $a^1 = 440$ Hz).¹⁰⁸ Dies bedeutet für das zitierte Beispiel der II. Stufe der II-V-I-Verbindung: Ein Grundton d kann nur als Basston d oder als erste Subharmonische des Basstons D vorkommen, D liegt schon unterhalb der 50 Hz-Grenze. Somit hat der Akkordton c^1 auch keine 7. Subharmonische D .

Ausblick

Die Schwächen der vorgestellten Modelle verweisen auf eine generelle Gefahr naturwissenschaftlicher Begründungen in der Musiktheorie. Mit dem Hinweis auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse wird dem Hörer vorgeschrieben, wie und was er zu hören hat: So wie die Musiktheorie soll sich auch die musikalische Auffassung nach der Natur richten.¹⁰⁹ Darin aber missachtet dieses Denken Helmholtz' in der Einleitung zitierte Mahnung, dass in der Musik nicht nur naturwissenschaftliche Prinzipien herrschen, sondern sich viele ästhetische Prinzipien historisch entwickelt haben. So lässt sich naturwissenschaftlich kaum begründen, woher die unterschiedliche Präferenz für IV-V-I oder II-IV-I-Kadenzen in den verschiedenen stilistischen Zusammenhängen der dur-moll-tonalen Musik herrührt, zu der im weiteren Sinne auch die Jazzmusik in ihren überwiegenden Teilen zählt. Auch hören wir in der Regel a als Grundton eines isolierten a-Mollakkordes in Grundstellung, weil wir es so im Rahmen unserer musikalischen Sozialisation gelernt haben. Andererseits möchte ich keinesfalls Ludger Engl-Hofmann absprechen, dass für ihn die Basstöne d und f besser mit a-Moll verschmelzen als ein Basston a .¹¹⁰ Ebenso mag für Arthur von Oettingen ein plagaler Mollschluss in a-Moll (bzw. ›e-phonisch‹) mit dem phonischen Oberton e im Bass befriedigender gewesen sein als mit dem tonischen Grundton a .¹¹¹

108 Aus dieser Grenze folgt, dass Männergesangsvereine offensichtlich grundtonlos singen.

109 Der entgegengesetzte Fall wäre Riemanns Untertonhypothese, in der er die akustische Natur so rekonstruierte, wie sie aus musiktheoretischen Erwägungen sein sollte.

110 Hofmann-Engl 2004, Kap. 2.

111 Oettingen 1866, 75. In einer späteren Fassung seines Harmoniesystems gibt er ein Beispiel für eine eigene Komposition, die mit einer echten ›phonischen Kadenz‹ schließt (ders. 1913, 137 ff.). Freilich verweist von Oettingens Argumentation gerade in dieser Frage darauf, dass er sich durch häufiges Hören seiner ›phonischen Kadenz‹ so an den Klang gewöhnte, bis ihm diese Akkordfolge zur Norm wurde: »Ob nun die Forderung, die [Tonica] a im Baß zu hören, für den Schlußaccord wirklich physikalisch und physiologisch begründbar, oder ob es nur Folge einer Verwöhnung unseres Ohres ist, scheint sehr schwer zu entscheiden.« (Ders. 1866, 76; eckige Klammern bei von Oettingen)

Die Ergebnisse der hier vorgestellten Modelle zur Grundtonermittlung wurden nicht deswegen einer Kritik unterzogen, weil sie einander widersprüchen oder dem Autor ein besserer Algorithmus zur Verfügung stünde, sondern weil sie seiner Erfahrung von Tonalität als eben jenem umfassenden Kontext entgegenstehen, der die Bedeutung von Akkorden und Grundtönen überhaupt erst verbürgt. (In welches Dilemma ein Vorgehen gerät, das von dieser Erkenntnis abzusehen wünscht, weil es glaubt sich im Namen der Wissenschaftlichkeit von derartigen ›Voraussetzungen‹ frei machen zu müssen, zeigt sich nirgends besser als bei Parcutt und dessen ›prevailing tonality.‹) Nicht nur, weil die vorgestellten Modelle bereits beim Bestimmen der Grundtöne des konventionellen Akkord-repertoires ›versagen‹, erscheint es zweifelhaft, ob entsprechende Verfahrensweisen in Bezug auf eine Harmonik jenseits der traditionellen Tonalität zu relevanten Ergebnissen gelangen könnten, sondern weil der verlockende Gedanke, in tonal stark erweiterter oder gar ›atonaler‹ (bzw. ›atonikaler‹) Musik auf diesem Wege zugrunde liegende Strukturen freizulegen, letztere bereits als im Prinzip bekannt voraussetzt.¹¹² Falls der Grundtonbezug das konstitutive Moment der Bildung und des kontextuellen Gebrauchs von Akkorden darstellt (und zwar auch bereits in traditioneller Musik), würde erst die erfolgreiche Integration entsprechender Fragestellungen und Verfahrensweisen in Arbeiten zur Frage der Grundtonbestimmung eine umfassende analytische Perspektive ermöglichen, die ihren Wert für unser Musikverständnis erweisen könnte.¹¹³

Literatur

- Balsach i Peig, Llorenç (1994), *La Convergència Harmònica. Morfogènesi dels Acords i de les Escalles Musicals*, Barcelona: Clivis Publications.
- (1997), »Application of Virtual Pitch Theory in Music Analysis«, *Journal of New Music Research* 26, 244–265.
- Billeter, Bernhard (1971), »Ist Hindemiths ›Unterweisung im Tonsatz‹ für die harmonische Analyse geeignet?«, *Hindemith-Jahrbuch* 2, 114–136.
- Carreras, Francesco / Marc Leman / Micheline Lesaffre (1999), »Automatic Harmonic Description of Musical Signals Using Schema-Based Chord Decomposition«, *Journal of New Music Research* 28, 310–333.
- Castel, Louis Bertrand (1722), »Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels«, *Journal de Trévoux* Oktober/November 1722, 1713–1743, 1876–1910, Reprint in: *The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*, hg. von Erwin R. Jacobi, Bd. 1, Dallas/Texas: American Institute of Musicology 1967, XVII–LIII.
- Christensen, Thomas (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press.

¹¹² William Thomson beispielsweise hält denn auch einen solchen Versuch für sinnlos (2004, 440f.).

¹¹³ Ich danke Torsten Anders für zahlreiche Anregungen und Korrekturen sowie Johannes Riemenschneider für seine Hilfestellung bei der Rezeption von Terhardts frühen Arbeiten.

- Cufaro Petroni, Nicola / Matteo Tricarico (1997), »Self-Organizing Neural Nets and the Perceptual Origin of the Circle of the Fifths«, in: *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology* (= *Lecture Notes in Artificial Intelligence* 1317), hg. von Marc Leman, Berlin u. a.: Springer, 169–180.
- Eberlein, Roland (1993), »Konsonanz«, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek: Rowohlt, 478–486.
- Fricke, Jobst P. (2005), »Psychoakustik des Musikhörens. Was man von der Musik hört und wie man sie hört«, in: *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber, 101–154.
- Goldbach, Karl Traugott (i. Vorb.), »Mythos Untertonreihe«, in: *Mythos – Helden – Symbole. Legitimation, Selbst- und Fremdwahrnehmung in der Geschichte der Naturwissenschaften, der Medizin und der Technik*, hg. von Siegfried Bodenmann und Susan Splinter, München: Meidbauer.
- Groth, Renate (1983), *Die Französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22), Wiesbaden: Steiner.
- Helmholtz, Hermann von (1913), *Die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlage für die Theorie der Musik*, 6. Aufl., Braunschweig: Vieweg.
- Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, 2. Aufl., Mainz: Schott.
- Hofmann-Engl, Ludger (2004), »Virtual Pitch and its Application to Contemporary Harmonic Analysis«. http://www.chameleongroup.org.uk/research/link_virtual_analysis.html
- Holzer, Andreas (2005), »Eigensysteme von Komponisten«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 461–474.
- Jensen, Jeff (2005), *A Java Applet to Calculate Virtual Pitch*. <http://jjensen.org/VirtualPitch.html>
- La Motte, Diether de (1990), *Harmonielehre*, 7. Aufl., München: dtv.
- Leman, Marc (1995), *Music and Schema Theory. Cognitive Foundations of Systematic Musicology* (= Springer Series in Information Sciences 31), Berlin u. a.: Springer.
- (1999), »Relevance of Neuromusicology for Music Research«, in: *Journal of New Music Research* 28, 186–199.
- Nowka, Dieter (1999), *Europäische Kompositionsgeschichte. Material. Verfahren. Komposition*, Landsberg/Lech: Ecomed.
- Oettingen, Arthur von (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*, Dorpat und Leipzig: Gläser.
- (1904), »Das duale System der Harmonie: III. Akustische und musikalische Konsonanz«, *Annalen der Naturphilosophie* 4, 116–136.
- (1913), *Das duale Harmoniesystem*, Leipzig: Siegel.
- Parncutt, Richard (1988), »Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model of the Root(s) of a Musical Chord«, *Music Perception* 6, 65–94.

- (1989), *Harmony: A Psychoacoustical Approach* (= Springer Series in Informations Sciences 19), Berlin u.a.: Springer.
- (1993), »Pitch Properties of Chords of Octave-Spaced Tones«, *Contemporary Music Review* 9, 35–50.
- (1997), »A Model of the Perceptual Root(s) of a Chord Accounting for Voicing and Prevailing Tonality«, in: *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology* (= *Lecture Notes in Artificial Intelligence* 1317), hg. von Marc Leman, Berlin u. a.: Springer, 181–199.
- Rameau, Jean Philippe (1722), *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard, Reprint hg. von Erwin R. Jacobi, Dallas, TX: American Institute of Musicology 1967 (= The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau 1).
- (1737), *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, Paris: Ballard, Reprint Dallas, TX: American Institute of Musicology, 1968 (= The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau 3).
- Reinecke, Hans Peter (1962), »Hugo Riemanns Beobachtung von ›Divisionstönen‹ und die neueren Anschauungen zur Tonhöhenwahrnehmung«, in: *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Schülern und Freunden*, hg. von Wilfried Brenecke und Hans Haase, Kassel: Bärenreiter, 232–241.
- Riemann, Hugo (1875), »Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle«, *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 2, 205 f. und 213 ff.
- Rowe, Robert (2000), »Key Induction in the Context of Interactive Performance«, *Music Perception* 17, 511–530.
- Ruschkowski, André (1998), *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart: Reclam.
- Schönberg, Arnold (1949), *Harmonielehre*, 4. Aufl., Wien u. a.: Universal Edition.
- Seidel, Elmar (1966), »Die Harmonielehre Hugo Riemanns«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Martin Vogel (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4), Regensburg: Bosse, 39–92.
- Smootenburg, Guido F. (1970), »Pitch Perception of Two-Frequency Stimuli«, *Journal of the Acoustical Society of America* 48, S. 924–942.
- Terhardt, Ernst (1974), »Pitch, Consonance, and Harmony«, *Journal of the Acoustical Society of America* 55, 1061–1069.
- (1977), »The Two-Component Theory of Musical Consonance«, in: *Psychophysics and Physiology of Hearing*, hg. von Edward Frank Evans und John Patrick Wilson, London u. a.: Academic Press, 381–390.
- (1979), »Calculating Virtual Pitch«, *Hearing Research* 1, 155–182.
- (1982), »Die psychoakustischen Grundlagen der musikalischen Akkordgrundtöne und deren algorithmische Bestimmung«, in: *Tiefenstruktur der Musik. Festschrift Fritz Winckel zum 75. Geburtstag*, hg. von Carl Dahlhaus, Manfred Krause u. Peter Frenzel, Berlin: TU Berlin, 23–50.
- (1998), *Akustische Kommunikation*, Berlin: Springer.

- (1982a) / Gerhard Stoll / Manfred Seewann, »Pitch of Complex Signals According to Virtual-Pitch Theory: Tests, Examples, and Predictions«, *Journal of the Acoustical Society of America* 71, 671–678.
- (1982b), »Algorithm for Extraction of Pitch and Pitch Salience from Complex Tonal Signals«, *Journal of the Acoustical Society of America* 71, 679–688.
- Thomson, William (1965), »Hindemith's Contribution to Music Theory«, *Journal of Music Theory* 9, 52–71.
- (1993), »The Harmonic Root: A Fragile Marriage of Concept and Percept«, *Music Perception* 10, 385–416.
- (2004), »From Sounds To Music: The Contextualizations of Pitch«, *Music Perception* 21, 431–456.
- Toiviainen, Petri (2001), »Real-Time Recognition of Improvisations with Adaptive Oscillators and a Recursive Bayesian Classifier«, *Journal of New Music Research* 30, 137–147.
- Vogel, Martin (1962), *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 2), Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V.

BERICHTE

Music Theoretical Dimensions of 18th Century Opera with a focus on Mozart's *Don Giovanni*

International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, Orpheus-Institut, Gent, 26. bis 29. März 2008

Die jährliche International Orpheus Academy for Music & Theory des belgischen Orpheus-Instituts ist inzwischen zu einer festen Einrichtung geworden. Im März 2008 fand die Veranstaltung, die wissenschaftliche wie künstlerische Vorträge und Workshops in sich vereint, zum sechsten Mal statt und motivierte etwa dreißig musiktheoretisch Interessierte aus sechzehn verschiedenen Ländern zur Teilnahme. Das Komitee um Peter Dejans, dem Leiter des Instituts, ist darum bemüht, bei der Themenwahl größtmögliche inhaltliche und historische Vielfalt zu bieten. Lautete das Thema der Academy im Vorjahr »Zeitgestaltung in Musik nach 1950«, so fiel die Wahl mit »Music Theoretical Dimensions of 18th Century Opera with a focus on Mozart's *Don Giovanni*« dieses Mal auf ein im doppelten Wortsinn »klassisches« Thema.

Den Anfang machte Sergio Durante (Padua) mit seinem Vortrag *Mozart's Don Giovanni then and now*. Durante fokussierte das Verhältnis von Text, Musik, Bild und Regieanweisung mit dem Ziel, eine Lösung aufführungspraktischer Probleme zu ermöglichen. Die Ergebnisse erwiesen sich als davon abhängig, auf »welchen« *Don Giovanni* jeweils referiert wurde. Hierzu stellte Durante in seinem zweiten Vortrag herkömmlichen »romantischen« Ansätzen den Versuch einer Rekonstruktion der Mozartschen Originalgestalt gegenüber und öffnete damit den Blick für die Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* sowie ihre Folgen für die aktuelle Aufführungspraxis. An seiner Vorliebe für die »außergewöhnliche Vitalität« der dem Geiste des »enlightenments« verpflichteten »Ursprungs-Version« ließ er dabei keinen Zweifel.

Anschließend unternahm James Webster (Ithaca, USA) eine Analyse der Mozartschen Enembletechnik. Der Vortragstitel *Towards a Theory of the Ensemble* machte deutlich, dass Websters Ansatz auf eine bislang noch ausstehende, umfassende Theoriebildung zielt. Inwieweit seine Unterscheidung zwischen »individueller Rede«, »Dialog« und »Zusammen-Singen« es ermöglicht, musikalische wie dramatische Phänomene gleichermaßen zu beleuchten, demonstrierte er anhand des Duetts *Là ci darem la mano* und des Sextetts *Sola, sola in buio loco* aus dem zweiten Akt.

Stefan Rohringers (München) Vortrag *The two Don Ottavios: Mozart's modified perspective on his »primo uomo« in the Vienna version of »Don Giovanni«* machte deutlich, dass die Veränderungen, die Mozart an der Partie des Don Ottavio nach der Prager Premiere für die Aufführung in Wien vorgenommen hatte, nicht nur auf personalen Gegebenheiten und aufführungspraktische Konventionen zurückzuführen sind, sondern mit einer neuen Konzeptionalisierung der Figur einhergehen. Der Austausch der Arie *Il mio*

tesoro durch die Neukomposition *Dalla sua pace* ließ Rohringer bereits hier das Moment des ›Erhabenen‹ ins Spiel bringen, das im Zentrum seines zweiten Vortrages stand.

Julian Rushton (Leeds) widmete sich in seinem Vortrag *Don Giovanni and the nature of opera* den auftretenden Charakteren und den musikalischen Mitteln ihrer Gestaltung. Dabei interessierte ihn insbesondere die Frage, ob der Komponist als Adressaten nur das Publikum oder auch eine andere Person des Stücks intendiert.

Der Regisseur Javier López Piñón (Amsterdam/Den Haag) informierte über das Verhältnis von Wort und Gestik im Schauspiel des 18. Jahrhunderts: Gemessen an heutigen Gewohnheiten habe eine extrem standardisierte Verbindung von Text und Bewegungen bestanden. Für diese These stützte sich Piñón auf Aussagen in Quellen zum Sprechtheater der Mozartzeit (und früherer Epochen), die seiner Auffassung nach auf die Oper übertragen werden können. Mit seinen Überlegungen bereitete Piñón zugleich auf einen gemeinsamen Workshop mit Kenneth Montgomery, (Dirigent am *Royal Conservatoire* in Den Haag) vor, der darauf zielte, den Teilnehmern der Academy einen Einblick auch in die praktische Bühnenarbeit zu gewähren.

In seinem zweiten Vortrag brachte Stefan Rohringer die Ouverture des *Don Giovanni* in Verbindung mit der ein Jahr früher entstandenen *Prager Sinfonie*. Dabei diene ihm das ›Erhabene‹ als Wegweiser für die Analyse. Rohringer fokussierte einerseits einzelne sublimale Effekte, die, rhetorischen Figuren nicht unähnlich, punktuell eingesetzt und verstanden worden seien. Andererseits vertrat er mit Blick auf Lyotards Neudeutung einer ›Ästhetik des Erhabenen‹ die These, in Mozarts Haltung gegenüber dem eigenen Komponieren mache sich ab der Zeit des *Don Giovanni* eine Form der Distanz bemerkbar, durch die Mozarts ›Spätstil‹ generell geprägt sei.

Mit dem abschließenden Vortrag zum Thema *Mozart's Finales: Dramatic and Musical Construction* knüpfte Webster an seine früheren Ausführungen an. Insbesondere die Frage nach der Funktion der Tonika im dramatischen Verlauf Mozartscher Opernfinali eröffnete Raum für Differenzierungen. Webster stellte beispielsweise die Konflikthaltigkeit und Instabilität der Anfangs- und Schluss-toniken in den Finali der ersten Akte und die ungleich kräftigere Schlusswirkung der Toniken in den Schlussfinali einander gegenüber. Dabei bezog er sich insbesondere auf das Finale aus dem ersten Akt des *Don Giovanni* und das Schlussfinale des *Figaro*.

Abgerundet wurden die Vorträge und Workshops durch drei ›Panels‹, bei denen Publikumsbeiträge ausdrücklich erwünscht waren. Wie schon in den Jahren zuvor nahmen viele Teilnehmer die Möglichkeit wahr, eigene Arbeiten zu präsentieren. Größtenteils handelte es sich um thematische Ergänzungen zum Thema der Academy.

Peter Dejans, Joyce Desmet (activities & communication manager), Joost Vanmaele (artistic staff member) und Heike Vermeire (office manager) sorgten auch dieses Mal mit organisatorischem Geschick und einem stets offenen Ohr für die Wünsche und Anliegen aller Beteiligten für eine besondere Atmosphäre. Eine Publikation ist in Vorbereitung.

Verena Weidner

»Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie«

Internationales musikwissenschaftliches Symposium im Rahmen der BrucknerTage 2008, Stift St. Florian, 17. bis 20. August 2008

»*Qui ad speculum venerat, ut se mutaret,
iam mutaverat.*« (Lucius Annaeus Seneca,
De ira XXXVI, 1)

Im vergangenen August diente das Augustiner Chorherrenstift St. Florian bei Linz (Oberösterreich) zum wiederholten Mal als Schauplatz der *BrucknerTage*. Die Präsentation von Werk und Welt Anton Bruckners an einem Ort seines Wirkens genießt schon seit Langem den Ruf, ihren zahlreichen Besuchern die Möglichkeit ungewohnter Zugangsweisen zum Œuvre des Komponisten zu eröffnen. Erstmals wurde das bislang hauptsächlich aus konzertanten Darbietungen bestehende Programm um ein geisteswissenschaftliches Symposium erweitert. Es stand ganz im Zeichen des diesjährigen Mottos »Brahms und Bruckner« und wurde vom musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Kooperation mit dem Verein *BrucknerTage St. Florian* ausgerichtet.

Brahms und Bruckner werden zumeist als Antipoden gehandelt: Während von Brahms entweder das Bild eines musikalischen Konservators oder uninspirierten Handwerkers gezeichnet wird, gilt Bruckner wahlweise als genialer Neuerer oder überlebensgroßer Dilettant. Mittlerweile scheint von dieser Gegenüberstellung kein Impuls für die Diskussion mehr auszugehen. Den Diskurs neu zu entfachen, war daher das erklärte Ziel von Christoph Hust (Mainz) und Matthias Giesen (St. Florian/Wien), den beiden Leitern des Symposiums. Hierzu wurde der Fokus auf musiktheoretische Fragestellungen gerichtet: Am Anfang standen Reflexionen der Komponisten Brahms und Bruckner zur Musiktheorie, danach folgten Aspekte der frühen Rezeptionsgeschichte (u. a. bei Riemann, Schenker und Kurth) und schließlich neuere und neueste Methoden der Werkanalyse, die im deutschsprachigen Raum bislang wenig bekannt sind. Zehn Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Großbritannien, Venezuela und den USA waren teils mit bislang unveröffentlichten Quellen im Gepäck angereist und nahmen sich unter den interessierten Augen und Ohren der Teilnehmer, darunter viele Studierende der Universität Mainz, aber auch weitgereiste Gäste aus Korea, der Thematik *sine ira et studio* an.

In ihrem Eröffnungsvortrag »Je mehr ein Kunstwerk verkauft, um so schmackhafter wird es«: Johannes Brahms und Theodor Billroth diskutieren über Musik« untersuchte Christiane Wiesenfeldt (Münster) die Aussagen von Brahms zu Komposition und Analyse. Obwohl derartige Bemerkungen angesichts des lakonischen Wesens von Brahms eher selten zu finden sind, wurde Wiesenfeldt in einem bemerkenswerten Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinem Freund, dem Wiener Chirurgen Theodor Billroth fündig. Anhand dieser und anderer Quellen aus Billroths Nachlass zeichnete die

Referentin die ästhetischen Positionen der beiden Diskutanten nach und erörterte deren Bedeutung für das Brahms'sche Spätwerk.

Hieran anknüpfend wandte sich Jürgen Blume (Mainz) dem Thema »Poetischer Kontrapunkt in den Vokalwerken von Johannes Brahms« zu. Ausgehend von Robert Schumanns Begriff des »Tiefcombinatorischen«, verfolgte Blume in einer sensiblen Deutung ausgewählter Beispiele die These, dass die Verwendung kontrapunktischer Techniken für Brahms mehr als nur eine satztechnische Option unter anderen bedeutet habe. Vielmehr seien Imitation, Kanon und Fuge Verfahren, mittels derer Brahms oftmals persönlichste Gedanken und Gefühle verschlüsselt habe.

Eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Auffassung von Volksmusik bei Brahms und Bruckner nahm Klaus Petermayr (Linz) vor. Nach einem allgemeinen Überblick über das herkömmliche Verständnis von Volkslied und Volksmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellte er einen Vergleich der Auffassungen beider Künstler mit Blick auf ihr soziales Umfeld, ihre Bildung und Quellenaneignung an und wies auf deren Auswirkungen in der Komposition hin.

Im Anschluss daran setzte sich William Drabkin (Southampton) mit Heinrich Schenkers strengem Urteil über Bruckners Sinfonien auseinander, das sich vornehmlich auf den Vorwurf gründete, Bruckner mangle es am Vermögen zur musikalischen Synthese. Drabkin präsentierte eine Reihe weitgehend unbekannter Aufzeichnungen Schenkers, die ursprünglich in einem Anhang zum *Freien Satz* als Beispielsammlung mit »misslungenen Kompositionen« hätten erscheinen sollen.

»Zur Verwendung der Kirchentonarten im Werk Brahms' und Bruckners« referierte Matthias Giesen (St. Florian/Wien). Am Beispiel ausgewählter Motetten stellte er zwischen beiden Komponisten einen bedeutenden Unterschied im Gebrauch der Modalität fest, die er bei Bruckner tief im »Hintergrund« der Komposition verortete, während sie bei Brahms zum Kolorit des »Vordergrunds« gehöre.

Lee Rothfarb (Santa Barbara) berichtete über die Bruckner-Rezeption aus der Zeit unmittelbar nach dessen Tod. Im Mittelpunkt von Rothfarbs Ausführungen stand ein Aufsatz August Halms von 1902, der womöglich zum ersten Mal die Musik Bruckners eingehend analysierte und entgegen zeittypischen Kritiken ein positives Bild von Bruckner als »drittkulturellem Helden« skizzierte.

Der Beitrag von Christoph Hust (Mainz) widmete sich dem »Großterzzirkel bei Bruckner«. Ausgehend vom Konzept der Hexatonik und Heptatonik zeigte Hust mit detektivischer Akribie zunächst Formen des Großterzzirkels vor Bruckner auf, um anschließend deren Verwendung in der Musik Bruckners zum Anlass einer historischen Einordnung der Brucknerschen Harmonik zu nehmen.

In Joanne Leekams (Linz) Vortrag »Akkordfarbe und Akkordfunktion: ein bewusster Gegensatz?« galt das besondere Interesse dem Verhältnis von Analyse und Aufführungspraxis. Dazu stellte Leekam zwei unterschiedliche, jeweils von Schenker ausgehende Analysen des Intermezzos a-Moll op. 118,1 von Brahms einander gegenüber. Besonders aufschlussreich waren die Bemühungen des Pianisten Hartmut Allwang, die unterschiedlichen Lesarten auch zum Klingen zu bringen.

In ähnlicher Weise setzte sich Stefan Rohringer (München) mit Analysen des Intermezzos h-Moll op. 119,1 von Brahms auseinander. Rohringer verglich Schenkers eigene

Analysen mit solchen aus der Tradition der Schenkerian Analysis und verstand es, beider Grenzen angesichts der »hypertrophen Terzschichtungen« zu verdeutlichen.

Bernhard Haas (Stuttgart) schließlich führte »Fragmente einer Analyse des ersten Satzes aus Bruckners VI. Sinfonie« vor, wobei er sich auf die »Theorie der Tonfelder« des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon stützte. Haas zeigte, dass die »Kühnheiten« in Bruckners Harmonik nicht willkürlich sind, wie es die traditionelle und auch die schenkerianische Musiktheorie behaupten, sondern integrale Bestandteile der Komposition, die grundlegend zur Einheit des Satzes beitragen.

Umrahmt wurde das Symposium von mehreren Round Tables, Podiumsdiskussionen, Konzerten und einer Führung durch das Innere des Stiftsgebäudes. Ein Kongressbericht ist in Vorbereitung.

Sinem Derya Kiliç

»Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«

VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz,
9. bis 12. Oktober 2008

Vom 9. bis 12. Oktober 2008 fand der VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG) statt, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMW).

Insgesamt 65 Vorträge – davon 24 in englischer Sprache – präsentierten die heutige Musiktheorie als ein nach mehreren Richtungen hin offenes Fach, das sehr verschiedene Interessen und Aufgaben unter dem gemeinsamen institutionellen Dach der GMTH zusammenzubringen versucht. Die dementsprechend vielgestaltigen Beiträge wurden in sechs Sektionen zusammengefasst, die Fragestellungen aus den Grenzbereichen zur Musikgeschichte, Musikästhetik, zur musikalischen Interpretation, zur kompositorischen Praxis, zur Musikethnologie und zur Systematischen Musikwissenschaft behandelten.

Bereits im Eröffnungsvortrag beschrieb Clemens Kühn (Dresden) die Stellung der Musiktheorie zwischen Theorie und Praxis, Systematik und Historie, Pädagogik und Interpretation, Komposition und Musikwissenschaft. Er forderte eine flexible Betrachtungsweise, die aus verschiedenen Perspektiven Erkenntnisse über Technik und Wesen eines spezifischen Werkes bieten sowie dessen Wirkung beschreiben könne, und exemplifizierte dies in vier analytischen Skizzen.

Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie

Die erste Sektion befragte musiktheoretische Quellen vergangener Epochen auf ihren Nutzen sowohl für die Erklärung historischer Stile, als auch für die aktuelle Theoriebildung.

In der Keynote-Lecture dieser Sektion verglich Nicholas Cook (London) theoretische Schriften zur Aufführungspraxis des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Mathis Lussy, Heinrich Schenker) mit historischen Aufnahmen (Eugène d'Albert u. a.) und gelangte zu dem Schluss, dass trotz partieller Übereinstimmung kein Zusammenhang zwischen Analyse und Interpretation bestehe. Interpretation befasse sich nicht mit musikalischer Logik, sondern ergänze sie durch den »Ausdruck des Augenblicks« (*moment to moment-expressiveness*).

Drei Beiträge erschlossen wenig bekannte Quellen: Folker Froebe (Mannheim/Hannover) stellte Johann Gottfried Vierlings *Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (1794) vor, die didaktisch übersichtlich von einfachen Akkordverbindungen über Sequenz- und Kadenzformeln bis zur zwei- und dreistimmigen Diminution von Generalbassmodellen führt; Johannes Menke (Freiburg/Basel) konzentrierte sich auf Autoren des späten 17. Jahrhunderts (Spiridionis, Poglietti, Bononcini, Simpson, Muffat), die nach Partimen-

to-Tradition die wesentlichen handwerklichen – und damit implizit auch theoretischen – Sachverhalte in Form von unkommentierten Beispielen vermitteln. Angelika Moths (Basel/Bremen) schließlich untersuchte die Handschrift Urb. Lat. 1419 aus dem frühen 15. Jahrhundert, die wegen des teilweise fragmentarischen Charakters der darin enthaltenen Aufzeichnungen als eine Art Notizbuch betrachtet werden kann, das Einblicke in die kompositorische Praxis der Zeit erlaubt.

Die Vorträge Junko Kanekos (Urbana-Champaign) und Felix Diergartens (Dresden) setzten Theorie in Beziehung zur Kompositionspraxis: Kaneko beschrieb Probleme bei der Anwendbarkeit des von Wilhelm Fischer geprägten Begriff der ›Fortspinnung‹ auf die Musik des Spätbarock und griff auf zeitgenössische Theorien der Phrasen- und Periodenbildung – im besonderen Joseph Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* – zurück, um Fischers Begriff neu zu fassen. Diergarten zeigte anhand einer Polemik Heinrich Christoph Kochs gegen eine Haydn-Symphonie Differenzen zwischen zeitgenössischer Praxis und Theorie auf. »Historisch informierte« Analyse könne nicht in der bloßen Anwendung theoretischer Begriffe auf konkrete Kompositionen bestehen, sondern müsse auch die Eigengesetzlichkeit beider Sphären berücksichtigen.

Eine weitere Gruppe von Vorträgen näherte sich demselben Spannungsverhältnis von der anderen Seite her und untersuchte Kompositionen Bruckners, Liszts und Schönbergs auf Entsprechungen und Divergenzen zur theoretischen Lehre ihrer Zeit: Bruckners fünfte Symphonie war der gemeinsame Fokus der Vorträge von Florian Edler (Bremen) und Volker Helbing (Berlin). Standen bei Edler einerseits die Rückbindung an die zeitgenössische Lehre in Bezug auf Harmonik, Kontrapunktik und Formbildung und andererseits die radikale Abweichungen davon im Vordergrund, konzentrierte sich Helbing auf die für Bruckner typischen formalen Blöcke und ihre wechselseitige (Fern-)Wirkung.

Dieter Kleinrath (Graz) behandelte Zusammenhänge zwischen kompositorischen Verfahren im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts vor dem Hintergrund zeitgenössischer musiktheoretischer Entwürfe wie Carl Friedrich Weitzmanns *Der übermäßige Dreiklang* oder Anton Reichas *36 Fugues d'après un nouveau système*.

Wie unterschiedlich die Voraussetzungen der amerikanischen und deutschsprachigen Musiktheorie sind, offenbarten zwei Vorträge zur motivischen Arbeit im Werk Arnold Schönbergs: Während Christian Raff (Stuttgart) Schönbergs zur Beschreibung tonaler Musik entwickelte analytische Begriffe auf dessen eigene ›atonale‹ Kompositionen anwandte und so zu einer überraschend traditionellen Sicht des thematisch und formal extrem ungebundenen Klavierstückes op. 11/3 gelangte, bedeutete eine ähnliche Vorgehensweise bei Danny Jenkins (University of South Carolina) vor allem eine Kritik des reduktionistischen Motivbegriffes der *pitch-class theory*, deren rein systematischer Ansatz hier durch eine historische Kontextualisierung erweitert wurde.

Zwei Vorträge offenbarten verborgene historische Kontinuitäten: Ludwig Holtmeier (Freiburg/Basel) beschrieb die Entstehung der deutschen ›Harmonielehre‹-Tradition des 19. Jahrhunderts als Wandel von einer professionellen Handwerkslehre zu einer nach wissenschaftlichen Vorbildern formulierten, von der musikalischen Praxis jedoch weitgehend losgelösten Systematisierung der Tonbeziehungen (mit Schönbergs Dodekaphonie als Schlusspunkt dieser Entwicklung). Lukas Haselböck (Wien) schließlich bezog das

um den zentralen Begriff der *Kraft* kreisende Denken Ernst Kurths auf den französischen Poststrukturalismus (Deleuze, Derrida, Lyotard) und die zeitgleiche *musique spectrale* (v.a. Gérard Grisey) und zeigte auf, wie aktuell vermeintlich längst »zu den Akten gelegte« Theorie sein kann.

Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens

Die zweite Sektion thematisierte das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikästhetik. Gefragt wurde vor allem nach der Rolle ästhetischer Bewertungen für das Verständnis musikalischer Strukturen: Im Gegensatz zur Idee des in sich geschlossenen, »perfekten« Kunstwerks betonte Markus Schwenkreis (Basel) die Bedeutung einer »aesthetics of imperfection« für eine als *compositio extemporanea* verstandene Improvisationspraxis. Ariane Jeßulat (Würzburg) versuchte anhand der musikalischen Charakterisierung Mimes, Hagens und Alberichs in Wagners Ring Kriterien für eine »Ästhetik des Negativschönen« als Verzerrung tradierter Satzmodelle zu formulieren, Renate Bozic und Harald Haslmayr (Graz) legten die Voraussetzungen für ästhetische Wertungen im Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und dem Ehepaar Herzogenberg dar, und Heinz von Loesch (Berlin) befasste sich mit dem ästhetischen Eigenwert oft als bloßes Füllmaterial abgetaner virtuoser Passagen und den Möglichkeiten ihrer künstlerischen Gestaltung.

Ein Beispiel für die Eigengesetzlichkeit der Diskurse bot Berthold Hoeckner (Chicago), der eine am Gegenstand der Theorie selbst orientierte Neubewertung der ästhetischen Kategorie des Schönen vorschlug und einen Wandel von einer Theorie der Kunst zu einer Kunst der Theorie propagierte. Als ein Beispiel »schöner Theorie« präsentierte Hoeckner isographische Wagner-Analysen, die vor allem auf die Einheit der Darstellung inhaltlich sehr verschiedener Sachverhalte abzielten. Nicht so sehr um »schöne«, dafür umso mehr um stimmige Theorie war Oliver Schwab-Felisch (Berlin) bemüht, der die Vermittlung unterschiedlicher Weisen der »kategorialen Formung« des musikalischen Gegenstandes und damit unterschiedlicher Logikbegriffe bei der musikalischen Analyse problematisierte.

Analogien zwischen musikalischen, wissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen beschäftigten Bella Brover-Lubovsky (Jerusalem) und Federico Celestini (Graz): Brover-Lubovsky verglich die modale Polarität von Moll und Dur in venezianischer Musik des 18. Jahrhunderts mit parallelen Entwicklungen in Bildender Kunst (etwa die Technik des *chiaroscuro*) und Wissenschaft (Newtons Theorie von Licht und Schatten), Celestini bezog den Übergang vom Generalbass zu einer Theorie der harmonischen Verhältnisse auf einen Paradigmenwechsel in der europäischen Kulturgeschichte und sprach, an R. Koselleck angelehnt, von einer »Verzeitlichung des musikalischen Wissens« an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.

Raphael D. Thöne (Hannover) schließlich fragte nach der Bedeutung Adornos im englischen Sprachraum und stellte dessen theoretischen Ansatz denen britischer Musikologen gegenüber.

Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis

Die zentrale Frage der dritten Sektion war, inwieweit theoretische Analyse als Grundlage der musikalischen Interpretation dienen kann. Das Konzept einer normativen Analyse, die Kriterien für die Unterscheidung ›richtiger‹ und ›falscher‹ Interpretationen definieren will, wurde in mehrfacher Hinsicht relativiert: John Mayhood (Providence) wandte ein, die Implikationen analytischer Befunde für die Aufführung seien nicht immer eindeutig, außerdem müsse analytisch Bedeutsames nicht immer durch den Interpreten hervorgehoben werden. Auf den Umgang des ausführenden Musikers mit analytisch festgestellter Ambiguität ging Markus Neuwirth (Leuven) näher ein und verglich verschiedene theoretische Deutungen taktgruppenmetrisch mehrdeutiger Passagen aus Beethoven-Klavier-sonaten mit ausgewählten Einspielungen.

Als alternativen Ansatz zur Idee einer direkten Umsetzung analytischer Befunde durch den Interpreten richtete George Papageorgious (London) seine Aufmerksamkeit einerseits auf den Körper des/der Ausführenden als zentrale Instanz musikalischen Denkens, andererseits auf den Zusammenhang zwischen expressiv-musikalischen und körperlichen Gesten. Auch Deniz Peters (Graz), Mitarbeiter beim Forschungsprojekt *Embodied Generative Music* am Institut für Elektronische Musik und Akustik der KUG, zog den gestischen Aspekt des Musizierens als Analyseparameter heran und exemplifizierte an Musik der Romantik und des Expressionismus die Beziehung zwischen musikalischem und körperlichen Ausdruck.

Mit der Notation verschiedener Typen des *rubato* in Skrjabin's frühen *Préludes* bzw. in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts beschäftigten sich Aleksandra Vojcic (Amherst) und Martin Kapeller (Wien).

Als Ergänzung einer auf (Noten-)Schrift basierenden Analyse wurden auch elektronische Medien für die Werkanalyse herangezogen, so bei einem von Bruno Gingras (Montreal) angestellten ›exakten‹ Vergleich von sechzehn auf einer MIDI-unterstützten Orgel erstellten Aufnahmen von Bachs Fuge BWV 538 mit Analysen der ausführenden Musiker und einer von Amanda Bayley und Michael Clarke (Wolverhampton) aufwändig programmierten audiovisuellen Darstellung der Interaktion zwischen Komponist und Musikern bei der Erarbeitung von Michael Finnissy's Zweitem Streichquartett.

Ein Höhepunkt des Kongresses war ein Podiumsgespräch mit Michael Gielen, das vor allem auf die Frage, inwieweit die Erfahrung mit Neuer Musik die Interpretation traditioneller Werke beeinflusse, interessante Einsichten brachte (z. B. das verstärkte Augenmerk auf die Stimmführung) und alles in allem den bereits bei Nicholas Cook angeklungenen Befund unterstützte: Analyse kann und soll als Inspirationsquelle für den Interpreten dienen, nimmt aber nicht notwendigerweise eine privilegierte Stellung bei der Erarbeitung einer Interpretation ein.

Die diese Sektion abschließenden Vorträge von Stefan Engels (Graz) und Violaine de Larminat (Wien) waren der gregorianischen Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung bzw. der Bedeutung der Höranalyse als Synthese theoretischer Kenntnisse und praktischer Fertigkeiten gewidmet.

Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess

Nicht die Nachzeichnung eines Formschemas, sondern das Eingehen auf Abweichungen und Transformationen macht Analyse sinnvoll. Dabei sind Selbstkommentare von Komponisten nicht immer eine Hilfe, sondern können den Analysehorizont von vornherein einengen: Jörg-Peter Mittmann (Detmold) zeigte anhand von Aussagen Skrjabins und Schönbergs, dass Zeugnisse von Komponisten über ihr eigenes Schaffen nicht immer zuverlässig sein müssen und mitunter sogar in die Irre führen können. Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) verglich das Formkonzept der 1. Szene des II. Aktes aus Bergs *Wozzeck* mit dessen tatsächlicher Ausgestaltung, in der formsichernde und formsprengende Elemente aufeinanderprallen. Catherine Nolan (University of Western Ontario) erhellte die strukturelle Bedeutung der auf Wunsch des Komponisten nachträglich hinzugefügten Verse Hildegard Jones im letzten Satz von Weberns II. Kantate.

Die meisten Vorträge dieser vierten Sektion beschäftigten sich mit Musik nach 1945: Ein Schwerpunkt war dem Œuvre Helmut Lachenmanns gewidmet, dessen *Tanzsuite mit Deutschlandlied* aus zwei unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wurde: Pietro Cavallotti (Berlin/Basel) untersuchte serielle und postserielle Aspekte der zum Teil seit Jahrzehnten unveränderten Kompositionsverfahren Lachenmanns, während sich Jörn Arnecke (Hamburg) auf die speziell in diesem Stück angewendete Zitattechnik konzentrierte.

Christian Utz und Clemens Gadenstätter (Graz) stellen den im Rahmen ihrer Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* herausgegebenen Band *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* vor.

Einen interessanten Kontrapunkt zum Lachenmann-Schwerpunkt boten auch die Vorträge von Benjamin Levy (Arizona State University) und Hans Peter Reutter (Düsseldorf) zur Entwicklung der Kompositionstechnik György Ligetis, von der Übernahme serieller Techniken in der *Pièce électronique no. 3* über deren Kritik bis zu einer prozessorientierten Arbeitsweise mit flexiblen Spielregeln, dargestellt am Beispiel des ersten der *Drei Stücke für zwei Klaviere*.

Ein dritter Fokus lag auf der Analyse von Musik mit europäisch-fernöstlichem Hintergrund: Insook Han (Graz) verglich die musikalische Zeitgestaltung in Isang Yuns *Réak* (1966) mit der Konzeption von Zeit in der koreanischen Hofmusik, während Christian Utz an ausgewählten Beispielen versuchte, Methoden zur Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles zu entwickeln, die sowohl kulturell-kontextuelle als auch strukturell-immanente Faktoren berücksichtigen.

Marion Saxer (Frankfurt) nahm medienreflexive Strategien in Werken der jüngeren Komponistengeneration in den Blick und beschrieb Übertragungsprozesse aus anderen Medien in die Komposition, von der quasi fotorealistischen Abbildung von Umweltaufnahmen durch Instrumente bei Peter Ablinger bis zur metaphorischen Bildbeschreibung bei Isabel Mundry.

Musik als ›System‹ vs. Musik als ›Kultur‹ – Musiktheorie und Musikethnologie

Die Beiträge der fünften Sektion trugen der Erweiterung der traditionellen Musiktheorie durch die Musikethnologie Rechnung, und zwar in systematischer, musikpsychologischer und analytischer Hinsicht: Brian Hulse (Williamsburg) übte Kritik an ontologisch begründeten, eurozentristischen musikalischen Systemen in einer global vernetzten Welt, der adäquat nur durch eine pluralistische, flexibel an den jeweiligen musikalischen Bedingungen orientierte Betrachtungsweise zu begegnen sei. Andre Schönebeck (Halle-Wittenberg) untersuchte kulturspezifischen Ausprägungen grundlegender Prinzipien der Strukturierung musikalischer Wahrnehmung am Beispiel der Konsonanz und kam zum Ergebnis, dass es sich dabei um eine gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie handelt.

Möglichkeiten präziser Analyse indigener Musiken (darunter auch die europäische) ohne ›westliche Brillen‹ eröffneten Michael Tenzer (British Columbia), Rainer Polak (Bayreuth) und Gerd Grupe (Graz). Tenzer verzichtete auf abstrakte Benennungen zeitlicher Qualitäten (z. B. *linear-nicht/linear*) zugunsten einer Typologisierung zeitlicher Transformationen und verglich rhythmische Augmentation bei Bach, in indischer und balinesischer Musik nach den Kriterien Metrum, Periodizität, Zyklizität, Konfiguration und Markierung (*marking*). Polak diskutierte die Bedeutung ungerader Pulsationsstrukturen in westafrikanischer Djembe-Musik, die nicht als bloße Abweichungen von einem bisher angenommenen ›Grundpuls‹, sondern als metrische Strukturen eigenen Rechts betrachtet werden müssten. Gerd Grupe referierte das an der KUG durchgeführte Projekt *Virtual Gamelan Graz*, das eine idiomatisch und klanglich adäquate Simulation eines Gamelan-Ensembles durch ein computergestütztes System zum Ziel hat, wobei Fragen nach der Art und Weise, wie javanische Musiker ihre Musik erlernen und realisieren, im Vordergrund stehen.

Beispiele zur individuellen Weiterentwicklung traditioneller Modelle in der zeitgenössischen balinesischen bzw. brasilianischen Musik präsentierten Dieter Mack (Lübeck) und Eli-Eri Moura (Paraíba).

Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen/Divergenzen

Sektion VI behandelte das Verhältnis von Musiktheorie und Systematischer Musikwissenschaft bzw. deren Teilbereichen Musikpsychologie und -soziologie.

Helga de la Motte-Haber (Berlin) betonte einerseits die Notwendigkeit eines Zusammenwirkens der verschiedenen musikwissenschaftlichen Teildisziplinen bei der Suche nach der Logik und Bedeutung von Musik, um andererseits die einseitige Ausrichtung der jüngeren amerikanischen Musiktheorie an linguistischen Modellen zu kritisieren, da musikalische Logik durch Algorithmen ersetzt und Musiktheorie von der Wahrnehmung abgekoppelt werde.

Diese Kritik erwies sich bei zumindest zwei Vorträgen als stichhaltig: Daniel Shanahan (Dublin) stellte Untersuchungen zur Wahrscheinlichkeit in Debussys *Bruyeres* an, wobei die Kriterien für die Erstellung der grundlegenden Parameter und ihre Signifikanz für das Stück weitgehend im Dunkeln blieben. Überzeugender war Robert D. Schultz (Amherst), der ein System zur Beschreibung der Transformation musikalischer Linien auf der Basis genealogischer Verwandtschaft entwickelte und zu einer mathematischen Formulierung motivischer Arbeit einer Passage in Bergs *Altenberg-Liedern* gelangte – allerdings um den Preis einer Reduktion des Notentextes auf die Tonhöhen der Hauptstimme. Joseph Lubben (Oberlin) behandelte, Bezug nehmend auf Henry Cowells *Theory of musical relativity*, Tonhöhe und Rhythmus als isomorphe akustische Phänomene und versuchte, metrische Entsprechungen zu Konsonanz/Dissonanz, Differenz- und Interferenztönen in tonaler Kunst- und Volksmusik aufzuzeigen.

An akustischer Grundlagenforschung orientiert, untersuchte Martin Ebeling (Mainz) die neuronale Codierung musikalischer Intervalle und definierte »Verschmelzung« und »Rauhigkeit« als Grundlage von Konsonanz und Dissonanz. Richard Parncutt (Graz) stellte einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem tonalen Profil (*chroma salience profile*) eines Tonikadreiklanges und der Stabilität (*chroma stability profile*) der zugrundeliegenden Tonleiter her.

In weiteren Beiträgen prüften Verena Weidner (München) und Vanessa Hawes (Norwich) die Brauchbarkeit systemtheoretischer bzw. informationstheoretischer Ansätze für den musiktheoretischen Diskurs. Ewa Schreiber (Adam Mickiewicz University) interessierte die metaphorische Klangbeschreibung bei den Komponisten Pierre Schaeffer, Gérard Grisey und R. Murray Schafer, während Youn Kim (Hong Kong) einen Blick zurück auf die Musikpsychologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts warf und die Verwendung von räumlichen und dynamischen Metaphern (»Vorstellung«, »Kraft«) und deren Bedeutung für die Konzeptualisierung von Musik analysierte.

Andreas Moraitis (Berlin) präsentierte eine digitale Erfassung aller Choralsätze J.S. Bachs, mit deren Hilfe sich statistische Aussagen zu Stilanalyse oder Satzlehre treffen und tradierte Auffassungen überprüfen lassen.

Freie Beiträge, Podiumsdiskussionen

Neben einer Sektion mit freien Beiträgen, die inhaltlich von der Jazztheorie über die Evaluation von Musik-Lernsoftware und die Filmmusik Ennio Morricones bis hin zu virtuellen Räumen in der *Musique acousmatique* und zur seriellen Technik Luigi Nonos und Bruno Madernas reichten, vervollständigten zwei Podiumsdiskussionen das Programm: Die erste war dem Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft gewidmet und berührte die – nicht zuletzt am regen Interesse der Kongressteilnehmer wahrnehmbaren – heiklen Punkte von institutioneller Konkurrenz um Abgrenzung und Überschneidung der beiden Disziplinen in Bezug auf Ausbildung, Qualifikation und Aufgabengebiete. Dabei wurden von Seiten der Vertreter der Musikwissenschaft durchaus wunde Punkte einer sich als interdisziplinär verstehenden Musiktheorie angesprochen: Der Anspruch der Musiktheorie, sowohl »Forschung« als auch »Pädagogik« abdecken zu wollen, sei

anmaßend; es bestehe die Gefahr des »Ausfransens«. In Abgrenzung zu einer Musikwissenschaft, die mit musikalischer Praxis explizit nichts zu tun habe, wurde demgegenüber von den Vertretern der Musiktheorie gerade die Zusammenführung musikalischer Theorie und Praxis als wesentliches Ziel ihres Faches ins Treffen geführt. So erfolge z. B. die Wiederbelebung historischer Praxen auf wissenschaftlicher Grundlage, sei also keinesfalls mit dem herkömmlichen »Tonsatz« zu verwechseln. Gleichwohl legte die zum Teil emotional heftig geführte Diskussion Zeugnis vom Rechtfertigungszwang ab, der – trotz ihres mittlerweile unbestreitbaren Stellenwerts im deutschsprachigen akademischen Lehrbetrieb – offenbar noch immer auf dem Fach Musiktheorie lastet.

Die zweite – ungleich schlechter besuchte – Diskussion thematisierte das Hören zwischen Sinnlichkeit und Intellekt in der Musik der Gegenwart. Vereinfachenden theoretischen Modellen wurde eine Absage erteilt: Hören sei mehr als bloße Informationsverarbeitung, Modell und Phänomen könnten nicht gleichgesetzt werden. Ebenso wurde die Bedeutung strukturellen Hörens relativiert: Das Hören sei ein wandelbarer Prozess, dessen kategoriale Transformation jederzeit stattfinden könne. Aufgabe des Komponisten sei die Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten und Hörgewohnheiten.

Künstlerisches Rahmenprogramm

Zeitgleich mit dem Kongress fand das diesjährige *musikprotokoll im steirischen herbst* statt, eines der bedeutenden Festivals zeitgenössischer Musik in Österreich. An zwei Abenden wurden drei hochkarätige Konzerte geboten, unter anderem mit Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* für zwei Gitarren, mit Kammermusik von Bernhard Gander, Enno Poppe und Mathias Pintscher, sowie von Komponisten und Komponistinnen aus dem Libanon, Jordanien, Israel und Palästina. Dieses Angebot wurde offenbar nur von einem kleinen Teil der KongressteilnehmerInnen in Anspruch genommen, was befremdlich ist, wenn man die konzeptuelle Nähe mancher gespielter Komposition zu dem ein oder anderen der präsentierten theoretischen Ansätze bedenkt. Zumindest in dieser Hinsicht ist die Musiktheorie vielleicht noch nicht interdisziplinär genug – weiteres »Ausfransen« wäre wünschenswert.

Es war der erste Jahreskongress der GMTH in Österreich. Den Grazer Organisatoren, allen voran den Mitgliedern der Kongressleitung Christian Utz, Andreas Dorschel und Clemens Gadenstätter, wurde von Seiten der GMTH-Verantwortlichen großes Lob gezollt. So bleibt zu hoffen, dass weitere folgen werden.

Alexander Stankovski

Literatur

Utz, Christian / Clemens Gadenstätter (2008) (Hgg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (= musik.theorien der gegenwart 2), Saarbrücken: Pfau.

REZENSION

Wolfgang Grandjean, *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre* (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u. a.: Olms 2006

In einem lesenswerten Buch unternimmt Wolfgang Grandjean den Versuch, ein umfassendes Bild von Wolfgang Amadé Mozarts musiktheoretischem Denken in Fragen der Harmonik zu zeichnen. Forschungen zu Mozart als Musiktheoretiker hat es in der Vergangenheit zwar schon etliche gegeben. »Doch vieles ist auch noch offen geblieben. Vor allem die elementare Satzlehre und, damit verbunden, Mozarts Lehre der Harmonie sowie seine elementare Musiklehre wurden noch weniger beachtet – eine Lücke, die hiermit geschlossen werden soll.« (7)

Naheliegend und zum Thema passend ist die Beschäftigung mit der *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule*, die 1817 unter dem Namen Mozarts in Wien herausgegeben wurde. Grandjean druckt sie im Anhang seines Buches vollständig ab. Dabei stellt er Albrechtsbergers *Kurzgefaßte Methode den Generalbass zu erlernen* von 1791 synoptisch gegenüber, um so unter anderem die Abhängigkeit der ersten von der letzten anschaulich zu machen. »Eine Bewertung dieser Schrift »von Mozart«, deren Echtheit sich allenfalls durch einen Vergleich mit Mozarts sonstiger theoretischer Betätigung einerseits und mit den übrigen Lehrwerken jener Zeit andererseits erweisen ließe, wird ein weiteres Untersuchungsfeld vorliegender Schrift sein. Damit verbindet sich der Versuch, zu einem besseren Verständnis für die Satzlehre der Mozartzeit und des beginnenden 19. Jahrhunderts, vornehmlich in Wien, beizutragen.« (8)

Herauszufinden, wie Mozart über Harmonik, Satztechnik und Generalbass gedacht hat, ist ein spannendes Anliegen. Allerdings ist die »Lücke«, die Grandjean schließen möchte, gewaltig, und ihre Dimension hat mit der »Seinsart« des Gegenstandes zu tun. Anders

als das kompositorische Denken, das sich in zusammenhängenden und in sich geschlossenen Kompositionen vollgültig manifestiert (und eigentlich nichts anderes ist als das kognitive Korrelat des in den Kompositionen Ausgedrückte), kann sich das musiktheoretische Wissen und Denken eines Komponisten auf vielerlei Weisen äußern, ohne dass es eine eigentliche Form der Mitteilung gäbe und ohne dass die Inhalte dieser Mitteilungen systematisch zusammenhängen müssten. Was Mozart irgendwann einmal kennen gelernt, was er sich gemerkt und davon gehalten hat, mag er in Gesprächen mitgeteilt haben, doch diese sind verloren. Der Nachlass seiner Bibliothek enthält keine einzige musiktheoretische Schrift. Manche Hinweise finden sich in Briefen, manche vielleicht indirekt in den Kompositionen. Die bedeutendsten Quellen bilden nach wie vor die hinterlassenen Unterrichtsmaterialien seiner Schüler, aber selbst diese stellen keine vollgültige Manifestation des musiktheoretischen Denkens dar, da doch die Dialoge, das wesentliche Moment des Unterrichts, bis auf sporadische Randbemerkungen, nicht erhalten sind.

Gemessen an dieser problematischen Ausgangssituation hat Grandjean alles in allem nicht wenig zu bieten, weil er aus den Quellen herausholt, was sich herausholen lässt. Dabei bestechen die Vollständigkeit in der Darlegung des Gegenstandes, die Sorgfalt der Recherchen und die Differenziertheit des Ergebnisses.

Grandjean stützt sich zum einen auf die musiktheoretische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, zum anderen und in der Hauptsache auf die erhaltenen Unterrichtskonvolute. Innerhalb der Konvolute beschränkt sich Grandjean wiederum auf die Elementarlehre

und den ›harmonischen Teil‹ (dass es sich dabei um eine nicht zu entflechtende Einheit aus Harmonielehre im modernen Sinne, Generalbasslehre und Satztechnik handelt, wird ausführlich diskutiert); denn dies bietet zwei Vorteile: Erstens zielen die Übungen in diesen Phasen des Unterrichts auf standardisierte Inhalte, auf Kenntnisse der Tonleiter, Intervalle, Akkorde und Harmonik im weiteren Sinne sowie auf die Beherrschung von grundlegenden satztechnischen Fertigkeiten. Entsprechend ist der Sinn von Mozarts Eingriffen nachvollziehbar, weil diese sich auf die Verbesserung von satztechnischen und harmonischen Fehlern beschränken. Zweitens lassen sich diese Teile des Unterrichts mit den überlieferten Lehrbüchern zur Komposition bzw. zum Generalbass vergleichen (auch für den Kontrapunkt, den Grandjean nicht zum Gegenstand gewählt hat, würde dies gelten). Im Einzelnen zeigt Grandjean hier, welche Strömungen der musiktheoretischen Literatur es vor Mozart, zu seinen Lebzeiten und danach bis zum Erscheinen der *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* 1817 gegeben hat. Dabei wird der Herkunft nach zwischen Salzburger, Wiener und italienischen Traditionen unterschieden. Sorgfältig wird erörtert, welche dieser Quellen Mozart mit Sicherheit gekannt hat, welche er wahrscheinlich gekannt hat, von welcher er in Gesprächen (z. B. durch seinen Vater) erfahren haben dürfte. Die überlieferten Unterrichtskonvolute werden danach untersucht, welche Curricula verfolgt, welche Probleme thematisiert, welche Termini benutzt, welche Regeln gegeben und welche Fehler korrigiert werden. Die Befunde wiederum werden mit den entsprechenden Inhalten der Lehrbücher verglichen. Und von den Ähnlichkeiten der Mozartschen Curricula, Übungen, Termini und Regeln (die sich größtenteils aus den Korrekturen herleiten lassen) mit den entsprechenden Inhalten bestimmter Lehrbücher wird auf mögliche Einflüsse oder Kenntnisse geschlossen. Hinsichtlich des harmonischen Verständnisses werden Mozarts Verwendung des Fundament-Basses und seine konkreten Deutungen – insbesondere des Quartsextakkordes und der Septakkorde – ausführlich

diskutiert. Im Übrigen schließt sich Grandjean der Meinung von Daniel Heartz und Hellmut Federhofer an, dass der Fundament-Bass als methodisches Mittel benutzt wurde.

Grandjeans Arbeit ist verdienstvoll, und es bedeutet nicht die mindeste Kritik, wenn festgestellt wird, dass sie ein Dilemma durchscheitern lässt, in das gegenwärtig jeder hineingerät, der – wie Grandjean – sowohl als Musikwissenschaftler als auch als Musiktheoretiker tätig ist. Wie nähert man sich historischen Quellen, deren Inhalt etwas – im weitesten Sinne – mit ›musikalischer Sinnartikulation‹ zu tun hat? Das Buch legt nahe, man müsse sich in der heutigen Zeit entscheiden, ob man als historischer Musikwissenschaftler das Dokument auswertet oder als Musiktheoretiker nach dem musikalischen Sinn des im Unterricht verhandelten Stoffes fragt.

Der Rezensent hat zusammen mit einem Kollegen vor Jahren einmal diesen letzten Weg eingeschlagen.¹ Gegenstand waren allerdings die anspruchsvolleren Quartettsätze von Thomas Attwood. Der Versuch ging dahin, aus den Veränderungen, die Mozart an Attwoods Sätzen vorgenommen hat, die funktionalen Veränderungen für den musikalischen Zusammenhang auszuhören und daraus zu schließen, was Mozart seinem Schüler zeigen wollte. Das Verfahren steht der musikalisch-ästhetischen Seite der Quelle nahe, zwingt aber zu einer Methode, die musikwissenschaftlich nicht unumstritten sein dürfte.

Grandjean nähert sich den Quellen mit dem Blick des historischen Musikwissenschaftlers. Um ›Musik‹ geht es eigentlich nicht. Vielmehr werden die Konvolute nach Hinweisen auf historische musiktheoretische Traditionen durchsucht, die selbst wiederum aus überlieferten Büchern rekonstruiert werden. Grandjean ist methodisch konsequent und wissenschaftlich auf der sicheren Seite. Diese Konsequenz beschränkt aber auch den Spielraum des Autors. Nach einer Bemerkung von Carl Dahlhaus ist es ausgeschlossen, »daß sich der gewöhnliche Pragmatismus [des Kompositionsunterrichts] [...] in dem erschöpfte, was

1 Helbing/Polth 1995.

Spuren hinterließ: Der Inhalt der durch Zufall gedruckten Dokumente [...] kann nicht die Substanz der Ratschläge gewesen sein, durch die ein älterer Komponist einen jüngeren auf die Bahn brachte; das Entscheidende muß verlorengegangen sein und ist sogar von praxisnahen Dokumenten wie den Korrekturen, mit denen Mozart in die Kompositionsversuche seines Schülers Attwood eingriff, nur selten und sporadisch ablesbar.«² Wie gesagt: Das ›Entscheidende‹ ist nicht vollkommen verloren gegangen, es steckt in den Attwood-Studien, aber es kommt nur heraus, wenn man die Studien als ästhetischen Gegenstand anspricht. Hingegen antworten die Attwood-Studien nicht, wenn man sie befragt, wie es Dahlhaus intendiert und Grandjean praktiziert, und als dokumentiertes Faktum nur Angaben zulässt, die auf eine bewusste Reflexion der Menschen von damals hindeuten. So reicht bei Grandjean nicht, dass Mozart dieses oder jenes korrigiert hat (so dass sich aus dem Unterschied auf die Intention schließen ließe), es muss außerdem eine musiktheoretische Quelle gefunden werden, in der dieser Fehler erwähnt wird (damit dokumentiert ist, dass der Fehler wirklich bekannt war). Dadurch beschränkt sich die Untersuchung auf das, was als bewusste Reflexion überliefert ist, also auf das Wort.

Die Beschränkung merkt man vor allem dort, wo Ergebnisse fehlen, weil es keine Quellen gibt oder die Quellen nicht die notwendige klare Sprache sprechen. »Was Leopold seinem Sohn überhaupt an theoretischen Kenntnissen vermittelt hat, liegt weitgehend im Dunkeln.« (13); oder: »Leider läßt sich kaum genauer rekonstruieren, was Mozart in seiner Wiener Zeit an theoretischen Werken kennen gelernt hat.« (14); ernüchternd auch das Ergebnis der Echtheitsdiskussion: »Nichts spricht zumindest gegen die Annahme, dass die *Kurzgefaßte Generalbaß-Schule* bzw. ihre Vorlage auf Mozart zurückgeht – in welchem Ausmaß auch immer.« (187). Kommt Grandjean auf die Übungen zu sprechen, so geht es überwiegend um terminologische Fra-

gen. Welchen Begriff hat Mozart für die verschiedenen Quarten verwendet? In welchen Traktaten tauchen diese Begriffe auf?

Die stärksten Passagen des Buches sind diejenigen, in denen Grandjean einen historischen Überblick gibt und Tendenzen zusammenfasst. Das darf bei der geschilderten Ausrichtung des Buches als typisch gelten. Dort wird es manchmal sogar richtig spannend, beispielsweise wenn Grandjean den »Wurzeln der Generalbasslehre Mozarts in der Wiener Tradition« nachgeht. Detailliert verfolgt er den Weg des Manuskripts (des *Fundaments zur Erlernung des Generalbasses*, der Vorlage zur *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* bildete), das 1796 von Joseph Haydenreich zum Verkauf angeboten und dessen Existenz um 1802 nochmals von Franz Anton Hoffmeister bestätigt wurde. Wer hat es geschrieben: Mozart selbst oder ein Schüler? Wie kam Haydenreich an das Manuskript? Was bedeutet es, dass der Titel in der Wiener Druckfassung von 1817 geändert wurde und nochmals in einer überarbeiteten Berliner Ausgabe von 1822? Ein Stemma am Ende des Kapitels rundet die Detektivarbeit ab. Es zeigt den Einfluss, den ein Manuskript von Albrechtsberger auf ›Mozarts‹ Manuskript ausübte und den Weg beider Manuskripte in die bekannten Druckausgaben.

Michael Polth

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 2: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hg. v. Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG.
 Helbing, Volker / Michael Polth (1995), »Was lernte man im Kompositionsunterricht? Thomas Attwoods Studien bei W.A. Mozart«, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft*, Beiheft zu Heft 1/1995 der Neuen Berlinischen Musikzeitung, 9–32.

2 Dahlhaus 1989, 24f.

Autoren

KNUD BREYER, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Deutschen Philologie an der TU Berlin, Magister Artium 1997, NaFöG-Stipendium, Promotion 2008 an der TU Berlin bei Christian Martin Schmidt mit einer Arbeit über gattungsgeschichtliche Reflexion bei Johannes Brahms mit einem Schwerpunkt auf dem späten Klavierwerk (Druck in Vorbereitung). Freier Mitarbeiter bei verschiedenen Rundfunkanstalten, Kulturinstitutionen und Verlagen. Journalistische und wissenschaftliche Publikationstätigkeit; zuletzt biographischer Teil des *Beethoven-Lexikons* (Laaber 2008).

TOBIAS FASSHAUER studierte Musik- und Theaterwissenschaft sowie Diplommusikerziehung, Hauptfach Musiktheorie, in Detmold und Berlin. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hanns Eisler Gesamtausgabe in Berlin und u.a. Mitherausgeber der historisch-kritischen Neuedition von Eislers Gesammelten Schriften. 2005 Promotion an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit über Kurt Weills Songstil. Veröffentlichungen über Eisler und Weill.

KARL TRAUGOTT GOLDBACH, Studium der Komposition und elektroakustische Komposition sowie Promotion in Musikwissenschaft (*Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts*) an der Hochschule für Musik Weimar. Studium der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft.

ULRICH KAISER studierte in Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung und unterrichtete seit 1987 an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin). Daneben arbeitete er als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert (*Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*). Nach langjähriger und intensiver Zusammenarbeit mit namhaften Verlagen als Autor von Büchern und Unterrichtsheften (Bärenreiter, Klett) veröffentlichte Ulrich Kaiser 2009 ein erstes OpenBook (*Sonate und Sinfonie*) für den Einsatz an allgemeinbildenden Schulen.

SİNEM DERYA KILIÇ studiert Philosophie, Musikwissenschaft und Lateinische Philologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Das Hauptaugenmerk ihrer anstehenden Abschlussarbeit gilt dem Neuplatonismus und dem Musiktheoretiker Robert Fludd.

HUBERT MOSSBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg. Seit 1993 Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); 1996–1999 Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; 2000 Promotion in Musikwissenschaft; seit April 2001 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover; von 2002–2004 im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie und von 2003–2005 Herausgeber deren Zeitschrift (ZGMTH). Seit 2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts.

ADAM OCKELFORD has had a lifelong interest in music as a composer, performer, teacher, researcher and writer. After graduating from the Royal Academy of Music in London in the early 1980s, Adam developed an interest in music theory and music psychology, in particular the central question of how music ‘works’: how, without any particular effort or thought, virtually everyone can come to understand music and develop the capacity to be moved by it. In the 1990s, he gained a growing reputation as a researcher and writer through his activity as a part-time Research Fellow at the Institute of Education, London, and in October 2007 he took up the full-time position of Professor of Music at Roehampton University. Adam is Secretary of the Society for Education, Music and Psychology Research (‘SEMPRE’), which publishes the Journal Psychology of Music.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

MARKUS NEUWIRTH studierte 2001–2006 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie an der Universität Würzburg. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der belgischen Universität Leuven. Sein Dissertationsprojekt (*Recomposed Recapitulatory Main Themes in Classical Sonata Form Movements: A Typological, Explanatory, and Analytical Approach*) wird gefördert durch den »Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern« (FWO). Forschungsschwerpunkt sind theoretische und historische Aspekte der Sonatensatzform des 18. Jahrhunderts. Bisherige Publikationen thematisieren vor allem Möglichkeiten der Interaktion zwischen Musiktheorie und Kognitionswissenschaften.

ROBERT RABENALT, Studium Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin, seit 2004 Lehraufträge an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden sowie an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg. Vorträge zu Themen der Musiktheorie und Filmmusik in Rostock, Dresden und Graz. Seit 2008 Doktorand an der HFF Potsdam mit einem Promotionsthema zu künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten der Filmmusik und Zusammenhängen zwischen Filmmusik, filmischer Narration und Emotion. Seit 2003 Kompositionen für Kurz- und Dokumentarfilme.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

URI ROM studierte Dirigieren und Musiktheorie in Berlin und Alte Musik in Basel. Er leitete zahlreiche Konzerte und Opernproduktionen und brachte die frühromantische Oper *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl als Ersteinspielung auf den Markt. Seit einigen Jahren befasst er sich auch mit der Ergänzung Mozartscher Fragmente, u. a. im Auftrag der Berliner Akademie für Alte Musik. Zur Zeit unterrichtet Uri Rom Orchesterleitung an der Universität der Künste Berlin und promoviert an der Technischen Universität Berlin.

AUTOREN

OLIVER SCHWAB-FELISCH studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München und Berlin. Seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet der TU Berlin. Mitglied des Gründungsvorstands und 2004–08 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie. Veröffentlichungen zur Musik des 18.–20. Jahrhunderts und zu Gegenständen der Musiktheorie.

ALEXANDER STANKOVSKI studierte Komposition in Wien und Frankfurt. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit unterrichtet er seit 1998 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (derzeit die Fächer Kontrapunkt, Harmonielehre, Formenlehre und Werkanalyse).

VERENA WEIDNER studiert nach dem Abschluss ihres Schulmusik- und Musiktheoriestudiums und Philosophie an der Hochschule für Musik und Theater München derzeit Philosophie an der Hochschule für Philosophie München. Daneben arbeitet sie an einer Dissertation, die der Frage nach dem Stellenwert der Musiktheorie in der Musikpädagogik nachgeht.

FELIX WÖRNER studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie in Berlin, London und Heidelberg (M.A. 1996) und wurde 2002 an der Universität Basel mit einer Arbeit über die frühe Zwölftontechnik Anton Weberns promoviert. Nach zweijähriger Tätigkeit als wissenschaftlicher Institutsassistent am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin verbrachte er das akademische Jahr 2004/05 als Theodor Lynen-Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Stanford University. Seit 2006 ist Felix Wörner Assistant Professor of Music an der University of North Carolina at Chapel Hill; die Einladung zur Teilnahme am Emmy Noether-Programm der DFG als Nachwuchsgruppenleiter lehnte er 2007 ab. Seine Hauptarbeitsgebiete sind die Musik der Zweiten Wiener Schule, Skizzenforschung und die Geschichte der Musiktheorie.

ANDREAS ZEISSIG, geboren in Hamburg, lebt in Berlin. Studium der Theater- und Musiktheaterregie in München, Musikwissenschaft und Germanistik in Berlin (TU), arbeitet als freier Dramaturg für Theater und Musiktheater zuletzt in Hamburg, Dresden, Bremen und Karlsruhe.