

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

9. Jahrgang 2012

Herausgegeben von
Folker Froebe,
Michael Polth,
Stefan Rohringer und
Jan Philipp Sprick

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 Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

9. Jahrgang 2012

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
Jan Philipp Sprick, Willibald-Alexis-Straße 22, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30 - 61 20 99 36

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

Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz und Grafik: Folker Froebe / Jan Philipp Sprick

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 bibliografische 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 unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2014

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15177-9

ISSN 1862-6750

Inhalt

9. JAHRGANG 2012, AUSGABE 1: VARIA

EDITORIAL	9
ARTIKEL	
IMMANUEL OTT Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon <i>Nesciens mater virgo virum</i>	13
JENS HAMER Louis Couperins Préludes non mesurés – Satztechnik – Notation – Aufführungspraxis	25
FOLKER FROEBE Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs <i>Pièce d'Orgue</i> (BWV 572)	51
LAURA KRÄMER Form und Soziolekt in Schuberts Tänzen	69
BENJAMIN SPRICK ›Der leere Platz‹ – Überlegungen zur Anfangswendung von Beethovens Streichquartett op. 130	81
MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE	
ROBERT LANG Konversationen über Musik – Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge	101
LIESELOTTE KUNKEL Akkordstrukturen in George Gershwins <i>Porgy and Bess</i>	113
BERICHT	
FOLKER FROEBE, BIRGER PETERSEN, JAN PHILIPP SPRICK »Musiktheorie im 19. Jahrhundert« – XI. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) an der Hochschule der Künste Bern, 2. bis 4. Dezember 2011	145

REZENSION

KNUD BREYER

Clemens Kühn / John Leigh (Hgg.), *Systeme der Musiktheorie*,
Dresden: Sandstein 2009..... 149

9. JAHRGANG 2012, AUSGABE 2: VARIA

EDITORIAL 157

ARTIKEL

HUBERT MOßBURGER

›Res‹ oder ›Verba‹? –

Zum historischen Ursprung der Kontroversen über das Wort-Ton-Verhältnis
und ihren analytisch-hermeneutischen Konsequenzen 159

MARTIN GRABOW

Gegen den Strich – Zur Bedeutung von Analyse für Reinhard Febels

Bearbeitung von BWV 639 187

GERHARD LUCHTERHANDT

Vom Einfall zum Gedanken –

Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung

seit der *Harmonielehre* 197

CARMEL RAZ

From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch's

"Geographical Fugue" 227

HEE SOOK OH

Musikalisches Zitat als kulturelle Assoziation –

Die ästhetische Bedeutung des musikalischen Zitats in der

koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts 245

WETTBEWERB

STEPHANIE PROBST

Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre)

als Musiktheorie. Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis –

Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell 259

MATTHIAS NINGEL

Elle a des airs bleus, roses, gris et verts –

Das Farbenspiel in Debussys *La mer est plus belle* 279

WENDELIN BITZAN

Sur le mode mineur – Ein Mondbild in Moll –

Eine analytische Annäherung an Claude Debussys Verlaine-Lied

Clair de lune 289

BERICHT	
ANDREAS MORAITIS	
Nordic Conference on aural Disciplines in higher Music Education – The Musical Ear: as a phenomenon, as a discipline, and in function, 10.–12. Oktober 2012, Norwegian Academy of Music, Oslo	303
REZENSION	
MARKUS SCHWENKREIS	
Giorgio Sanguinetti, <i>The Art of Partimento. History, Theory, and Practice</i> , New York: Oxford University Press 2012	307
NACHRUF	
JOHANNES MENKE	
»Perdu avez vostre bon père« – Nachruf auf Eckehard Kiem	313
EINGEGANGENE SCHRIFTEN	317
AUTOREN	319

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

9. Jahrgang 2012
Ausgabe 1
Varia

Herausgegeben von
Folker Froebe

Editorial

Diese Varia-Ausgabe der ZGMTH versammelt sieben Artikel überwiegend jüngerer Autoren, die sich auf Musik und Musiktheorie vom Spätmittelalter bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehen. Sie geben ein querschnittartiges Bild von Lehre und Forschung an deutschen Musikhochschulen, insofern sie sämtlich entweder auf die hochschulische Lehre abzielen oder aus ihr hervorgegangen sind (Kunkel, Froebe, Krämer), an akademische Qualifizierungsarbeiten anknüpfen (Ott, Hamer, Sprick) oder pädagogische Vermittlungsformen historischer Musiktheorie aus einer gegenwärtigen Perspektive thematisieren (Lang). Abgerundet wird das Bild durch einen Kongressbericht und eine Buchrezension.

Drei Studien widmen sich ›älterer‹ Musik. Gerade weil sie Fragestellungen und Methoden der historischen Musikwissenschaft einbeziehen, tritt umso deutlicher hervor, worin das genuin ›Musiktheoretische‹ ihres jeweiligen Interesses besteht: nämlich in der Verbindung von materialem, ›handwerklichen‹ Zugriff, systematischer Reflexion und ästhetischer Kontextualisierung. Darüber hinaus lädt jeder der drei Beiträge entweder implizit (wie im Falle Otts und Froebes) oder explizit (wie im Falle Hamers) zum improvisatorischen oder kompositorischen Nachvollzug ein.

Den Anfang macht eine Arbeit Immanuel Otts, die 2011 im Rahmen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH mit einem zweiten Preis ausgezeichnet wurde (ein erster und ein dritter Preis wurden nicht vergeben). Ott rekonstruiert die Arbeitsschritte eines hypothetischen Kompositionsvorgangs um 1500 am Beispiel der Motette *Nesciens mater virgo virum* von Jean Mouton entlang den Problemstellungen, die sich bei der Konzeption und Einrichtung des cantus-firmus-gebundenen Quadrupelkanons ergeben. Demnach kann der Übergang zur Simultankonzeption auch als ein kompositionstechnisches Erfordernis komplexer Kanonbildungen verstanden werden.

Mit Couperins ›Préludes non mesurés‹ untersucht Jens Hamer eine Gruppe von Kompositionen, deren eigentümliche Notationsweise auf eine ›freie‹, quasi improvisatorische Aufführungspraxis zu zielen scheint. Hamer zeigt, welchen Beitrag die Analyse für die Dekodierung der taktlosen Notation leisten kann, welche aufführungspraktischen und interpretatorischen Konsequenzen daraus resultieren und inwiefern die Couperin'schen Préludes sich als instruktive Vorbilder für die Stilimprovisation eignen. Damit gibt sein Beitrag ein Beispiel sowohl für eine ›performative‹ Musiktheorie als auch für die Berührungspunkte zwischen musiktheoretischer Forschung und künstlerischer Praxis.

In meinem eigenen Beitrag setze ich zwei alternative (entwicklungsgeschichtliche wie systematische) Genealogien eines komplexen Satzmodells und dessen Funktionalisierung in Bachs *Pièce d'Orgue* BWV 572 in Beziehung. Damit folge ich jüngeren Bestrebungen, die systematische Aufarbeitung der historischen Musiktheorie (bzw. ihrer Kategorien und Denkweisen) strukturanalytisch fruchtbar zu machen.

Bei einer Orientierung am singulären ›Meisterwerk‹ wird oftmals ausgeblendet, dass Musik in der Regel nicht allein durch stilistische, satztechnische, formale und topische

Konventionen, sondern auch durch die soziale Sphäre geprägt ist, aus der Sie hervorgegangen ist, die ihren Gebrauch bestimmt oder die sie aufruft. Vor diesem Hintergrund erkennt Laura Krämer in Schuberts Tänzen für Klavier eine Melange verschiedener musikalischer Soziolekte: Gestaltungsweisen verschiedener Tanzsatztypen der alpenländischen Volksmusik (die Krämer unter den Begriff des ›Länderischen‹ subsummiert) und der zeitgenössischen Kunstmusik (die sie durch das Menuett der Wiener Klassik idealtypisch repräsentiert sieht) verbinden sich zu einem gleichsam ›schwebenden Soziolekt‹.

Der Artikel von Benjamin Sprick schließlich bewegt sich im Spannungsfeld von musikalischer Analyse und philosophischer Reflexion und füllt damit ein Desiderat gegenwärtiger Musiktheorie. Er folgt der Leitfrage, wie sich die Abwesenheit eines musikalischen Ereignisses zu Beginn eines Satzes zu dessen Gesamtdisposition in Beziehung setzen lässt, ohne teleologische und/oder dialektische Denkfiguren aufrufen zu müssen. Seine Bezugspunkte bilden ein Dreieck: erstens der Eröffnungssatz von Beethovens Streichquartett op. 130, zweitens die ›strukturalistische‹ Musiktheorie Christoph Hohlfelds, mit deren Hilfe der Satz analysiert wird, und drittens die Differenzphilosophie von Gilles Deleuze, von der her die Analyse philosophisch kontextualisiert, hinterfragt und fortgeschrieben wird. Die Deleuze'schen Begriffe, so Sprick, bergen das Potential, das prozesuale ›musikalische Denken‹ Beethovens neu zu perspektivieren und als systematische Grundlage für die Entwicklung prozessorientierter Analyseverfahren zu dienen.

Die beiden Beiträge in der Sparte ›Musiktheorie in der Lehre‹ widmen sich jeweils sehr verschiedenen Aspekten des Themenfeldes.

Robert Lang untersucht kommunikative Strategien der historischen Musikpädagogik anhand musiktheoretischer Lehrdialoge vom ersten nachchristlichen bis ins 19. Jahrhundert. Zwar spiegeln die fiktiven (oder zumindest literarisch ausgearbeiteten) Lehrer-Schüler-Gespräche vielfach die hierarchisch geprägten pädagogischen Konzepte ihrer jeweiligen Zeit, doch finden sich auch Momente einer ›Schülerorientierung‹, in denen der fiktive Schüler als Identifikationsfigur des Lesers sicherstellt, dass kein didaktischer Schritt an dessen Bedürfnissen vorbeigeht. In dieser Schülerorientierung, so der Subtext der primär historisch ausgerichteten Studie, liegt sowohl ein zu vergegenwärtigendes Potential der historischen Quellentexte als auch heutiger dialogischer Kommunikationsmodi.

Lilo Kunkel dagegen bezieht sich mit Gershwins *Porgy and Bess* auf ein zwar sehr bekanntes, gleichwohl aber weitab des ›Kanons‹ musiktheoretischer Untersuchungs- und Lehrgegenstände liegendes Werk des 20. Jahrhunderts. Sie katalogisiert und bespricht ein charakteristisches Repertoire an Akkorden und harmonischen Wendungen im Hinblick sowohl auf die Analyse als auch auf die Improvisationsschulung in einer eher traditionell geprägten Jazz-Stilistik. Für diesen Zweck ist Gershwins Komposition nicht zuletzt deshalb besonders geeignet, weil sie als vollständig ausnotierte Kunstmusik ›klassisch‹ sozialisierten Musikern den Zugang zur Jazz-Theorie erleichtert und eine Einbeziehung sowohl der Kategorien Zsolt Gárdonyis als auch genuiner Jazz-Terminologien nahelegt.

Der von Birger Petersen Jan Philipp Sprick und mir verfasste Bericht zum XI. Jahreskongress der GMTH an der Hochschule der Künste Bern im Dezember 2011 würdigt den Kongress als Zeugnis eines neu erwachten Interesses an der vielgestaltigen »Musiktheorie im 19. Jahrhundert«, deren Rezeption sich zunehmend von der einseitigen Fixierung auf die ›großen‹ Systementwürfe löst. Andererseits scheint es gerade der umfassende,

systematische Anspruch etwa der Theorien Hugo Riemanns oder Heinrich Schenkers zu sein, der – nach wie vor und wieder – als eine Herausforderung wahrgenommen wird, an der auch die »skeptische«, historisch informierte Musiktheorie der Gegenwart nicht vorbeikommt. Dies, so die leitende Annahme Knud Breyers in seiner Rezension des von Clemens Kühn und John Leigh herausgegebenen Sammelbandes *Systeme der Musiktheorie* (2009), verdankt sich deren metatheoretischer Qualität, die es ermöglicht, immer wieder neue Anknüpfungspunkte auch jenseits einer rein historischen Bezugnahme zu finden.

Folker Froebe

Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon *Nesciens mater virgo virum*

Immanuel Ott

ABSTRACT: Anhand der kompositorischen Probleme, die sich bei der Konzeption mehr als zweistimmiger Kanons ergeben, wird der Frage nachgegangen, wie der konkrete Kompositionsprozess um 1500 ausgesehen haben könnte. Eine Analyse von Jean Moutons Motette *Nesciens mater* zeigt, dass die Wechselwirkungen zwischen Kanonkonzeption, Klangfolge und melodischer Gestaltung eine simultane Kompositionsweise voraussetzen, in der die Klangfolge wechselnde Verhältnisbestimmungen als Resultat und Voraussetzung der kontrapunktischen Konfiguration erfährt: Der Wechsel von der Sukzessiv- zur Simultankonzeption erscheint in Bezug auf komplexe Kanonbildungen als ein verfahrenstechnisches Erfordernis.

Eine bislang offene Frage in Bezug auf die Musik der Renaissance betrifft den realen Kompositionsprozess: Haben Komponisten ihre Stücke Stimme für Stimme – also sukzessiv – oder simultan entwickelt? Gab es überhaupt Möglichkeiten, polyphone Komplexe von vornherein als Ganzes zu konzipieren und zu notieren? Schließlich: War die Klangfolge das ›Nebenprodukt‹ der sukzessiven Schichtung einzelner Stimmen oder konnte sie ein selbständiges, die kontrapunktische Konzeption regulierendes Moment bilden? Über diese Themen schweigen sich die Musiktheoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts weitgehend aus, wenngleich beispielsweise Markus Jans im Anschluss an Guilielmus Monachus' *De preceptis artis musicae* demonstriert hat, dass es für Note-gegen-Note-Sätze Möglichkeiten gab, mehrstimmige Fakturen quasi algorithmisch aus einer einzigen Stimme herzuleiten.¹ Auch die auf Edward Lowinsky zurückgehende These eines Paradigmenwechsels von einer sukzessiven zu einer simultanen Kompositionsweise, die er aus einem Passus in Pietro Aarons *Libri tres de institutione harmonica* ableitet², lässt sich kaum an konkreten Kompositionen nachweisen, da sich dem fertigen Stück schwerlich Hinweise auf den Kompositionsprozess entnehmen lassen.

Folgerichtig untersucht Jessie Ann Owens Komponistenautographen und kommt zu dem Schluss, dass bis ins 16. Jahrhundert hinein sukzessiv komponiert wurde:

1 Vgl. Jans 1986 und 1992.

2 Vgl. Lowinsky 1946.

[...] the process of composition was essentially additive, lines added to lines, segments to segments. The hypothesis of a dichotomy between successive and simultaneous composition as an explanation for the shift from cantus-firmus or line-based music to imitative music does not fit the evidence of the autograph manuscripts.³

Owens' Ergebnis ist umso erstaunlicher, als um 1500 unzählige Kanons verfasst worden sind. Gerade für diese und vergleichbare imitatorische Satzarten wurde lange Zeit angenommen, sie müssten gänzlich oder zumindest partiell simultan (in Partitur oder in Stimmpaaren) angefertigt worden sein: »Imitation, of course, entails working on two parts simultaneously.«⁴ Allerdings finden sich in historischen Traktaten Hinweise, die nahelegen, dass die handwerklichen Voraussetzungen der Kanonbildung auch im Rahmen eines sukzessiven kompositorischen Verfahrens gegeben sind. Beispielsweise basieren die Anleitungen zur Improvisation von zweistimmigen Strettakanons in den Traktaten von Zarlino⁵ und Sancta Maria⁶ darauf, zu einem bestimmten Einsatzintervall zwischen Führungs- und Folgestimme (beispielsweise einer Oberquinte) eine genau definierte Menge an melodischen Intervallen aufzulisten. Wird eine Melodie nur mit diesen Intervallvortschreitungen konstruiert, so ist sie in jedem Falle kanontauglich. Umgekehrt sind alle anderen Intervalle für die Kanonbildung unbrauchbar. Die Vorteile dieses Verfahrens liegen auf der Hand, denn auf diese Weise kann ein Kanon ausgehend von der Einzelstimme, also genuin melodisch erfunden werden.

In Übereinstimmung mit den historischen Traktaten kann so die Entstehung eines großen Teils von Werken, die Kanons inkorporieren, von satztechnischer Warte aus zufriedenstellend als sukzessiver Vorgang erklärt werden: Zweistimmige Kanons, die unzähligen Motetten und Chansons als Gerüst zu Grunde liegen, wären demnach zunächst melodisch konzipiert worden. Freie Stimmen ließen sich diesem Gerüst nachträglich hinzufügen. Bis dahin ist also für den kompositorischen Prozess weder eine Partitur noch ein Konzept von »Akkord« oder gar »Harmonik« notwendig.

Allerdings sind aus der Renaissance Kanons überliefert, deren Komplexität die Frage nach dem kompositorischen Vorgehen erneut aufwirft. Gerade in Hinblick auf die Frage, wie Abfolgen von Klängen komponiert und kontrolliert werden konnten, ist eine kleine Gruppe von Quadrupelkanons interessant, die spezifisch französisch zu sein scheint und bisher in der Literatur nicht diskutiert worden ist. Die Gruppe beginnt mit zwei Motetten Jean Moutons (Tabelle 1).⁷

3 Owens 1997, 313.

4 Blackburn 1987, 218.

5 Zarlino 1589, Kapitel III/63.

6 de Sancta Maria 1991, 2. Teil, 208–223.

7 Festas Werk scheint dabei aus der Reihe zu fallen. Edward E. Lowinsky nimmt allerdings unter anderem wegen der Bezüge von *Inviolata, integra et casta* zu Moutons *Nesciens mater* an, dass Festa ein Schüler von diesem war (1968, Bd. 1, 49).

Komponist	Titel	Einsatzabstand [Mensuren] und -intervall	Erster Nachweis
Jean Mouton	<i>Ave Maria gemma virginum</i>	2 M., Oberoktave	Attaignant 1534/35
Jean Mouton	<i>Nesciens Mater virgo virum</i>	2 M., Oberquinte	Attaignant 1534/35
Nicolas Gombert	<i>Qui ne l'aymeroit</i> (auch als Kontrafaktur <i>O Iesu Christe</i>)	2 M., Unterquarte	Kriesstein »Selectissimae necnon familiarissimae cantiones«, Augsburg 1540 (RISM 1540 ⁷)
Costanzo Festa	<i>Inviolata, integra et casta</i>		Rom (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana, Capella Sistina, Ms. 20 (ca. 1534-1545)
	Prima Pars	4 M., Oberoktave	
	Secunda Pars	3 M., Oberquinte	
	Tertia Pars	1 M., Oberquarte	
Philippe Verdelot	<i>Qui la dira la peine</i>	2 M., Einklang	Livre de Meslanges (1560)

Tabelle 1: Liste von Quadrupelkanons

Simultan oder sukzessiv?

Doppelkanons wurden um 1500 vielfach komponiert; allein von Josquin gibt es fünf.⁸ Quadrupelkanons lassen sich von ihrer Anlage her als Erweiterung von Doppelkanons begreifen. Für Kombinationen mehrerer zweistimmiger Kanons kann nicht mehr eine einzige Führungsstimme den Ausgangspunkt bilden, sondern nur ein mindestens zweistimmiger ›Führungssatz‹. Es stellt sich folglich die Frage, ob Komponisten bei der Verfertigung solcher Stücke ebenfalls sukzessiv vorgehen, also einen zweistimmigen Kanon nach dem anderen verfassten, oder ob die Führungsstimmen als kompletter mehrstimmiger Führungssatz *en bloc* entworfen wurden.

Die erste Annahme scheinen Werke zu stützen, in denen einem bereits bestehenden mehrstimmigen Kanon weitere Kanons hinzugefügt wurden. Ein berühmtes Beispiel ist der Tripelkanon *Baisiez moy*⁹, in dem Josquins Doppelkanon um einen dritten zweistimmigen Kanon ergänzt wurde. Eine weniger bekannte, aber ungleich spektakulärere Erweiterung findet sich in der ›Bearbeitung‹ von Jean Moutons vierstimmigem Kanon *En venant de Lyon* durch Pieter Maessins (um 1505–1562).¹⁰ Maessins lagert in diesem Stück zwei weitere vierstimmige und einen zweistimmigen Kanon sowie zwei freie Stimmen an Moutons Chanson an, so dass ein insgesamt 16-stimmiger Satz entsteht.

In beiden Werken ist allerdings ein wichtiges kompositorisches Regulativ bereits durch die Kanons vorgegeben, nämlich die Klangfolge. So sind die Vorlagen bereits für

8 Die vier Chansons *Baisiez moy* (NJE 28.4), *Dictez moy bergere* (NJE 28.10), *En l'ombre d'ung buissonnet* (NJE 28.13) und *Se congié prens* (NJE 28.31) sowie die Motette *Salve regina* (NJE 25.4).

9 des Prés 1922, 51–52.

10 Maessins 1995, 85–94.

sich genommen vollständige vierstimmige Werke. Sollen einem bestehenden Kanon weitere Kanons hinzugefügt werden, kann leicht bestimmt werden, welche Töne die neu komponierten Stimmen zu einem bestimmten Zeitpunkt erreichen dürfen. Dementsprechend finden sich in den erwähnten Stücken abweichende Klänge zwischen Vorlagen und den erweiterten Werken nur an Stellen, an denen die Vorlagen geringstimmig sind. Insofern besteht die kompositorische Aufgabe bei der Ergänzung eines mehrstimmigen Kanons um weitere Kanons vor allem darin, eine neue melodische Linie durch die vorgegebenen Klänge zu legen.

Für die Gruppe der Quadrupelkanons bleibt dieses Problem jedoch bestehen. Diese Kanons gelingen nicht alleine dadurch, dass die einzelnen Führungs- und Folgestimmenpaare für sich genommen jeweils einen satztechnisch fehlerfreien zweistimmigen Kanon bilden, sondern die zweistimmigen Kanons müssen auch zusammen einen korrekten achtstimmigen Satz ergeben. Diese Aufgabe wird dadurch erschwert, dass die Folgestimmen, die intervallisch und zeitlich gegen die Führungsstimmen verschoben sind, deren weiteren Verlauf limitieren: Sobald die Folgestimmen eingesetzt haben, können in den Führungsstimmen nur solche Töne gewählt werden, die sich mit den Folgestimmen sinnvoll ergänzen. So liegt es nahe anzunehmen, dass die Führungsstimmen in diesen Stücken ein integrales Ganzes bilden, einen ›Führungssatz‹, nicht eine Summe von vier Führungsstimmen.

Dass die Klangfolgen eines Quadrupelkanons kontrolliert werden müssen, impliziert allerdings nicht, dass die Komponisten beim Anfertigen der Werke ›akkordisch‹ gedacht hätten. Wie zahlreiche Traktate belegen, war es aber möglich, von einem Intervall zwischen zwei Stimmen ausgehend eine Art ›Tonvorrat‹ zu bestimmen, der angibt, welche Töne in den weiteren Stimmen eingesetzt werden können.¹¹ Wird darüber hinaus auch der Ton einer dritten Stimme festgelegt, kann eine vierte Stimme wiederum nur ganz bestimmte Töne ergreifen. So finden sich etwa folgende Anweisungen in Pietro Aarons *Toscanello* von 1529:

Quando il tenore sarà nel unisono col canto, poni il tuo có[n]trobasso in quinta sotto del tenore: & il tuo alto in terza ó in ottava, & (sel ti piace) in decima di sopra al basso: & quello che sarà a te piu al proposito [...].¹²

Es gab also keine Notwendigkeit, Klänge als primäre Einheiten aufzufassen, da sie über Intervallrelationen zwischen allen beteiligten Stimmen beschrieben werden konnten.

Anhand von Moutons Marien-Motette *Nesciens mater virgo virum* lässt sich diese Denkweise gut nachzuvollziehen. Die beiden Moutonschen Quadrupelkanons unterscheiden sich deutlich hinsichtlich ihres satztechnischen Anspruchs. So ist *Ave Maria gemma virginum* mit einer Länge von 36 Masuren nur etwa halb so lang wie *Nesciens mater* und als Kanon in der Oberoktave verfasst. Die Kontrolle der Klangfortschreitun-

11 Vgl. Owens 1997, 24–33.

12 »Wenn der Tenor im Einklang mit dem Cantus ist, setze deinen Contrabassus eine Quinte unter den Tenor und deinen Altus eine Terz, eine Oktave oder (wenn es dir beliebt) eine Dezime über den Bassus, je nach dem, was am angemessensten erscheint.« (Aaron 1529, II, Kap. 21, »Del modo del compare il controbasso, et controalto doppo il tenore et canto, precetto primo«, eigene Übersetzung)

gen fällt bei diesem Einsatzintervall leichter als bei der Quinte, die in *Nesciens mater* das Kanonintervall bildet. In der zuletzt genannten Komposition erhöhen sich die kompositorischen Schwierigkeiten zusätzlich dadurch, dass der Tenor der Motette aus dem gleichnamigen Choral abgeleitet ist (Beispiel 1). Wollte man annehmen, dass Mouton zuerst den satztechnisch einfacheren Kanon verfasst hat, wäre *Nesciens mater* als das später entstandene Werk anzusehen.

The image shows a musical score for 'Nesciens mater virgo virum'. It consists of two systems of staves. The first system shows the 'cantus firmus' on a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5. Below it, the Tenor voice is shown on a bass clef staff, starting with a whole rest followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The lyrics 'Ne - - sci - ens ma - - ter' are written below the Tenor staff. The second system shows the 'cantus firmus' starting at measure 5 with notes: F5, G5, A5, Bb5, C6, D6. Below it, the Tenor voice continues with a whole rest followed by a half note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The lyrics 'vir - - go vi - - rum' are written below the Tenor staff.

Beispiel 1: Jean Mouton, *Nesciens mater virgo virum*, Choral und Anfang der Tenorstimme

Die Festlegung der Parameter seines Kanons muss im Hinblick auf die Beschaffenheit des *cantus firmus* erfolgen. Mouton dürfte also in einem ersten Schritt den *cantus firmus* als Kanon eingerichtet und in einem zweiten Schritt die übrigen Stimmen angefertigt haben.

Der Cantus-firmus-Kanon

Vor allem durch die Rhythmisierung der Chormelodie lässt sich die Intervallfolge zwischen Führungs- und Folgestimme so koordinieren, dass ein satztechnisch fehlerfreier Kanon entsteht. Eine Schwierigkeit besteht allerdings darin, dass sowohl das Einsatzintervall wie auch der zeitliche Einsatzabstand über den gesamten Verlauf des Stückes konstant bleiben. So kann es vorkommen, dass die gewählten Parameter am Anfang eines Stückes zu korrekten Lösungen, an späteren Stellen jedoch zu Problemen führen. In diesem Fall kann sich ein Komponist damit behelfen, den *cantus firmus* in einzelne Phrasen zu zerlegen, Pausen in die Melodie einzufügen oder von der Vorlage abzuweichen.

Obwohl für das Verhältnis zwischen Führungs- und Folgestimme prinzipiell alle Intervalle in Frage kommen, gibt es eine Präferenz für Quinte, Quarte und Einklang bzw. Oktave. Der Abstand wird dabei sinnvollerweise im Hinblick auf den melodischen Verlauf des *cantus firmus* gewählt. So eignet sich der Choral *Nesciens mater* wegen seiner zahlreichen Tonwiederholungen und Sekundschritte am ehesten für Quart- oder Quint-

kanons, während eine Einrichtung als Einklangs- oder Oktavkanon genau deswegen problematisch ist. (Sekundschritte führen in eng imitierenden Einklangs- oder Oktavkanons regelmäßig zu Sekund- bzw. Septdissonanzen.) Sollte der Choral dennoch als Einklangs- oder Oktav-Kanon eingerichtet werden, müsste die Folgestimme später, nach den ersten Sekundschritten der Melodie einsetzen. Dabei käme es allerdings im Zusammenklang vielfach zu Unisoni bzw. Oktaven und in rhythmischer Hinsicht zu unorganischen Mensuralteilen (Beispiel 2).

Beispiel 2: Eine mögliche Einrichtung des Choral-Anfangs als Einklangskanon

Aber auch aus einer Einrichtung der Melodie als Oberquart- oder Oberquintkanon resultieren Probleme. So rufen in einem Oberquartkanon die Tonwiederholungen der Melodie die Quarte als Zusammenklang hervor; in einem Oberquintkanon gilt dasselbe für steigende Sekundschritte der Melodie. Diese Quarten bedürfen in einem späteren Arbeitsschritt der ›Konsonantmachung‹ durch fundierende Töne des Basses bzw. Contratenors.

Neben der Bestimmung des Einsatzintervalls des Kanons muss der Komponist festlegen, in welchem zeitlichen Abstand die Folgestimme einsetzen soll. Für einen Oberquintkanon ist dabei einzig ein Strettakanon ausgeschlossen, da der fallende Terzsprung

Beispiel 3: Bei der Einrichtung als Strettakanon entstehende Dissonanz

am Ende der ersten Phrase in dieser Konstellation zu einer Septimendissonanz führte (Beispiel 3).

Mouton hat also zunächst einen verhältnismäßig großen Spielraum bei der Wahl der grundlegenden Parameter des Kanons. Allerdings haben die einmal festgelegten Parameter erheblichen Einfluss auf die konkrete Ausgestaltung der Tenorstimme im weiteren Verlauf. So ist beispielsweise die Pause am Anfang von Mensur 5 notwendig, um eine Quintparallele zwischen Führungs- und Folgestimme zu vermeiden (Beispiel 4).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a soprano staff (top) and a tenor staff (bottom). The soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tenor staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics are: 'Ne - sci - ens ma - ter vir -'. A bracket labeled 'Quintparallele' spans the interval between the soprano's 'ma' and the tenor's 'ter'. The second system also consists of two staves with the same clefs and key signature. The lyrics are: 'ter vir - go vi - - - rum' on the soprano staff and '- go vi - - - rum' on the tenor staff. The soprano staff has a measure rest at the beginning of the system.

Beispiel 4: Ohne Pause entstehende Quintparallele

Später im Stück resultieren aus der einmal getroffenen Entscheidung für bestimmte Kanon-Parameter noch weitreichendere Schwierigkeiten. So muss Mouton beispielsweise in Mensur 19 einen Ton der Choralvorlage ändern, um eine fehlerhafte Dissonanzenbildung zu vermeiden. Hier ersetzt er den durch den Choral vorgegebenen Ton *a* durch eine Wiederholung des Tons *b* (Beispiel 5).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a soprano staff with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a tenor staff with a bass clef and the same key signature. The lyrics are: 'si - - ne do - lo - - re'. A dashed vertical line is drawn between the two staves at the beginning of the first measure. The soprano staff has a measure rest at the beginning. The tenor staff has a measure rest at the beginning. The lyrics are: 'si - - ne do - lo - - re'.

Beispiel 5: Abweichung von der Choralvorlage

Hätte Mouton das *a* belassen, so wäre bei gleich bleibender Rhythmisierung eine Septime zwischen dem Tenor und seiner Folgestimme entstanden (Beispiel 6).

si - - ne do - lo - - re

si - - ne do - lo - - re

Beispiel 6: Ohne die Abweichung entstehende Dissonanz

Die Klangfortschreitungen

Durch die Festlegung, den Choral als zweistimmigen Oberquintkanon mit einem zeitlichen Abstand von zwei Mensuren einzurichten, hat Mouton zugleich die Bedingungen für alle anderen Stimmen festgelegt. Demnach werden alle Töne des Führungssatzes zwei Mensuren später in der Oberquinte erscheinen. Angenommen, der Satz begänne mit einem Terz-Quint-Klang auf *f*, so erschiene dieser Klang zwei Mensuren später als ein Terz-Quint-Klang auf *c*. Sowohl in den übrigen Stimmen als auch im Führungssatz könnten nur die in diesem Klang enthaltenen Töne eingesetzt werden.¹³ Würde dieses ›Reaktionsmuster‹ regelmäßig fortgeführt, so ergäbe sich – dem Einsatzintervall des Kanons entsprechend – eine Kette von Klängen im Oberquintabstand (Beispiel 7).

Folgesatz

Führungssatz

Beispiel 7: Durch den Kanon entstehende Kette von Klängen im Oberquintabstand

Um aus dieser stereotypen Klangfolge ausbrechen zu können, muss der Komponist sich eines Kunstgriffs bedienen. Durch drei unterschiedliche Töne ist ein Zusammenklang vollständig bestimmt. Wird die Anzahl der verschiedenen Töne jedoch auf zwei oder gar einen reduziert, so können die verbleibenden Töne in einen neuen klanglichen Kontext eingebunden werden. Dort, wo im Führungssatz bloß zweistimmige (also ›unvollständige‹) Klänge erscheinen, hat der Komponist die Möglichkeit, die Klangfolge in eine andere Richtung zu wenden. Würden beispielsweise zu Beginn nur die Töne *f* und *a* eingesetzt, so erklänten nach zwei Mensuren im Folgesatz die Töne *c* und *e*, die statt durch ein *g* auch durch ein *a* ergänzt werden könnten. Damit ergäbe sich eine andere Quintenkette (Beispiel 8).

¹³ Im Folgenden wird stets von Terz-Quint-Klängen gesprochen. Damit ist immer ein Tonvorrat im oben erwähnten Sinne gemeint. Natürlich ließen sich alle hier beschriebenen Beziehungen zwischen Klängen auch in Form von Tabellen nach dem Vorbild etwa Pietro Aarons darstellen.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Folgesatz' and the bottom staff is labeled 'Führungssatz'. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The 'Führungssatz' starts with a single note (F) and then progresses through two chords. The 'Folgesatz' starts with a single note (C) and then progresses through two chords. Dashed arrows indicate the progression of the sound from the 'Führungssatz' to the 'Folgesatz'.

Beispiel 8: Umlenkung der Klangfortschreitung durch alternative Ergänzung eines zweistimmigen Klages

Die reichsten Umdeutungsmöglichkeiten entstehen selbstverständlich, wenn im Führungssatz nur ein einzelner Ton eingesetzt wird. Erscheinen etwa im Verlauf des Stückes im Folgesatz die Töne *f*-*a*-*c*, so steht es dem Komponisten frei, welche Töne er verdoppelt. Abhängig von der Auswahl der Töne kann von einem Klang aus in fünf verschiedene Klänge fortschritten werden (Beispiel 9).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Folgesatz' and the bottom staff is labeled 'Führungssatz'. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The 'Führungssatz' starts with a single note (F) and then progresses through five chords. The 'Folgesatz' starts with a single note (C) and then progresses through five chords. Below the 'Führungssatz' staff, the following chord progressions are labeled: F → C, F → A, F → G, F → F, F → E.

Beispiel 9: Möglichkeiten der Klangfortschreitung

Somit kann der Komponist bereits im Vorfeld genau bestimmen, welche Töne der vierstimmige Führungssatz erreichen darf, damit zwei Mensuren später ein gewünschter Klang entstehen kann. Allerdings sind bestimmte Klangverbindungen durch das Kanonintervall ausgeschlossen. So gibt es beispielsweise keine Möglichkeit, auf einen *f*-Klang zwei Takte später einen *d*-Klang folgen zu lassen. Solche gezielten Manipulationen im Dienste bestimmter Klangfortschreitungen lassen sich in der gesamten Motette Moutons nachweisen. Dies sei exemplarisch an einer kurzen Passage dargestellt (Beispiel 10).

Unterschieden werden muss zwischen den im gesamten achtstimmigen Satz entstehenden Klängen und den Tönen, die im Führungssatz eingesetzt werden. Die Klänge des gesamten Satzes, die auf den ersten drei Semibreven des Ausschnitts entstehen, stehen zu ihren jeweils zwei Mensuren später entstehenden Pendanten im Quintabstand: Den zwei Terz-Quint-Klängen auf *g* folgen zwei Klänge auf *d*, während der *c*-Klang auf der ersten Semibrevis in Mensur 36 zwei Mensuren später einen Terz-Quint-Klang auf *g* zur Folge hat. Eine erste Abweichung von diesem Schema findet sich in dem darauf folgenden *d*-Klang, der zwei Mensuren später nicht in einen erwarteten *a*-, sondern einen *c*-Klang mündet. Mouton kann hier entsprechend nur die Töne *f* und *a* im Führungssatz einsetzen. Bemerkenswerter noch ist die Gestaltung der Klänge zwischen den Mensuren 37 und 39, da hier jeweils derselbe Klang entsteht, eine Verbindung, bei der im Füh-

Folgesatz (Fuga in dapenthe)

Führungssatz

Tonvorrat Führungssatz

Tonvorrat insgesamt

Beispiel 10: Jean Mouton, *Nesciens mater*, M. 35–39

rungssatz nur ein einziger Ton erscheinen darf. Statt in einer solchen Situation diesen Ton nur in einer einzigen Stimme einzusetzen und andere Stimmen erst später hinzutreten zu lassen, lässt Mouton ihn in drei Stimmen gleichzeitig erscheinen.

Deutlich wird an diesem Ausschnitt aber auch, wie sensibel Mouton ästhetisch mit den Erfordernissen des kompositorischen Verfahrens umgeht. So erscheinen im Führungssatz selbst Klänge, die zwei Mensuren später in der Oberquinte erscheinen – also dem ›Reaktionsmuster‹ entsprechen –, kaum je vollständig. Die Unvollständigkeit eines Klangs ermöglicht daher noch keine Vorhersage, ob von ihm aus eine neue Richtung eingeschlagen wird, oder ob sein Pendant wiederum in der Oberquinte erscheinen wird.

* * *

Nesciens mater stellt fraglos einen Höhepunkt der Kanontechnik am Anfang des 16. Jahrhunderts dar. Dies zeigt sich sowohl darin, dass spätere Werke nach diesem Vorbild gearbeitet sind, als auch in der Erwähnung der Motette in den Traktaten von Glarean, Zarlino und Cerone. Die Autoren weisen allerdings vor allem auf deren achtstimmige Struktur hin und erwähnen nur *en passant*, dass es sich bei ihr um einen Kanon handelt. Dabei ist es gerade diese kompositorische Machart, die das Stück in vielen Aspekten definiert, und die Aufgabe, einen Quadrupelkanon über einen *cantus firmus* zu verfassen, hinterlässt Spuren in jedem Aspekt des Satzes.

Nicht zuletzt zeugt *Nesciens mater* damit von einer sich verändernden Kompositionspraxis: Während für vierstimmige Sätze um 1500 bestenfalls unterstellt werden kann, dass Komponisten eine Vorstellung von der ›harmonischen Entwicklung‹ eines Stückes hatten, lässt sich für Moutons Motette zeigen, dass die Möglichkeit, in Klangfortschreitungen zu denken, essentiell für das Gelingen der kompositorischen Aufgabe war.

Noten

Des Prés, Josquin (1922), *Werken van Josquin des Prés*, hg. von Albert Smijers, »Wereldlijke Werken«, Serie 22, Heft 1, 51–52.

Maessins, Pieter (1995), *Sämtliche Werke* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 149), hg. von Othmar Wessely und Martin Eybl, Graz, 85–94.

Literatur

Aaron, Pietro (1529), *Toscanello in Musica*, Venedig: Bernardino et Matheo de Vitali, Reprint Bologna: Forni 1999 (= BMP II/10).

Blackburn, Bonnie (1987), »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, *Journal of the American Musicological Society* 40/2, 210–284.

de Sancta Maria, Fray Thomas (1565), *Libro Llamado El Arte de tañer Fantasía*, übers. von Almonte C. Howell, Jr. und Warren E. Hultberg als *The art of playing the fantasia*, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press 1991.

Jans, Markus (1986), »Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.

— (1992), »Modale ›Harmonik‹. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und 17. Jahrhundert«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 167–188.

Lowinsky, Edward E. (1946), »The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance«, in: *Papers of the American Musicological Society. Annual Meeting 1941*, 57–84.

— (1968), *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, 3 Bde., Chicago: University Press.

Owens, Jessie Ann (1997), *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York: Oxford University Press.

Zarlino, Gioseffo (1558), *Istitutioni harmoniche*, Venedig: Appresso Francesco Senese.

Louis Couperins Préludes non mesurés

Satztechnik – Notation – Aufführungspraxis

Jens Hamer

ABSTRACT: Exemplarische Notations- und Aufführungsvorschläge sowie Überlegungen zu einem möglichen improvisatorischen Zugang sollen zu einem verbesserten Verständnis von Louis Couperins Préludes non mesurés auch im Hinblick auf die künstlerische Praxis beitragen.

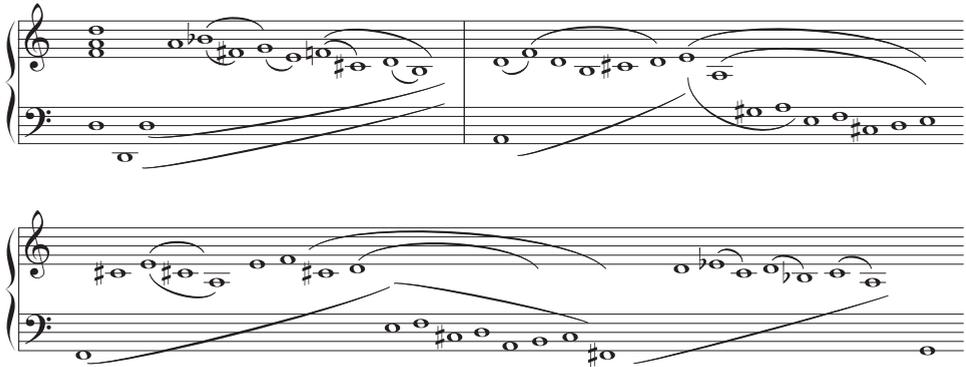
Eine Auseinandersetzung mit den Préludes non mesurés¹ Louis Couperins (~ 1626–1661) hat zumal im deutschsprachigen Raum bislang kaum stattgefunden. Ein Grund dafür mag sein, dass ihre Entstehung in die 50er Jahre des 17. Jahrhunderts² fällt, und damit in eine Zeit, die in unserer Wahrnehmung wenig präsent ist, weil ihr nach wie vor das Prädikat einer Übergangszeit oder eines Vorstadiums³ anhaftet. Gleichwohl sind die kompositorischen Probleme, die im Fokus der Préludes stehen, höchst aktuell: Es geht um eine variable, agogisch differenzierte Gestaltung von Zeit bzw. Zeiteinheiten und die Frage einer ihr adäquaten Notation.

1 Die Bezeichnung ›Prélude non mesuré‹ ist eine nachträgliche Schöpfung des 20. Jahrhunderts; sie ins Deutsche zu übertragen, bereitet Schwierigkeiten. Hierzu hat bereits Helene Lerch, die Übersetzerin der von Colin Tilney besorgten Ausgabe angemerkt: »In der deutschsprachigen Literatur gibt es hierfür [›Prélude non mesuré‹] keine entsprechende einheitlich verwendete Bezeichnung. Eine wörtliche Übersetzung von ›non mesuré‹ mit ›nicht mensuriert‹ wäre inkorrekt, weshalb bisher die verschiedensten Umschreibungen wie ›taktlos notiert‹, ›ohne Takteinteilung‹, ›ohne Notenwerte aufgezeichnet‹, ›metrisch frei‹, ›rhythmisch frei vorzutragen‹ etc. gebraucht wurden – je nachdem, welchen Aspekt der Notationsweise (Takt, Rhythmus, Ausführung) der jeweilige Autor betont wissen wollte. Da es sich aber bei dem ›prelude non mesuré‹ um einen allein auf Frankreich beschränkten Typus des Präludiums handelt, scheint es gerechtfertigt zu sein, im folgenden die französische Gattungsbezeichnung zu übernehmen und sie nur in Einzelfällen, dem Kontext entsprechend zu übersetzen.« (Tilney 1991, 27, Anm.) Obgleich unklar bleibt, warum ›nicht mensuriert‹ eine »inkorrekt[e]« Übersetzung sein soll, wird im vorliegenden Text auf jegliche Übersetzung verzichtet, da es sich, wie Lerch richtig bemerkt, um »einen allein auf Frankreich beschränkten Typus des Präludiums handelt«. Darüber hinaus wird im Bewusstsein der problematischen Fokussierung des Begriffs allein auf den Bereich der Notation auf die Verwendung des Attributs ›non mesuré‹ weitestgehend verzichtet – eine ›nicht abgemessene‹ Ausführung, die dadurch gleichsam suggeriert wird, würde den Préludes nicht gerecht.

2 Diese Datierung nach Tilney 1991, Bd. 3, 27.

3 Vgl. Menke 2006.

Notation

Beispiel 1: Louis Couperin, Prélude in d⁴

Die wesentlichen Elemente der ›non mesurée‹-Notation Couperins sind ›ganze Noten‹ und verschiedene Bögen bzw. Linien. Die ›Ganzen‹ fixieren im gewöhnlichen Notensystem die jeweils gewünschte Tonhöhe, geben aber keine Auskunft über ihre relative Dauer. Zumeist folgen Einzelnoten nacheinander, nur selten – wie hier gleich zu Beginn – ist ein direkter Zusammenklang notiert.

Bögen bzw. Linien unterschiedlicher Form verbinden zwei benachbarte Noten, fassen eine Gruppe aus mehreren Tönen zusammen, gehen von Einzeltönen aus und enden im leeren Raum oder beginnen irgendwo in einem System (zumeist demjenigen der linken Hand) und führen in Richtung des anderen Systems. Daneben zeigt Beispiel 1 noch einen der äußerst seltenen senkrechten Striche. Die Bögen⁵ liefern dem Spieler zusätzliche Informationen und erfüllen Funktionen, die auch aus der gewöhnlichen Notationspraxis bekannt sind: Es kommen Halte-, Artikulations- und Phrasierungsbögen vor.

Der von einer Note ausgehende Haltebogen, französisch ›tenue‹⁶, führt hier immer ins Leere, da die Anbindung einer Note gleicher Tonhöhe aufgrund der Eigenart der Notation nicht notwendig ist. Die ›tenue‹ kann für eine beliebig lange Dauer stehen und auch eine Note innerhalb einer Gruppe von Tönen zum Liegenbleiben veranlassen, also eine Art von ›Fingerpedal‹ hervorrufen. Als Artikulationsbögen (›liaisons d'articulation‹⁷), fungieren im obigen Beispiel wohl die vier Zweierbindungen vor dem ›Taktstrich‹.⁸ Die häufigste Form eines Artikulationsbogens, der Legatobogen (›liaison‹), kommt auch für größere Gruppen von Noten vor und impliziert ›oft noch zusätzlich, daß [...] alle unter ihr stehenden

4 Wiberg 2009. Wibergs fehlerhafte Übertragung des Basstons zu Beginn der zweiten Akkolade (A statt F) wurde im vorliegenden Beispiel korrigiert.

5 Ich verwende jetzt und im Folgenden für alle Formen nicht senkrechter Geraden den in der herkömmlichen Terminologie üblichen Begriff ›Bogen‹, obwohl dieser geometrisch nicht auf alle Fälle zutrifft.

6 Vgl. Tilney 1991, Bd. 3, 30.

7 Vgl. Chapelin-Dubar 2008.

8 Tilney schlägt hier eine umgekehrte Punktierung vor (1991, Bd. 3, 33).

Noten bis zum Ende des Zeichens ausgehalten«⁹ werden. Als ›Phrasierungsbögen‹ (oder vielleicht besser: Gruppierungsbögen) sollen solche Bögen gelten, die Töne zu einer elementaren Einheit zusammenschließen, nämlich zu einem Akkord, einer Figur oder einem bestimmten Ornament. Da die Bildung einer akkordischen Einheit grundsätzlich mit dem Liegenlassen von Akkordtönen einhergeht, fällt ein Bogen zur Anzeige einer Akkordeinheit immer mit einem Haltebogen zusammen; die Bezeichnung ›tenue harmonique‹¹⁰ erscheint für solche Bögen angemessen. Für die Benennung von Bögen, die Verzierungselemente zusammenfassen, eignet sich der neutrale Begriff ›courbes emboîtées‹.¹¹

Allerdings ist es nicht immer möglich, die Funktion von Bögen eindeutig zu bestimmen. Dies liegt nicht nur daran, dass eine ganze Reihe von Bögen in den vorhandenen Quellen¹² nicht zweifelsfrei bestimmten Ausgangs- oder Endpunkten zugeordnet werden kann; auch die Entscheidung, ob es sich bei einem Bogen um eine ›tenue‹ oder eine ›liaison‹ (oder eben um eine ›liaison‹, die zusätzlich das Aushalten von Tönen impliziert) handelt, ist oft nicht mit Sicherheit zu treffen.

Die sehr sparsam eingesetzten senkrechten Striche kommen in drei verschiedenen Bedeutungen vor. Der ›Taktstrich‹¹³ »scheint einen Akzent auf der oder den folgenden Note(n) zu verlangen«¹⁴; hierin gleicht er dem gewöhnlichen Taktstrich, der ebenfalls die direkt nachfolgende(n) Note(n) als Schwerpunkt(e) innerhalb des unmittelbaren Umfelds herausstellt. Andere Senkrechten sind genau über oder unter einer Note im jeweils gegenüberliegenden System angeordnet und scheinen einerseits als Betonungsstriche für die entsprechende Note zu fungieren, andererseits aber gelegentlich auch als ›barres d'intervention‹¹⁵, die ein momentanes Innehalten der anderen Hand gebieten. Ein dritter Typ, der ›Simultanitätsstrich‹ (›barre de simultanéité‹¹⁶), verbindet genau untereinander notierte Töne miteinander zum Zeichen dafür, dass sie in der Tat gleichzeitig angeschlagen werden sollen und nicht zufällig untereinander stehen.

Überblick über die Préludes Louis Couperins

Auf formaler Ebene bilden vier der sechzehn in nur zwei verschiedenen Abschriften¹⁷ überlieferten Préludes Couperins, nämlich die Nummern 1, 3, 6 und 12, eine eigene

9 Ebd, 30.

10 Chapelin-Dubar 2008.

11 Ebd.

12 Vgl. Anm. 17.

13 Franz. ›barre (de mesure)‹.

14 Tilney 1991, Bd. 3, 32.

15 Chapelin-Dubar 2008.

16 Ebd.

17 Es handelt sich um die Manuskripte *Bauyn* (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. VM⁷674/675) mit den Préludes 1–14 und *Parville* (University of California, Berkeley, Music Library MS 778) mit den Préludes 1–3, 6–7 und 10–16 (die Zählung der Préludes folgt Tilney 1991). Sie stammen aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (vgl. Gustafson 2005, 133 bzw. Hammond 2001, 149) und sind damit deutlich nach der Entstehung der Préludes bzw. dem Tod Louis Couperins angefertigt worden. Beide greifen offensichtlich auf Autographie zurück, sind aber unabhängig voneinander entstanden (vgl. Prévost 1987, 48).

Gruppe, weil sie der ›non mesurée‹-Notation einen Abschnitt in gewöhnlicher Notation gegenüberstellen. Die drei erstgenannten integrieren nach dem Prinzip der französischen Ouvertürenform in ihrer Mitte eine ›echte‹ Fuge, das zwölfte Prélude besitzt einen lediglich mit Imitationen arbeitenden kontrastierenden Abschnitt nach Art der Toccaten Johann Jakob Frobergers.¹⁸

Was die Tonarten der Préludes betrifft, so stellt sich die Frage, welches Bezeichnungssystem der musikalischen Wirklichkeit am nächsten kommt. Die französische Musiktheorie der damaligen Zeit verfährt keineswegs einheitlich. So geht etwa Mignot De La Voye-Mignot¹⁹ (1619–1684) dazu über, die plagalen Modi aus der Betrachtung auszuschließen und statt zwölf Modi nur sechs zu unterscheiden, deren Finales im System ohne Vorzeichnung die Töne des ›hexachordum naturale‹ und im System mit b-Vorzeichnung die des ›hexachordum molle‹ sind.²⁰

Couperin beschränkt sich aber nicht auf das natürliche und transponierte System, sondern dringt auch in die Vorzeichenbereiche von zwei # und zwei b vor. Die im System mit zwei # notierten Préludes besitzen alle unterschiedliche Finales: Nr. 2 den Ton d, Nr. 8 a und Nr. 14 e. Das Prélude 15 mit Vorzeichnung von zwei b hat als Finalis c. Mit der Nomenklatur De La Voye-Mignots ließen sich diese vier Fälle nur beschreiben, wenn sie als weitere Transpositionen aufgefasst würden.²¹

Demgegenüber listet Guillaume-Gabriel Nivers im Kapitel »Des Modes ou Tons« seines *Traité de la composition de musique*²² acht verschiedene Tonarten auf. In Nivers Übersicht stellt jeweils die erste Note die ›Finale‹, die zweite die ›Mediante‹ und die dritte die ›Dominante‹ dar. Anders als De La Voye-Mignot behält Nivers damit die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Modi bei: Die ›äußeren‹ Noten markieren den jeweiligen Umfang eines ›Modes ou Tons‹:

The image displays eight musical staves, each representing a different mode or 'Ton' as defined by Nivers. The staves are arranged in two columns of four. Each staff begins with a bass clef and a key signature. Above the notes, diamond-shaped markers indicate specific intervals or notes. The modes are labeled as follows: 1. Ton, 2. Ton, 3. Ton, 4. Ton, 5. Ton, 6. Ton, 7. Ton, and 8. Ton. The notation uses various accidentals (sharps, flats, naturals) to define the modes.

Beispiel 2: Tonartenübersicht nach Nivers²³

18 Zur näheren Diskussion der historisch-stilistischen Einflüsse siehe Hamer 2011, 7–11.

19 De La Voye-Mignot 1666, 77 ff.

20 De La Voye-Mignot spricht von den ›modes transposés‹ (1666, 80). Seidel (1986, 91) erwähnt nur die erste Möglichkeit.

Nach Nivers' eigener Beschreibung ersetzen die von ihm aufgeführten Töne die »zwölf antiken Modi«²⁴ auf folgende Weise: Der – laut Nivers – »antike« 1. und 2. Modus gehen in den 5. Ton (ionisch) über, der 3. und 4. Modus in den 1. (dorisch), der 5. und 6. Modus werden zum 4. (phrygisch), der 7. und 8. zum 6. (lydisch), der 9. und 10. zum 8. (mixolydisch) und schließlich der 11. und 12. Modus zum 3. Ton (äolisch). Seinen 2. und 7. Ton erläutert Nivers nicht.

Zwar erscheint Nivers' Neuordnung zunächst irritierend, doch erweist sich die ihr zugrunde liegende Systematik als durchaus nachvollziehbar: Erstens folgen auf vier mollare vier durale Töne. Zweitens sind einander immer zwei Töne mit unterschiedlichem Ambitus (authentisch bzw. plagal) gegenübergestellt, deren Finales im Quartabstand zueinander stehen.

Mit dem 7. Ton berücksichtigt Nivers ausdrücklich die in der Praxis vorkommende Vorzeichnung von zwei \sharp . Unter den aus den alten Modi hergeleiteten Tönen fällt die Zuweisung des \flat zum (lydischen) 6. Ton auf, die der Praxis Rechnung trägt und ihn damit dem (ionischen) 5. Ton angleicht. Von diesem unterscheidet den 6. Ton sein plagaler Ambitus. Der 7. Ton hingegen ist eine Transposition des authentischen 5. Ton. Nivers' 2. Ton mit Finalis g , der wie der 6. im b -System notiert ist, weist wiederum einen plagalen Ambitus auf und könnte demnach hypo-dorisch genannt werden. Plagale Umfänge haben auch der 3. (hypo-äolisch) und 8. Ton (hypo-mixolydisch). Bedeutsam ist jedoch, dass Nivers – mit Ausnahme des 4. Tons – stets als Mediant die Terz und als Dominante die Quinte über der Finalis angibt, Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Tönen hinsichtlich ihrer melodischen Hauptstufen also nicht geltend macht.

Aber auch der Ambitus ist, zumindest im Bereich der Instrumentalmusik, wo Stimmen größeren und variablen Umfangs die Regel sind, kein verlässliches Kriterium der Tonart mehr. So kann Nivers seiner Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tönen des Öfteren nicht mehr konsequent folgen und beschreibt in seinem *Livre d'orgue* (Bd. I, 1665; Bd. III, 1675) etwa den 2. Ton zusätzlich als Transposition des 1. Tons (womit er sich dann doch der Vereinheitlichung De La Voie-Mignots nähert). Auch liefern weder die Vorzeichnung noch die absolute Tonhöhe der Finalis eindeutige Hinweise auf die gemeinte Tonart. So fasst Nivers die Gruppe der Töne 5 bis 8 im Ergebnis zu einem duralen (Haupt-)Ton zusammen, indem er mal den 6. als Transposition des 5., mal den 8. als Transposition des 6. Tons beschreibt und sogar für eines seiner Préludes die Doppelbezeichnung 5. und 7. Ton vergibt, wodurch eine eigenständige Charakteristik des Mixolydischen entfällt. Im mollaren Bereich bewahrt Nivers zwar die Differenzierung zwischen dorisch (1. und 2. Ton), äolisch (3. Ton) und phrygisch (4. Ton), doch ist auch hier die Tendenz unübersehbar, das Dorische durch einen konsequenten Gebrauch der kleinen Sexte über der Finalis dem Äolischen anzugleichen.

21 In c -dorisch stehende Stücke kommen bereits in der Vokalpolyphonie des 15. Jahrhunderts vor.

22 Nivers 1667, 18.

23 Ebd., 18f.

24 »les douze Modes de l'antiquité« (Nivers 1667, 19). Nivers legt hierbei die historisch spätere Zählung von »ut« aus zu Grunde, während er seine Auflistung mit der Finalis »re« beginnt, ohne allerdings einer Ordnung nach aufsteigender Tonhöhe zu folgen.

Prélude	Finalis	Tierce	Vorzeichnung	Ton nach Nivers
1	<i>d</i>	mineure		1.
2	<i>d</i>	majeure	2#	7. (5. transponiert)
3	<i>g</i>	mineure	b	2. (1. transponiert)
4	<i>g</i>	mineure	b	2. (1. transponiert)
5	<i>g</i>	mineure	b	2. (1. transponiert)
6	<i>a</i>	mineure		3.
7	<i>a</i>	mineure		3.
8	<i>a</i>	majeure	2#	8. transponiert (gemäß Vorzeichnung), ggf. aber auch 6. transponiert
9	<i>c</i>	majeure		5.
10	<i>c</i>	majeure		5.
11	<i>c</i>	majeure		5.
12	<i>f</i>	majeure	b	6. (5. transponiert)
13	<i>f</i>	majeure	b	6. (5. transponiert)
14	<i>e</i>	mineure	2#	1. transponiert
15	<i>c</i>	mineure	2b	1. transponiert
16	<i>g</i>	majeure		8. (gemäß Vorzeichnung), ggf. aber auch 6. transponiert

Tabelle 1: Übersicht über die Tonarten der Préludes non mesurés Louis Couperins

Darüber hinaus ist natürlich entscheidend, welcher Tonartbegriff sich in den Préludes konkret niederschlägt: Welche Stufen folgen aufeinander, welche Kadenzorte werden in welcher Folge und Anzahl und auf welche Weise erreicht, welche Alterationen von Tönen spielen dabei eine Rolle?

Analyse eines Prélude

Ich wähle zur exemplarischen Analyse das neben dem ersten Prélude wohl interessanteste und umfangreichste Stück, das *Prelude de M' Couprin à l'imitation de M' Froberger*²⁵ aus. Der Fokus soll zunächst auf den ›non mesurés‹-Teilen liegen, die anschließend hinsichtlich ihrer Faktur und Klangsprache mit dem Mittelteil in gebundener Setzart verglichen werden. Die Analyse der Harmonik wird zeigen, welche Töne substanziell zur Akkordbildung beitragen und welche figurative Elemente darstellen.²⁶ Die Analyse kann

25 Nr. 6. Zur Diskussion um die Namensgebung und die Verwandtschaft zu Werken Frobergers siehe u. a. Hammond 2001, 149 ff.

26 »Die [...] wichtigste Erkenntnis [...] ist die folgende: man muß in diesen Stücken, damit die Musik verständlich wird und kein Chaos bleibt, zuerst die Hauptharmonien und Hauptnoten herauskristallisieren [...].« (Jaccottet 1980, 88); ein »Erfinden der Hauptlinie« (ebd.) ist allerdings unnötig, da diese in Gestalt der strukturellen Oberstimme bereits gegeben ist.

Beispiel 3: Louis Couperin, Prélude à l'imitation de M. Froberger, Beginn²⁷

im Übrigen auch dabei helfen, die Setzung der Bögen gerade in schwierigeren Fällen besser nachzuvollziehen.²⁸ Gleichzeitig lässt sich über die Zuordnung von Akkorden und Kadenz zu unterschiedlichen tonalen Bereichen ein Modulationsverlauf beschreiben.

27 Wiberg 2009.

28 Umgekehrt können die Bögen auch bei der harmonischen Analyse behilflich sein, was Gerhard Blum meiner Meinung nach zu Unrecht verneint: »Es ist also keineswegs so, daß man die Bögen verstehen muß, um die Musik verstehen und spielen zu können [...], vielmehr muß man erst die Musik verstehen, um mit der Setzung der Bögen zurechtzukommen.« (1996, 186)

Beispiel 4: Louis Couperin, Prélude 6, 1. Teil, Harmonieauszug

Die harmonischen Verhältnisse bedingen nicht selten den metrischen Ablauf. Dissonanzhaltige Klänge implizieren beinahe immer Betonungen; ihre Auflösungen sind relativ unbetont. Auch verlangen bestimmte Modelle – allen voran Kadenzen – eine metrische Organisation mit einer gewissen Regelmäßigkeit. Daraus ergibt sich, dass sich die harmonische Folge der ›freien‹ Teile durchaus ›eingepasst in ein Taktschema‹ darstellen lässt (Beispiel 4).

Der Satz basiert auf vier Stimmen, die gelegentlich (zumeist aus klanglichen Gründen) um weitere ergänzt oder auch (in der Regel aus satztechnischen Gründen) in ihrer Anzahl reduziert werden. Die Stimmführung bewegt sich ungeachtet einer Reihe von ›Lizenzen‹ weitgehend im Rahmen der seinerzeit gängigen kontrapunktischen Regeln.²⁹ Die von Note zu Note weisenden Pfeile sollen in den jeweiligen Fällen die korrekten

29 Vgl. beispielsweise Nivers 1667, »Du Contrepoint simple«, 27 ff. und »Du Contrepoint figuré«, 30 ff. – Die sich auf den Schluss des ersten Teils (Beispiel 4, T. 35 ff. in meiner Analyse) beziehende Aussage Blums, der Satz folge »in seiner konsequenten Vierstimmigkeit [...] minuziös den verpflichtenden Regeln der Stimmführung« (1996, 197), trifft allerdings weder auf diesen Abschnitt noch auf das gesamte Prélude zu.

23

30

37

Beispiel 4 (Fortsetzung)

Weiterführungen verdeutlichen und aufzeigen, wie Töne in gedachter Weise durch den Satz »wandern« und Stimmen sich kreuzen.

Der tonale Verlauf ist relativ »bunt«; während die Eröffnung dazu dient, »die Tonart festzulegen«³⁰, und der Schluss diese selbstverständlich wieder aufgreift (bei mollaren Tonarten regelmäßig mit picardischer Terz³¹), wird dazwischen eine große Vielfalt an tonalen Bereichen berührt oder, häufiger noch, lediglich angesteuert (Buchstaben in Klammern). Die »natürlichen« Kadenzstufen werden um eine Vielzahl fremder oder entlehnter Kadenzen (»Cadences empruntées«³²) bereichert. Der harmonische Ablauf bzw. die Folge von Kadenzen wirkt zunächst einmal unvorhersehbar und ungeordnet.

Die wesentlichen drei Kadenztypen der zeitgenössischen französischen Theorie sind die »Cadence parfaite«, die »Cadence imparfaite« und die »Cadence rompue«. Die »Cadence parfaite« hat als entscheidende Merkmale die Führung der Basstimme und einer

30 Trinkewitz 2009, 378.

31 Ausnahmen unter Couperins Préludes sind die Nummern 14 und 15, die schon durch ihre Vorzeichnung aufgefallen sind.

32 Parran 1639, 129.

Oberstimme in den Grundton³³ und lässt sich harmonisch als Stufenfolge V-I beschreiben. Da etwa bei Nivers die unterschiedlichen Möglichkeiten der Stimmführung des Basses zwar in Beispielen verdeutlicht werden, aber keine gesonderte Bezeichnung erhalten, wird im Folgenden ungeachtet des historischen und regionalen Abstands auf die entsprechenden Termini Johann Gottfried Walthers³⁴ zurückgegriffen, um die wenigen ›regulären‹ Kadenzen (umrahmte Buchstaben) begrifflich fassen zu können. Außerdem schien es mir geboten, die ›clausula in mi‹ als eigenständige Form zu berücksichtigen.

Auffällig ist, dass eine ›Cadence parfaite‹ mit Bassklausel (›clausula fundamentalis‹) tatsächlich nur am Schluss erscheint: Bei allen übrigen Kadenzen handelt es sich um jene imperfekten Formen, die Walther als ›clausula cantizans‹ oder ›tenorizans‹ bezeichnet. Dass die Außenstimmen auf der Ultima regelmäßig in Terzen (T. 7) oder Quinten (T. 17) münden, trägt zur imperfekten Wirkung der Kadenzen zusätzlich bei (die Kadenz nach G in Takt 23 bildet die einzige Ausnahme).³⁵ Vorhalte über der Ultima, wie in Takt 17 resultieren regelmäßig aus Klauselverschränkungen.

Die ›Cadence imparfaite‹ im Verständnis Nivers³⁶ bedeutet ein Stehenbleiben auf der Penultima und damit einen nicht vollständigen, eben ›imperfekten‹ Vollzug der ›perfekten‹ Kadenz. Charles Masson dagegen bezeichnet alle Fälle, in denen die Außenstimmen auf der Ultima keine Oktave erreichen, als ›imperfekt‹.³⁷ Beide Perspektiven verweisen auf wesentliche Aspekte der ›Imperfektheit‹ kadenzieller Wendungen in den Préludes.

Das Ausfliehen von Kadenzen – namentlich in Gestalt der ›Cadence rompue‹ – ist dagegen für die Préludes geradezu konstitutiv, lenkt in neue, unerwartete Regionen und hält die Musik in einem stetigen Bewegungsfluss.³⁸ Die Möglichkeiten, eine begonnene Kadenz nicht zu ihrem ›natürlichen‹ Abschluss zu bringen, sind vielfältig. De La Voie-Mignot nennt nur die von der Klausel 5-1 abweichenden Bassstimmführungen 5-6 und 5-3, während Nivers einzig Beispiele für ein Ausbrechen der Oberstimme gibt. Couperin beschränkt sich bei weitem nicht auf diese Möglichkeiten. Ich gebe daher, ausgehend von Beispiel 4, eine Übersicht über die bei ihm zu findenden Verfahren der Kadenzflucht: Die Kadenzflucht kann auf der Ultima der Kadenz entweder im Bass oder in den Oberstimmen erfolgen. Wird die reguläre Basstufe erreicht, so ist der Zielklang entweder gegenüber dem eigentlich zu erwartenden alteriert (T. 15) oder prägt eine andere Akkordstruktur über dem Basston aus (T. 13: Septakkord; T. 28: Sextakkord statt Grundakkord). In beiden Fällen verhält sich meist nur eine Stimme irregulär. Der Zielklang kann dabei entweder ein partieller Ruhepol (T. 28) sein oder, wie in der Mehrheit der Fälle,

33 Vgl. Nivers 1667, 24; hier und bei De La Voie-Mignot 1666 bleibt unklar, ob im mehr als zweistimmigen Satz die oberste Stimme die Oktave zum Bass erreichen muss, um von einer ›Cadence parfaite‹ sprechen zu können.

34 Vgl. Walther 1732.

35 Masson lässt nur eine Oktave zwischen den Außenstimmen im Zielklang als ›Cadence parfaite‹ gelten (1705, 50 u. 52).

36 De La Voie-Mignot verwendet hierfür den Begriff ›Cadence attendante‹ (1666, 76).

37 Vgl. Anm. 38.

38 Negativ ausgedrückt kann man von ›mangelnder harmonischer Stabilität‹ sprechen (vgl. Anthony 1973, 299).

eine neue Penultima« darstellen (T. 13). In Takt 23 schließlich verweigert der Tenor einen regulären Schluss, der Zielklang selbst ist hier aber der erwartete Grundakkord.

Fieht der Bass aus, so sind die bei De La Voie-Mignot beschriebenen Weiterführungen schon allein deshalb selten, weil die Penultima des Basses oft nicht auf der 5. Stufe steht.³⁹ Häufiger verweigert der Bass den Schluss einer ›clausula cantizans‹ oder ›tenorizans‹ durch irreguläre Fortführung (z. B. in T. 30 und 31 f.) und führt entweder in entfernte Regionen oder ergreift lediglich eine andere Stimme (z. B. in T. 14 bei ansonsten regulärem Akkord).⁴⁰

Eine weitere Technik besteht in der Umfunktionierung einer Penultima durch den Wechsel der Bezifferung, so etwa in Takt 18 (der Basston e als 5. Stufe von a wird am Ende des Taktes zur 7. von F).

Die wichtigsten Stationen im Verlauf des ersten Teils, die durch eine ›Cadence parfaite‹ (bzw. – nach Masson – ›imparfaite‹) erreicht werden, sind neben der ›Finale‹ in Takt 7 und der ›Dominante‹ in Takt 9 erstaunlicherweise die IV. Stufe mit großer Terz⁴¹ in Takt 17 und die VII. Stufe in Takt 23. Die ›Dominante‹ wird daneben noch zweimal kadenzial angesteuert; die als wichtiger Zielpunkt zu erwartende ›Mediante‹ wird auf regulärem Weg überhaupt nicht erreicht und erklingt nur ein einziges Mal als Grundakkord (T. 23). Zwei Stellen dringen in entlegene Bereiche vor: In den Takten 25 und 26 lenken Diskant und Tenor (›clausula in mi‹) in Richtung Fis – allerdings über dem ›falschen‹ Basston H –, Takt 30 steuert eindeutig h an. Die übrigen ›entlehnten‹ Kadenzien nach d (oder D) und F bewegen sich im Rahmen der schon bei Parran beschriebenen; die darüber hinausgehende Kadenzierung zur VII. Stufe (also nach G) war gängige Praxis. Bei aller Destabilisierung der Tonart durch die Berührung entfernterer Stufen ist zu beobachten, dass nach einer gewissen Zeit immer wieder die Nähe zur ›note fondamentale‹⁴² gesucht wird (T. 18–20, 27, 30 f., 35). Aus dem Klauseltausch und dem Gebrauch kadenzialer Dissonanzformeln resultiert eine große Vielfalt an Klanggestalten vor allem auf den jeweiligen Penultimaen.⁴³ Ein weiteres kadenziales Moment ist die ›altizierende‹ Bassführung mit der Stufenfolge 4-3 der späteren Oktavregel, etwa in Takt 29. Abgesehen von den erwähnten Kadenzformeln sind noch zwei besondere Modelle erwähnenswert: Das Prélude wird eröffnet mit einem Orgelpunkt, über dem der Tenor, verbunden mit einem Wechsel zum ›dominantischen‹ Klang, von der Oktave zur None und weiter zur Dezime fortschreitet. Ein weiteres Modell ist die in Takt 18 beginnende Sequenz mit chromatisch steigender Bassstimme (›passus duriusculus‹).

Der Vollständigkeit halber sei nun ein Harmonieauszug auch des dritten Teils desselben Prélude präsentiert.

39 Sie kommen aber durchaus vor: hier von Takt 20 zu 21 (5-3).

40 Christoph Bernhard bezeichnet »einer andern Stimme Nehmung« als ›Heterolepsis‹ (1660, 41. Kapitel ›Von der Heterolepsi‹). Die bei Nivers (1667, 24) angeführte, aber dort nicht so benannte ›Heterolepsis‹ der Oberstimme kommt bei Couperin vorwiegend im Bass vor.

41 Eine Reminiszenz an den dorischen Modus?

42 Begriff nach Parran 1639, 128.

43 Aus historisch späterer Perspektive: Dominanten in verschiedenen Formen und Umkehrungen.

7(♯)
4
2

6

13

20

Beispiel 5: Louis Couperin, Prélude 6, 3. Teil, Harmonieauszug

Die Summe der genannten Merkmale führt zu Schwierigkeiten, die harmonische Sprache Couperins in bekannte Kategorien einzuordnen. Davon zeugen etwa der Verortungsversuch der Harmonik durch James R. Anthony »in part in a pre-tonal shadow zone«⁴⁴ und die Beschreibung Arnfried Edlers im *MGG*, nach der sich die Préludes in der »Frühphase der Konstitution des modernen akkordischen Bewußtseins«⁴⁵ bewegen. Wichtiger als derartige Kategorisierungsversuche scheint es mir jedoch, die individuellen, prägenden Stilmerkmale der Préludes herauszuarbeiten.

44 Anthony 1973, 301.

45 Edler 1994, 1797.

Der Mittelteil des sechsten Prélude ist dreistimmig gehalten. Das Fugen-›Soggetto‹ repräsentiert mit seinen Hauptnoten klar den 3. Ton (nach Nivers) mit den drei zentralen Stufen ›Finale‹, ›Mediante‹ und ›Dominante‹. Die Imitationen erfolgen im Rahmen der üblichen Transpositionsmöglichkeiten, wobei die transponierten Einsätze in ›plagal‹ Gestalt erscheinen. Auffällig ist hier zu Anfang das mit den ersten vier Einsätzen des Soggettos relativ lange Verweilen im Kadenzbereich der ›Finale‹ a.

Obwohl der Unterschied zwischen den Außenteilen und dem Mittelteil auf den ersten Blick kaum größer sein könnte⁴⁶, bestehen hinsichtlich der Tonartbehandlung große Gemeinsamkeiten: Die angesteuerten Kadenzziele sind ebenfalls vielfältig, liegen aber häufig näher am Ausgangs-Ton. Auch hier werden die meisten Kadenzen ausgeflohen, und wiederum ist die Dissonanz ein zentraler Bestandteil der Klangsprache.

Dass sich gerade in der gebundenen Setzart der Einfluss italienischer Musik besonders deutlich bemerkbar macht, zeigt sich unter anderem am häufigen Gebrauch der ›cadenza doppia‹.⁴⁷ Ausgeflohene ›doppia‹-Klauseln finden sich im Mittelteil des sechsten Prélude unter anderen in den Takten 25 (am Ende mit kleiner statt großer Terz), 26 f. (Weiterführung der ›doppia‹-Tenorklausel in eine Sexte über dem Bass), 30 f. (wie 25) und 35 (Pausieren der Bassstimme am Zielort im Sinne einer ›Ellipsis‹ bzw. nachträgliche Herbeiführung eines Quartsextklangs). Am Ende des Teils, in Takt 44, steht eine Form der ›doppia‹, bei der vor der Weiterführung in den Schlussklang die Septime eingeführt wird – allerdings nicht von der Oktave aus, wie in der entsprechenden ›doppia‹ am Ende des ersten Teils, sondern von der erhöhten Sexte kommend. Genau diese ›irreguläre‹ Einführung der Septime wird am Schluss des Prélude wiederaufgegriffen – dort sogar exponiert in der Oberstimme. Daraus resultiert eine imperfekte Terzlage des Schlussklangs. Damit ist die Funktion des Prélude als Vorspiel, auf das noch etwas folgen muss⁴⁸, eindeutig belegt, insofern die Finalkadenzen von Stücken Couperins⁴⁹ anderer Gattungen selbstverständlich in die perfekte Oktave münden.

Im gebundenen Satz spielen Sequenzen eine größere Rolle dort, wo in keiner Stimme das (vollständige) Soggetto erscheint. Die Synkopensdissonanz⁵⁰ kommt nicht nur an diesen Stellen zu reger Anwendung. Weiterhin finden sich in größerem Umfang auch die von Bernhard als ›transitus‹ und ›quasi-transitus‹ bezeichneten Dissonanzfiguren; Nivers fasst die entsprechenden Phänomene unter den Begriff ›La Supposition‹.⁵¹ Begriffe für einen darüber hinausgehenden Dissonanzgebrauch hat die französische Theorie der Zeit allerdings nicht, und so scheint es naheliegend, in entsprechenden Fällen auf die Figuren Bernhards zu rekurren. Demnach sind sowohl in den Außenteilen als auch im Mittelteil Figuren anzutreffen, die Bernhard dem ›stylo luxuriante communi‹ oder gar dem ›stylo theatrali‹ zuordnet.

46 Hier ›freier‹ akkordischer Satz mit Ornamentik, dort strenge Kontrapunktik.

47 Vgl. Menke 2011.

48 So etwa eine Suite; vgl. dazu auch Curtis 1970.

49 Ebd.

50 Vgl. Nivers 1667, 31 ff.: »De La Syncope«.

51 Vgl. ebd., 34 f., sowie Cohen 1971.

An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf die Ornamentik der Außenteile gerichtet werden. Vor dem Hintergrund der harmonischen Analyse lassen sich die figurativen Elemente erfassen.⁵² Zunächst ist da natürlich eine Vielzahl verschiedener Arpeggien ohne und mit akkordfremden Tönen: Von einfacher Aufwärtsbrechung bis hin zu einer solch klangvollen ›Kaskade‹ wie am Anfang von Prélude Nr. 6. Manche Akkorde entstehen allerdings auch dadurch, dass Töne einer – vermutlich als solche gedachten – melodischen Linie ›pedalisiert‹ werden.⁵³

Es findet sich des Weiteren eine Reihe von ›Variatio‹-Figuren. Es gibt Läufe (›tirate‹), die ab- oder aufwärts führen, eventuell als »Bewegungszüge, die verschiedene Stimm-lagen durchstreichen«.⁵⁴ Es kommen auch gebrochene Passagen vor, die etwa gerne mit der bei Bernhard so bezeichneten ›quaesitione notae‹ arbeiten.⁵⁵ Es gibt außerdem verschiedene Arten von Trillern, die in der Abfolge der Töne entsprechend genau ausnotiert sind, daneben Repetitionsfiguren sowie weitere ›agrément‹, die als ›port de voix‹, Schleifer oder ›coulé‹ eingeordnet werden können, was allerdings aufgrund des Fehlens einer in dieser Hinsicht präzisen Notation teilweise spekulativ bleiben muss.

Zu »textural breaks«⁵⁶ kommt es gelegentlich durch plötzliche Lagenwechsel. Neben der form- bzw. abschnittbildenden Kraft der Harmonik, die jedoch nicht immer voll zum Tragen kommt, sind gerade solche und andere strukturelle Veränderungen wichtige Faktoren für eine eventuelle Untergliederung. Zur Ausschmückung gehört schließlich auch, dass manche, meist kurze Elemente melodischer oder ornamentaler Art nicht nur einmalig verwendet werden, sondern imitatorisch in anderen Stimmen wiederkehren.⁵⁷

Zum Verständnis der Notation

Warum diese Art von Notation? – Die Beantwortung dieser Frage hängt eng mit der Interpretation der Préludes zusammen. Unter der Voraussetzung, dass die Harmonik einen erheblichen Einfluss auf die Metrik besitzt⁵⁸, scheint es zunächst, als sei die Musik gar nicht so ›taktlos‹, wie die Notation suggeriert. Tatsächlich liegt es nahe, auf der Grundlage des harmonischen Gangs den Préludes einen alla breve- bzw. zumindest einen geraden Takt als übergeordnetes Zeitmaß zu unterstellen: »Duple metre is more neutral from an accentual standpoint and is therefore more suited to the figural and harmonic development characteristic of the prelude.«⁵⁹ Zwei Stücke aus MS Paignon, jeweils mit

52 Vgl. dazu Prevosts merkwürdigen Versuch, den prozentualen Anteil der Ornamentik an der Gesamtanzahl der Noten eines Prélude zu bestimmen (1987, 186 ff.).

53 Beispiel 4, zweite Akkolade, oberes System, Ende.

54 Häfner 1939, 88. Beispiele: zweite Akkolade, Beginn; vierte Akkolade, erstes Drittel.

55 Etwa in der Mitte der vierten Akkolade; die ›quaesitio notae‹ findet auch in Akkordbrechungen zahlreiche Verwendung.

56 Troeger 1992, 107.

57 Beispielsweise wird der Triller in der zweiten Akkolade (oberes System, Mitte) in der dritten Akkolade (unteres System, Ende) aufgegriffen.

58 Vgl. dazu Troeger: »Harmonic scansion is of primary importance in the grouping of material and deciding on accents or imaginary ›bar lines‹.« (1992, 114) »I believe that the basic chord changes should generate ›bar-lines‹ in any realization of a prelude [...].« (1983, 343)

alla breve-Vorschrift, stützen diese Annahme: Ein anonymes Prélude, das von der konventionellen in eine ›non mesurée‹-Notation wechselt⁶⁰, und das *Prelude de Monsieur de la Barre*⁶¹. Nimmt man die alla-breve Vorschrift in letzterem beim Wort, so verlangt die unkonventionelle, extrem unterschiedliche Taktlängen suggerierende Notation innerhalb der durchgängig gesetzten Taktstriche nach einer mehr oder weniger taktgemäßen ›Übersetzung‹ aller verwendeten Notenwerte von der Ganzen bis zur Sechzehntel (inklusive Punktierungen und Pausenzeichen).⁶²

Wie aber verhält sich die Ornamentik zum harmonischen Unterbau? Lassen sich die zu identifizierenden Elemente derart in ein durch die Harmonik nahegelegtes Taktschema einpassen, dass man im Grunde eine ganz konventionelle Notationsweise wählen könnte, um die Préludes Couperins schriftlich darzustellen? Gerhard Blum geht von einer stabilen rhythmischen Grundstruktur aus:

Es macht keinen rechten Sinn anzunehmen, daß ausgerechnet der Rhythmus improvisiert werden sollte; wenn man im Barock nach Vorlagen improvisierte, dann fügte man Töne (nämlich Verzierungen) hinzu und bewahrte den Rhythmus.⁶³

Dagegen ließe sich einwenden, dass das Anbringen von Verzierungen immer auch zu rhythmischen Veränderungen führt und dass sich das Hinzufügen von Tönen bei Couperins Préludes nahezu verbietet, weshalb ein Vergleich mit der üblichen barocken Improvisationspraxis nicht angemessen erscheint.⁶⁴ Allerdings ist es in der Tat kaum vorstellbar, dass Couperin keine konkrete rhythmische Vorstellung gehabt haben sollte. Zahlreiche Kriterien sprechen für bestimmte rhythmische Präzisierungen:⁶⁵ »Regular quantities of notes«⁶⁶, die sich in gebrochenen Akkorden, Verzierungen und insbesondere bei einer Sequenz wie derjenigen in der Mitte des ersten Teils des sechsten Prélude (Beispiel 4, T. 18f.) einstellen, das Vorkommen von Auftaktfiguren wie etwa zu Beginn des Prélude Nr. 13⁶⁷ sowie von auftaktigen⁶⁸ Figuren (insbesondere ›tirate‹) sowie die wiederholte Verwendung charakteristischer, kohärenzstiftender Tonfolgen.⁶⁹ Aber selbst wenn man nach den obigen Kriterien und mit »Stilkenntnis« und auf Grundlage »strukturerkennende[r]

59 Troeger 1983, 341.

60 Tilney 1991, Nr. 62.

61 Ebd., Nr. 48.

62 Vgl. auch Troeger 1983, 343.

63 Blum 1996, 191.

64 Dies macht Blum an anderer Stelle selbst deutlich: »Der Gedanke, in den Préludes non mesurés habe man Improvisationsvorlagen zu erblicken, verträgt sich kaum mit der schon auf den ersten Blick erkennbaren Tatsache, daß in fein ausgearbeiteten Figurationen und Arpeggien jeder einzelne zu spielende Ton aufgezeichnet ist [...]« (Ebd., 190f.)

65 Vgl. Troeger 1992, 114.

66 Ebd.

67 Vgl. ebd., 103.

68 Hiermit bezeichne ich nicht nur Auftakte im engeren Sinne, sondern auch zu anderen vergleichsweise schweren Zeiten hinführende Töne.

69 Moroney attestiert Couperin sogar »a careful use of motivically developed melodic elements« (2001, 295).

rationale[r] Entscheidungen«⁷⁰ konkrete Rhythmisierungen vorzunehmen versucht, bleiben zahlreiche Fragen offen. Daher wird man Richard Troegers Vermutung nicht völlig von der Hand weisen können, dass die »multiplicity of [possible] rhythmic realizations«⁷¹ ein Motiv für Couperins Notationsweise dargestellt haben könnte. Eine andere interessante These, die sich jedoch weder bestätigen noch widerlegen lässt, vertritt Glen Wilson: Couperin habe zwar »eine genau festgelegte Gestalt für jede einzelne Geste« vorgeschwebt, »wie es auch von Froberger berichtet wird«, doch habe er es vermeiden wollen, »denjenigen Details aufzudrängen (oder zu verraten), die seine Einfälle übernehmen wollten«.⁷²

Vielleicht ging es Couperin aber auch gar nicht darum, dem Interpreten besondere rhythmische Freiheiten einzuräumen; die ›non mesurée‹-Notation könnte vielmehr aus der Gewissheit heraus gewählt worden sein, dass die herkömmliche Notationspraxis nicht geeignet sei, den spezifischen Charakter von Stücken solch ›improvisatorischer Art«⁷³ zufriedenstellend zu übermitteln. So schreibt Colin Tilney:

Wahrscheinlich schien ihm insbesondere die Schreibweise der Akkorde zu wenig variabel, als daß sie die tausend Arten seiner einfallsreichen Arpeggien hätte abbilden können.⁷⁴

Auch wenn Tilney mit »tausend Arten« maßlos übertreibt, so sind es wohl gerade die vielfältigen Möglichkeiten cembalistischer Spieltechnik, deren exakte Aufzeichnung mit den zur Zeit Couperins zur Verfügung stehenden Mitteln problematisch, wenn nicht unmöglich erscheint. Während die genaue Abfolge der einzelnen Töne auch in komplexeren Akkordbrechungen kein Notationsproblem darstellt, bereitet es erhebliche Schwierigkeiten, den zeitlichen Ablauf der Töne in einer differenzierten Spielpraxis ›einzufangen‹ bzw. zu einer solchen Spielweise anzuleiten. Insbesondere Arpeggieren bewirken, indem sie die punktuellen Impulse der Akkordeinheiten in mehrere aufeinanderfolgende Anschläge ›zerstückeln‹, eine Ausdehnung der Bereiche, die als metrische Schwerpunkte wahrgenommen werden. Insofern lässt sich die Notationsweise Couperins auch mit Blum als »ein äußerst genaues Notieren von den phantastischsten Versuchen, auf die Wirkung von Betonungen [...] Einfluß zu nehmen«, verstehen.⁷⁵ Eine Notationsweise nach gewöhnlichen Maßstäben wäre Blum zufolge nicht nur daran gescheitert, die »sich im Mikrobereich abspielenden Manipulationen«⁷⁶ auszudrücken, sondern hätte auch in vielen Fällen zu Widersprüchen hinsichtlich des Betonungsgrads zwischen Notation und

70 Trinkewitz 2009, 388.

71 Troeger 1983, 340.

72 Wilson 2003, 5.

73 Bei Hammond fällt der etwas problematische Begriff »semi-improvisational« (2001, 145). Insbesondere die von mir analysierten Abschnitte sind sicher »keine ›ausgeschriebenen Improvisationen‹, wie oft argumentiert wird. Sie [...] sind vielmehr sorgfältig gearbeitete Werke in einem internationalen, quasi-improvisatorischen Stil, der in typisch barocker Manier die Illusion von Spontaneität erzeugt, um kraftvolle Spannungen zu schaffen.« (Wilson 2003, 4). Ihnen haftet ein »Gestus des Improvisatorischen« (Jacob 2009, Titel) an, aber sie sind eben doch Kompositionen, die höchstens an die Stelle wirklicher Improvisation treten können (vgl. Hammond 2001, 146).

74 Tilney 1991, Bd. 3, 30.

75 Blum 1996, 202.

klanglichem Ergebnis geführt, also zu einer Aufzeichnung betonter Töne als unbetont.⁷⁷ Couperins Notationslösung umgeht dieses Problem, indem sie auf eine »unpassende metrische Zwangsjacke«⁷⁸ und eine proportionale Rhythmusnotation ganz verzichtet. Die Aufgabe des Interpreten, der »auf das Wo von Hebung und Senkung grundsätzlich keinen Einfluß hat«, »weil die Struktur« der Musik »bereits über die metrische Ordnung entscheidet« und somit »diese dem Spieler nicht unbedingt angezeigt zu werden« braucht, liegt nun darin, »das Wie der [...] ›Betonungen‹ zu bestimmen«.⁷⁹ Dabei versteht es sich von selbst, dass »eine schlaffe, sicherheitshalber vereinheitlichende Wiedergabe unter dem Einfluss der harmlos aussehenden Folge von ›ganzen Noten‹«⁸⁰ nicht der Intention des Komponisten entsprechen kann; vielmehr ist es notwendig, »einen klar verständlichen, gleichmäßigen Pulsschlag zu erzeugen, der dann verändert werden kann, um eine gute Wirkung zu erzielen.«⁸¹ Der Begriff der »metrische[n] Zwangsjacke« verweist darauf, dass der ›Takt‹ gemeinhin ›metronomisch‹, als ein starr durchgehaltener Schlag (›battuta«⁸²), verstanden wurde.⁸³ Wollte man sich von ihm lösen, so musste man dies in der Regel ausdrücklich erwähnen:

Man pfelet sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: ceci se joue à discretion, oder im Italienischen: con discrezione, um zu bemercken, daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge.⁸⁴

Zudem erkennt Siegbert Rampe in Frobergers Praxis, »in sämtlichen autograph überlieferten Kompositionen grundsätzlich zwei Einheiten der vorgegebenen Taktbezeichnung«⁸⁵ zusammenzufassen, die Absicht, ein »großzügiges, lineares musikalisches Denken und Spielen« zu fördern und eine »Befreiung vom Diktat des *tactus* voranzutreiben«.⁸⁶ Vor diesem Hintergrund lässt sich Couperins Notation als eine radikale und »neue Lösung für eine aufführungspraktische Fragestellung« verstehen, »mit der sich auch Froberger auseinandergesetzt hat«.⁸⁷

76 Ebd.

77 Diesen Widersprüchen begegnet man in manchen herkömmlich notierten Stücken; vgl. dazu Blum 1996, 217.

78 Wilson 2003, 5.

79 Blum 1996, 201.

80 Wilson 2003, 4.

81 Ebd. 5; dies rechtfertigt allerdings nicht die Bezeichnung »Préludes demi-mesurés«, die Wilson in dem Zusammenhang vorschlägt (ebd.).

82 Vgl. Mattheson 1739, 171.

83 In diesem Licht ist auch die Äußerung Blums zu verstehen: »[...] vor allem aber ist den Préludes non mesurés Couperins [...] ein gleichlaufendes Metrum fremd [...]« (Blum 1996, 203)

84 Mattheson 1739, 89.

85 Rampe 1994, 321.

86 Ebd., 322.

87 Froberger dagegen versuchte »die Verbreitung von Abschriften seiner Werke zu unterbinden [...], weil er die Ausführung nur nach dem Notenbild und ohne persönliche Unterweisung zu dessen Umsetzung für unmöglich hielt.« (Drees 2007, 68)

(Neu-)Edition

Gibt es angesichts der obigen Überlegungen Alternativen zu Couperins schwer zugänglicher Notation? Hätte Couperin möglicherweise selbst Veränderungen (Korrekturen, Präzisierungen, Verbesserungen) vorgenommen, falls er seine *Préludes* für eine Veröffentlichung hätte vorbereiten können?

So jedenfalls verfuhr Jean Henry d'Angleberts⁸⁸ (1629–1691), der für die erste Niederschrift seiner *Préludes* Couperins Notationsweise genutzt hatte, diese aber für den Druck im Jahr 1689 dahingehend überarbeitete, dass er der ganzen Note mit der Achtel einen weiteren Notenwert gegenüberstellte (in Verbindung mit Trillern kommen auch einige wenige Sechzehntel hinzu).⁸⁹ Diese analytisch legitimierte Konfrontation zweier leicht unterscheidbarer Parameter bedeutet in konsequenter Anwendung⁹⁰ einen echten Gewinn und kann den Zugang zur Musik erleichtern, indem auf den ersten Blick ersichtlich wird, welche Töne substantielle, welche figurative Bedeutung haben – aber auch, welche länger zu halten sind und welche schneller ›vorbeirauschen‹ sollen. Allerdings vermag auch der zusätzliche Notenwert nicht die Zeit zu verkürzen, die vergeht, bis man »erst einmal herausgefunden hat, [...] auf welche Note der Gruppe der Schlag fallen soll.«⁹¹ Insofern die Harmonik und bestimmte figurative Elemente unweigerlich eine geregelte Abfolge von Hebungen und Senkungen implizieren, scheint es sinnvoll, Betonungszeichen einzubeziehen, ohne sich allerdings einem ›Diktat des *tactus*‹ zu unterwerfen.

Im folgenden Notationsvorschlag (Beispiel 6) habe ich zur Anzeige von betonten Zeiten den ›Tenuto‹-Strich gewählt. Die Setzung von Achteln schien mir in vier Fällen geeignet: Bei Figuren wie den beiden ›irate‹ und der gebrochenen Passage mit ›quaesitione notae‹, bei einzelnen Noten, die noch zu einem vorherigen Triller⁹² gehören, in Fällen von Tonrepetitionen für die Töne, die meiner Ansicht nach unbetont und kürzer als die vorangegangene bzw. nachfolgende Note sein sollten und generell für unbetonte Dissonanzen außerhalb von Akkordbrechungen oder Melodiezügen.

Betonte Dissonanzen sind dagegen in Ganzen notiert, um ihre relative Schwere zum Ausdruck zu bringen. Ebenfalls in ganzen Noten belassen habe ich melodisch bedeutsam erscheinende Elemente wie die viertönige ›Dies irae‹-Figur⁹³ am Ende der zweiten Akkolade⁹⁴, die in der dritten Akkolade zweimal wiederkehrt.⁹⁵

88 Vgl. Tilney 1991.

89 Er reagierte damit auf eine zwei Jahre zuvor erfolgte Veröffentlichung von *Préludes* der Komponistin Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665–1729), die sich um eine Differenzierung der ›non mesurée‹-Notation verdient gemacht hatte, indem sie verschiedene kleinere Notenwerte (mehrheitlich Viertel und Achtel) für Figurationen oder akkordfremde Töne in klarer Aufgabenverteilung und deutlicher Abgrenzung zur Ganzen, die Akkorden bzw. Akkordtönen vorbehalten bleibt, hinzufügte.

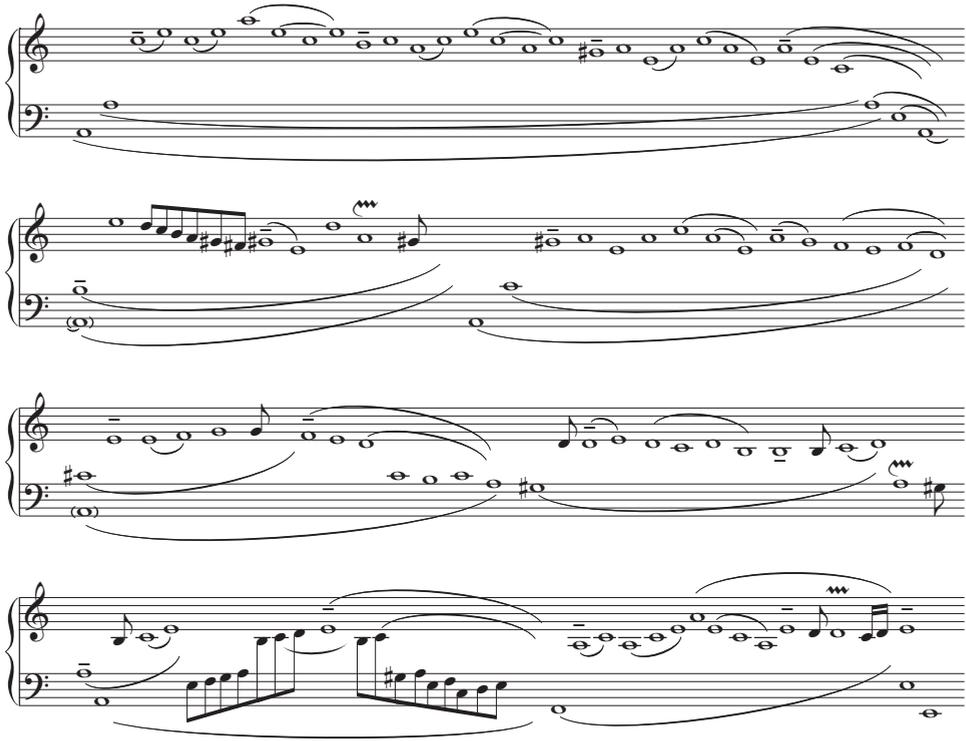
90 D'Anglebert selbst verfährt teilweise inkonsequent, insofern er sowohl für gebrochene Akkorde gelegentlich Achtel verwendet als auch zuweilen offenbar gewichtige akkordfremde Töne mit ganzen Noten darstellt.

91 Wilson 2003, 5.

92 Hier zu von d'Anglebert so bezeichneten ›cadences‹; vgl. Prévost 1987, 179.

93 Es geht mir bei der Bezeichnung lediglich um die melodische Gestalt.

94 Mit ›courbe emboîtée‹.



Beispiel 6: Louis Couperin, Prélude 6; Hamer, Neuedition

Eine konkrete rhythmische Realisierung könnte sich nun an nachstehendem Entwurf (Beispiel 7) orientieren – selbstverständlich sollte damit ›à discrétion‹ umgegangen werden:

Eine Umsetzung der regelmäßigen Struktur der anfänglichen Akkordbrechung in einen gleichmäßigen rhythmischen Ablauf liegt nahe.⁹⁶ Auf verschiedene mögliche interpretatorische Feinheiten wie ein gewisses ›Anlaufen‹ zu Beginn oder ein minimal längeres Verweilen auf h^1 und gis^1 sollte jedoch nicht verzichtet werden. Auch die Läufe sind nicht unbedingt gleichmäßig zu spielen, sondern kommen besonders gut zur Geltung, wenn sie etwas langsamer als notiert begonnen und dann zum Ende hin beschleunigt werden.⁹⁷

95 Man könnte jeweils die ersten drei Töne der Figur unter Annahme einer inkonsequenten Handhabung des sonst dafür verwendeten Symbols andererseits als ausnotierte ›pincé‹ deuten.

96 Vgl. dazu Moroney 1976, 146: »Couperin's bravura opening arpeggio suggests a fast and rhythmically regular opening, as in Bach's toccatas where such arpeggios are written in semiquavers«. Alternativ zu meiner Entscheidung, die akkordfremden Töne h^1 und gis^1 als betonteste zu werten, wäre eine auftaktig beginnende Fassung denkbar, welche die Spitzentöne a^2 , e^2 und c^2 auf den Zählzeiten betont ansteuert.

97 So zu hören in diversen verfügbaren Aufnahmen. Zur Darstellung wären hier modernere Notationsmethoden wie der auseinandergehende Balken zum Zeichen der Beschleunigung sicher geeigneter als eine ›traditionelle‹ Notation, die derartige agogische Freiheiten nicht einfangen kann.

Beispiel 7: Louis Couperin, Prélude 6; Hamer, Entwurf einer Rhythmisierung

Auf die Darstellung der intendierten Fingerpedalwirkung im Eröffnungsarpeggio und an weiteren Stellen habe ich verzichtet, um die Notation nicht unnötig kompliziert zu gestalten. Aus demselben Grund beschränkt sich die Abbildung der Betonungsbereiche der Takt-Einsen auf Arpeggio-Symbole.

Interpretation

Für jede Interpretation der Préludes muss also gelten, sich nicht vom »notational dress«⁹⁸ sowie vom Attribut ›non mesuré‹ verleiten zu lassen »into chasing a mirage, a hybrid musical-entity which has no rhythmic regularity, which resembles what he thinks an improvisation might sound like⁹⁹, and which is to be presented with all the fashionable accoutrements of *le bon goût* (the most tangible, perhaps, being *notes inégales*¹⁰⁰).«¹⁰¹ »Unmeasured notation« darf nicht zu einer »unmeasured performance«¹⁰² führen, wie

98 Moroney 1976, 147.

99 Ein problematisches Verständnis von Improvisation kommt auch bei Claudio Di Veroli zum Ausdruck: »However, to try to superimpose any time measure is to betray the intention of sounding like a lute improvisation, where literally the player cannot play in measured time simply because he/she does not know which note or chord will be extemporised next« (94). Weder ist in der Improvisation der jeweils nächste Akkord immer unklar, noch muss auf ein Zeitmaß verzichtet werden – ein solches dient im Gegenteil wohl in den meisten Fällen zur Orientierung.

100 Inegales Spiel hat tatsächlich nach Moroney hier keinen Platz: »[...] some contemporary sources state clearly that *notes inégales* do not apply to preludes« (1976, 143); vgl. dazu auch Blum 1996, 213.

101 Moroney 1976, 143.

sie leider häufig zu hören ist¹⁰³; ein Hörer sollte idealerweise einen Unterschied zu traditionell notierten Stücken in metrischer und rhythmischer Hinsicht nicht wahrnehmen.¹⁰⁴

Zu einer gut strukturierten Interpretation gehören zunächst die Wahl und Beibehaltung eines angemessenen, dem Charakter entsprechenden Grundtempos. Orientierung (für Spieler und Hörer) bieten vor allem der harmonische Gang und die Abfolge der Kadenzten. Harmonische Besonderheiten, wie beispielsweise vom Ursprung weit entfernte Kadenzorte, erfordern eine besondere dramaturgische Behandlung.

Die Forderung nach einem agogisch differenzierten Spiel, die sich in Couperins Notation mitteilt, hat ihr Pendant in der komplexen Notation mancher zeitgenössischer Komponisten.¹⁰⁵ Es gilt hier wie dort, eine Beziehung zu einem klar zu definierenden Puls herzustellen, denn erst das Spannungsverhältnis von ›Grundpuls‹ und Agogik vermag einen improvisatorischen Gestus hervorzurufen.

Improvisation

[...] um in diesem Stil erfolgreich zu sein, bedarf es äußerst umfassender musikalischer Kenntnisse und musikalischen Wissens sowie des Vermögens, sich beim Spiel seines Kopfs zu bedienen und sich vollständig unter Kontrolle zu halten, was schwierig, um nicht zu sagen, unmöglich ist.¹⁰⁶

J. Le Gallois ist nicht der Einzige, der nicht recht daran glaubt, dass jemand den Stil Louis Couperin auf einfache Weise imitieren könne. Ganz ähnlich äußert sich auch Moroney:

François Couperin shrewdly remarks that few of us can improvise the tonal designs of extreme subtlety which were his uncle's speciality, in which modulations are continually thwarted and interrupted, resulting in a powerful sense of harmonic growth, expressed in conjunction with quietly elegant turns of phrase.¹⁰⁷

102 Ebd.

103 Vgl. Di Veroli 2010, 93: »It has been said that the 'préludes non mesurés' [...] rank among the worst-performed pieces in modern times.« Ein von mir im Rahmen meiner Masterarbeit vorgenommener Vergleich von acht Aufnahmen verschiedener Interpreten bestätigt diese Einschätzung im Wesentlichen (vgl. Hamer 2011, 46–54).

104 Vgl. Moroney 1976, 147.

105 Vgl. hierzu etwa den Schluss des *Lemma-Icon-Epigram* von Brian Ferneyhough mit der Spielanweisung ›quasi improvis.‹ (drittletzte Akkolade), insbesondere aber die exakte schriftliche Fixierung zweier *Préludes* in Bearbeitungen für 17 Instrumente durch Isabel Mundry innerhalb ihres 2006 bis 2009 entstandenen Zyklus mit dem Titel *Schwankende Zeit*. Im Rahmen meiner Masterarbeit (vgl. Hamer 2011, 55–57) konnte ich für den Beginn von Mundrys *Non mesuré – mit Louis Couperin II* eine auffällige Nähe zur Interpretation Glen Wilsons des *Prelude de M' Couperin à l'imitation de M' Froberger* (auf der CD zu Wilson 2003) ausmachen, wobei – nicht zuletzt durch den gewählten Klangkörper – sich der gesamte musikalische Ablauf dort im Vergleich zur Interpretation auf dem Cembalo gleichsam in Zeitlupe vortastet. Die harmonisch-metrische Einordnung Mundrys entspricht tatsächlich bei gelegentlichen Verschiebungen im Groben einer augmentierten, mit zwei multiplizierten Fassung meiner Analyse.

106 J. Le Gallois, *Lettre*; zit. nach Rampe 1995, 95.

107 Moroney 1976, 151.

Dennoch sollte es möglich sein, ein Prélude in der Art Louis Couperins zu improvisieren. Als Anfangsbeispiel könnte ein solches Prélude wie das siebte bei Tilney 1991 dienen (Beispiel 8).

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is characterized by arpeggiated chords and flowing lines, typical of the style of Louis Couperin. The first system shows a series of arpeggiated chords in the right hand and a more active bass line. The second system continues with similar arpeggiated patterns, featuring some accidentals and dynamic markings. The third system shows a continuation of the arpeggiated texture with some melodic lines in the right hand. The fourth system features more complex arpeggiated figures and some melodic fragments. The fifth system concludes the piece with a final arpeggiated chord and a double bar line.

Beispiel 8: Louis Couperin, Prélude 7¹⁰⁸

Es liegt nahe, zunächst (wie auch Couperin) mit einem kadenziellen Eröffnungsmodell zu beginnen und anhand dessen verschiedene Arpeggioarten auszuprobieren, die sich aus den Préludes herausfiltern lassen: Einfache, meist aufwärtsgerichtete, und doppelte Brechungen (auf- und abwärts), gemischte Brechungen¹⁰⁹ mit variabler Reihenfolge der

¹⁰⁸ Wiberg 2009.

¹⁰⁹ Oder ›Knickarpeggien‹.

Töne, Abwärtsbrechungen mit ›quaesitione notae‹, Arpeggien mit ›Anschwung‹ durch zwei Töne (wie zu Beginn des sechsten Prélude), Arpeggien mit ›transiti‹, Tonrepetitionen, ›pincées‹ oder ›ports du voix‹.

Der nächste Schritt wäre eine Wendung hin zu einem verwandten Ton – bei Couperins Préludes vorzugsweise die IV. oder V. Stufe. Je länger das Prélude werden soll, desto wichtiger wird es, die verschiedenen Methoden der Kadenzflucht mit einzubeziehen. In dem kurzen Prélude Nr. 7 finden sich zwei relativ einfache Beispiele: Beim Übergang von der zweiten zur dritten Akkolade sorgt die Tenorstimme im Rahmen einer Kadenz zur ›Mediante‹ für das Erreichen eines Sext- statt eines Grundakkords über *c*; gleich darauf wird die Penultima einer weiteren auf *c* gerichteten, nunmehr tenorisierenden Kadenz durch die Alteration der Altstimme von *f*¹ zu *fis*¹ zurück zur ›Dominante‹ gelenkt.¹¹⁰ Danach folgt nichts weiter als eine erweiterte ›cadenza doppia‹ – sozusagen eine ›cadenza tripla‹.

Hat man in etwa eine Vorstellung über einen kurzen harmonischen Ablauf bzw. einen Überblick über einige grundsätzliche Möglichkeiten, näherliegende Tonartbereiche einzubeziehen, so kann man schließlich dazu übergehen, die Akkorde mit figurativen Elementen zu verbinden. Hier bieten sich zunächst kleinere Skalenausschnitte (›Allemandenfiguren‹) an, die jeweils zwei Töne miteinander verbinden (in der linken Hand am Anfang der zweiten Akkolade: *a-g-f-e*; in der rechten zu Beginn der dritten Akkolade: *g¹-a¹-h¹-c²*). Ausgehend von solchen Figuren lassen sich auch längere Passagen entwickeln, wie diejenige in der Mitte der zweiten Akkolade. Wenn man außerdem noch gelegentliche Triller und weitere mit Nebennoten arbeitende Verzierungen (Umspielungen) anbringt, hat man das ornamentale Repertoire der Préludes weitgehend berücksichtigt. Die typischen Verzierungselemente und ihre »richtige Ausführung«¹¹¹ lassen sich relativ schnell erlernen. Auch »wie häufig sie vorkommen und wo sie angebracht werden«¹¹², ist leicht nachvollziehbar. Die größte Herausforderung beim Improvisieren von Préludes im Couperinschen Stil besteht darin, ein Gefühl für deren harmonische Sprache, insbesondere die Eigenheiten der Tonartbehandlung und der Satztechnik zu entwickeln. Vor allem das Prélude Nr. 6 ist für den Improvisator eine wahre Fundgrube. Immer sollte man sich dabei aber vor Augen führen, wie wichtig die Grundregeln des Kontrapunkts auch für die ›freien‹ Teile der Préludes sind. Zu Recht weist Wilson darauf hin, dass »die außerordentliche Sorgfalt, die Couperin beim Vorbereiten und Auflösen der Dissonanzen und beim Vermeiden von verbotenen Parallelen zeigt, [...] im Einklang mit der zeitgenössischen Literatur« steht.¹¹³

Schlussbemerkung

Ausgehend von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Besonderheiten der Notation und einer eingehenden Analyse scheint es möglich, zu plausiblen Annahmen über

110 Für die Weiterführung zur Terz *gis*¹ ist der Schritt zunächst zu *fis*¹ unbedingt notwendig.

111 Jaccottet 1980, 87.

112 Ebd.

113 Wilson 2003, 4.

die hinter dem ungewöhnlichen Erscheinungsbild der *Préludes non mesurés* stehenden Intentionen zu gelangen. Insbesondere wird erkennbar, in welchem Rahmen sich die quasi improvisatorische Freiheit eines Interpreten bewegt, der eine (im weitesten Sinne) ›authentische‹ Wiedergabe anstrebt. Die Notation Couperins erweist sich als ein konsequent durchdachter Versuch, dem Konflikt zwischen dem beabsichtigtem und dem von der üblichen Notationspraxis suggerierten bzw. hervorgerufenen klanglichen Resultat zu begegnen. Die Wahl der Notationslösung erfolgte sicherlich in dem Bewusstsein, wenn nicht gar in der Absicht, dem Interpreten einen Spielraum zu lassen, der es erlaubt auch zu vom Komponisten nicht vorhersehbaren Resultaten zu gelangen. Gleichwohl scheint es sowohl möglich als auch sinnvoll, die Intentionen Couperins im Modus eines ›konventionellen‹ Notats zu rekonstruieren, um heutigen Interpreten, die nicht in jedem Fall über die erforderliche Stilvertrautheit verfügen, einen angemessenen Zugang zu den *Préludes* zu eröffnen.

Notenverzeichnis

- Curtis, Alan (Hg.) (1970), *Louis Couperin. Pièces de clavecin*, Paris: Heugel.
- Tilney, Colin (1991), *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord*, London u. a.: Schott, Bd. 1 (Facsimiles), 2 (Modern Transcriptions), 3 (Commentary).
- Wiberg, Steve (Hg.) (2009), *Unmeasured Preludes from the Bauyn Manuscript (ca. 1658). Louis Couperin*, Creative Commons license. [http://imslp.org/wiki/Pièces_de_Clavecin_\(Couperin,_Louis\)](http://imslp.org/wiki/Pièces_de_Clavecin_(Couperin,_Louis))
- Wilson, Glen (Hg.) (2003), *Louis Couperin. Préludes non mesurés. Versuch einer Rekonstruktion des verlorenen Autographs*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel.

Literaturverzeichnis

- Anthony, James R. (1997), *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau*, London: Batsford, Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Bernhard, Christoph (1660), *Tractatus compositionis augmentatus*, hg. von Joseph Müller-Blattau als: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.
- Blum, Gerhard (1996), »Die *Préludes non mesurés* – eine französische Besonderheit?«, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hg. von Friedhelm Brusniak, Köln: Studio, 185–221.
- Chapelin-Dubar, Anne (2008), »Les *Préludes* de Louis Couperin. Résumé de la conférence-concert donnée par Anne Chapelin-Dubar aux journées de Lyon 2008«. <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article82>
- Christensen, Thomas (1993), *Rameau and musical thought in the Enlightenment*, Cambridge: University Press.

- Cohen, Albert (1971), »La Supposition« and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory«, *Journal of the American Musicological Society* 24/1, 63–84.
- (1972), »Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: France«, *Journal of Music Theory* 16/1–2, 16–35.
- Couperin, François (1717), *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, hg. und übers. von Anna Linde, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1933.
- De La Voye-Mignot, Mignot (1666), *Traité de musique*, Paris: Ballard. <http://www.scribd.com/doc/549347/Traite-de-Musique-De-la-Voye-Mignot-1666>
- Dietrich, Karin (2002), »Praelambulum, praeludium / Prélude, Vorspiel«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 33. Auslieferung, Stuttgart: Steiner.
- Di Veroli, Claudio (2010), *Playing the Baroque Harpsichord. Essays on the instrument, interpretation & performance, with relevant topics for the clavichord and organ*, Bray, Ireland: Claudio Di Veroli.
- Drees, Stefan (2007), *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main u. a.: Lang.
- Eidler, Arnfried (1994), Artikel »Präludium«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter u. Metzler.
- Gustafson, Bruce (2005), »Louis Couperin at the keyboard«, *Early Music* 33/1, 132–133.
- Häfner, Wolfgang Erich (1939), *Die Lautenstücke des Denis Gaultier*, Endingen: Wild.
- Hamer, Jens (2011): *Louis Couperins Préludes non mesurés – Notation, Edition, Interpretation, Komposition, Improvisation*, unveröffentl. Ms., Masterarbeit Folkwang Universität der Künste Essen.
- Hammond, Frederick (2001), »Préludes non mesurés and the Tradition of Improvisation in French and Italian Keyboard Practice during the Seventeenth and Eighteenth Centuries«, in: *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, hg. von Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria: Laruffa, 145–156.
- Huggel, Martin (1988), »Préludes non mesurés – eine wenig bekannte Kompositionsgattung im Barock«, *Musik und Gottesdienst* 42/2, 61–67.
- Jaccottet, Christiane (1980), »Zu Fragen der Ornamente und Improvisation in den un-mensurierten Präludien der französischen Cembaloliteratur«, in: *Zu Fragen der Verzierungskunst in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 11), 84–89.
- Jacob, Andreas (2009), »Der Gestus des Improvisatorischen und der Schein der Freiheit«, *AfMw* 66/1, 1–16.
- Kirchhof, Lutz (2007), »La rhétorique des Dieux«, in: *The language of the Gods. The parisian art of lute music* [CD], deutsche harmonia mundi, Beiheft.
- Ledbetter, David (1987), *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, Bloomington u. a.: Indiana University Press.
- Masson, Charles (1705), *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, Paris: Ballard. http://www.chmml.indiana.edu/tfm/18th/MASNOU_TEXT.html

- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1955.
- Menke, Johannes (2006), »Editorial«, *ZGMTH* 3/3, 283.
- (2011), »Die Familie der *cadenza doppia*«, *ZGMTH* 8/3, 389–405.
- Moroney, Davitt (1976), »The performance of unmeasured harpsichord preludes«, *Early Music* 4/2, 143–151.
- (2001), »Prélude non mesuré«, in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan u. a., Bd. 20, 294–296.
- Mundry, Isabel (2010), »Schwankende Zeit«, in: *Vorzeitbelegung. Vergangenheits- und Gegenwarts-Reflexionen in der Musik heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Hofheim: Wolke, 25–36.
- Nivers, Guillaume-Gabriel (1667), *Traité de la composition de musique*, Paris: Robert Ballard. <http://www.scribd.com/doc/12180326/nivers-traite-de-la-composition-de-musique>
- Parran, Antoine (1639), *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris: Ballard. http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/PARTRA_TEXT.html
- Pfeiffer, Christel (1979), »Das französische Prélude non mesuré für Cembalo. Notenbild – Interpretation – Einfluß auf Froberger, Bach, Händel«, *NZfM* 140/2, 132–136.
- Prévost, Paul (1987), *Le prélude non mesuré pour clavecin*, Baden-Baden u. Bouxwiller: Koerner.
- Rampe, Siegbert (1994/1995), »Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation«, *Musik & Kirche* 64, 310–323, und 65, 87–95 und 137–144.
- Schneider, Herbert (1972), *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider.
- (1973), »Charles Masson und sein ›Nouveau traité‹«, *AfMw* 30/4, 245–274.
- Seidel, Wilhelm (1986), »Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9, hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1–140.
- Trinkewitz, Jürgen (2009), *Historisches Cembalospiel. Ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Carus.
- Troeger, Richard (1983), »Metre in unmeasured preludes«, *Early Music* 11/3, 340–345.
- (1992), »The french unmeasured harpsichord prelude: Notation and performance«, *Early keyboard journal* 10, Charlotte, NC: Soc., 89–119.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: Deer; Reprint hg. von Richard Schaal (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, III), Bärenreiter: Kassel und Basel 1953. http://imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP47681-PMLP86569-LouisCouperin_UnmeasuredPreludes.pdf

Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572)

Folker Froebe

ABSTRACT: Der Beitrag verfolgt vor dem Hintergrund historischer Quellen die entwicklungs-
geschichtliche und systematische Genese eines für die klassische französische Orgelmusik
charakteristischen Modellkomplexes sowie dessen Inszenierung und Funktionalisierung im
Gravement aus Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572). Der bassbezogene Intervallsatz wird in zwei
Durchgängen alternativ von einem kadenziellen und einem sequenziellen Paradigma her ent-
wickelt. In der Analyse erweist sich die funktionale Integration beider Aspekte als zielführende
Idee der Komposition: Bach führt das französische Stilvorbild auf seine satztechnische ›Essenz‹
zurück und überhöht es zugleich.

Im Mittelteil (*Gravement*) des vor 1714 in Weimar entstandenen *Pièce d'Orgue* in G-Dur
(BWV 572) inszeniert Bach die fortlaufende Verkettung von Sept-Nonen-Vorhalten über
einem in ganzen Noten steigenden Stufenbass. Die »*durezza*-Harmonien« und die »rei-
che Folge von Sept-Nonenakkorden«¹ verweisen auf das titelgebende Vorbild des fran-
zösischen Orgelstils.² Vom Satzbild her steht das *Gravement* dem ›Plein jeu‹-Typus nahe,
der durch einen vollstimmigen und ligaturenreichen Stile-antico-Satz ohne regelrechte
Imitation gekennzeichnet ist.³

Mit Blick auf die historischen Quellen zeigt sich zunächst, dass die Faktur sowohl
aus der Ligaturenanreicherung eines linearen Klauselvorfelds (Teil I: »Klauselvorfeld«) als
auch aus der sequenziellen Verkettung bassbezogener Sept- und/oder Nonenvorhalte
herleitbar ist (Teil II: »Sequenz«). Diesen Genealogien entsprechen jeweils verschiedene
Inszenierungsweisen in der Bach'schen Fantasie. Eine kontrapunktische Reduktion er-
weist die Integration der sequenziellen Faktur in das erweiterte Vorfeld der Finalkadenz

1 Williams 1996, 293.

2 »Gleich zu Beginn der Weimarer Jahre kopierte er [Bach] zum Beispiel Nicholas de Grignys Premier
Livre d'Orgue (1700); ein Werk wie das *Pièce d'Orgue* in G-Dur BWV 572 bietet ein Beispiel für
einen souveränen Umgang mit dem französischen Stil.« (Wolff 2000, 141) Bachs in ganzen Noten
steigender Stufenbass erscheint vor diesem Hintergrund als Anklang an die Cantus firmi der Plenumsätze
Grignys.

3 ›Plein jeu‹ und ›Grand jeu‹ – die Plenumsätze, an denen Bach sich orientiert haben dürfte – ent-
sprechen in der streng kodifizierten französischen Orgelsuite nicht allein Klangtypen mit feststehen-
der Registrierung, sondern zugleich auch klar umrissenen Satztypen; vgl. Morche 1979.

a)

b)

Beispiel 2: Jacques Boyvin, a) *Livres d'Orgue I, Premier Ton, Grand Plein Jeu, Anfang*; b) *Livre d'Orgue II, Premier Ton, Prélude grave, Schluss*

Beispiel 3: Berardi 1689, 127, »Ligature risolute con la parte super« (Ausschnitt)⁷

Beispiel 4: Durante 2003, 5
»Cadenza doppia«
(Oberstimmen ergänzt)

(Ansatzebene der Doppia-Diskantklausel) den Kadenzvorgang. Die Einführung der ›Cadenza doppia‹ aus dem Nonenvorhalt über der 4. Bassstufe wird in den Quellen ab etwa 1700 als ein Regelfall vorgestellt. Vgl. auch Menke 2011.

⁷ Vgl. auch Berardi 1687, 142.

Die folgende Übersicht (Beispiel 5) zeigt lineare Gegenbewegungen über dem Bassstufengang 1–5, die jeweils mit einer einfachen Klausel oder einer Cadenza doppia (Beispiel 5b2) schließen. In der jeweils obersten Zeile steht die Oberstimme des konsonanten Satzes, darunter deren kontinuierliche Synkopierung⁸; Varianten sind mit getrennter Halbsung in einem System notiert.

Verschiedene Kombinationen dieser Oberstimmen, ihrer Varianten und Oktavversetzungen resultieren entweder in einem konsonanten Satz, einer regelmäßigen 7-6- oder 2-3-Kette der Oberstimmen, Doppelvorhalten der Oberstimmen gegen den Bass oder Mischformen.⁹

In John Christopher Pepuschs *Treatise on Harmony* (1731) und Johann Gottfried Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708) gipfelt die kontextuelle Darstellung von Vorhaltsbildungen in Modellsätzen, deren Oberstimme jeweils auf der Oktave ansetzt und über unregelmäßig verkettete Vorhalte in die Cadenza doppia münden (die Sätze beruhen vollständig auf dem in Beispiel 5b vorgestellten Repertoire).¹⁰ Offensichtlich geht es beiden Autoren hier weder um die Bildung einer kontinuierlichen Ligaturenkette noch um eine regelmäßige Konsekutive bzw. Generalbassequenz, sondern um eine freie Ligaturenanreicherung der Gegenbewegungsfaktur, in der, um mit Walther zu reden, »eine *syncopatio* oder *ligatura* der andern gleichsam die Hand beut«. ¹¹ Während Pepusch verschiedene Möglichkeiten demonstriert, Doppelvorhalte unter Beteiligung der None zu bilden (Beispiel 6a)¹², ist Walthers Ausgangspunkt der Septimenvorhalt (Beispiele 6b und c). Er folgt zunächst dem Kapitel »De Septimis« aus Wolfgang Schönsleders *Architectonice musices universalis* (1631)¹³, stellt jedoch dem Schönsleder entlehnten Beispiel 6b) eine »verbessert[e]« Fassung (Beispiel 6c) zur Seite, in der über der »dritten *nota* des *Fundaments* der *Alt* nicht gleich in die *Octav* gehet, sondern sich durch die *nona*, [...] *syncopiret* [...]«. ¹⁴

- 8 Abhängig davon, ob die Synkopenkette auf der Terz, Quinte oder Oktave ansetzt, kommt die bassbezogene 10-9-8-7-6-Verbindung in jeweils unterschiedlicher Position zu stehen.
- 9 Die hier gelisteten Gestalten lassen sich als variable Teilkonstellationen eines netzwerkartigen tonalen ›Schemas‹ begreifen, die in Beispiel 1 sowie weiter unten in Beispiel 6 wiedergegebenen Sätze als dessen typische Ausformungen im vollstimmigen Satz (vgl. Gjerdingen 2007).
- 10 Ein weiteres Beispiel gibt Friedrich Erhard Niedt in der *Musicalische[n] Handleitung* (1717, III, 19).
- 11 Walther 1708, 116.
- 12 Pepusch 1731, 34 (Textteil) und 142 (Beispiel).
- 13 Auch Walthers Erläuterungen in lateinischer Sprache (1708, 116) gehen auf Schönsleder zurück (1631, I, 18): »Jucundum propter conflictum septimarum, nonarum, sextarum etc.: Haec omnia possent etiam simplicius componi: sed libet et licet subinde superbire. Eadem possunt etiam ad ligaturas referri.« (»Hinsichtlich des angenehmen Zusammengeratens von Septimen, Nonen und Sexten etc.: Diese alle können zwar auch einfach zusammengestellt werden, aber es gefällt und steht einem frei, mitunter darüber hinauszugehen: Dieselben können auch in [neue] Ligaturen hineingetragen werden.«)
- 14 Walther 1708, 116. Es bedürfte nur geringfügiger Modifikation der Tenorstimme, um Sept-Nonen-Vorhalte auch über der zweiten und dritten Bassstufe herzustellen und den Satz der Bach'schen Initialphrase (Beispiel 6d) weiter anzunähern.

The image displays musical notation for Example 5, organized into three systems. Each system contains two parts, labeled 'a)' and 'b)'.
 - The first system is marked with a circled '8' above the first staff and a circled '5' above the second staff. It features a treble clef staff (a1) and a bass clef staff (a2) for part 'a)', and a treble clef staff (b1) and a bass clef staff (b2) for part 'b)'.
 - The second system is marked with a circled '3' above the first staff. It features a treble clef staff (a1) and a bass clef staff (a2) for part 'a)', and a treble clef staff (b1) and a bass clef staff (b2) for part 'b)'.
 The notation includes various note values, rests, and bar lines, with dashed vertical lines indicating specific points of comparison between the two parts of each system.

Beispiel 5: Deszendente Klauselvorfelder über dem Bassstufengang 1–5;
 a) und b): einfacher Kontrapunkt,
 a2) und b2): synkopierter Kontrapunkt

Inszenierung

Die Eröffnung des Bach'schen *Cravement* (Beispiel 6d) gehört demselben Typus an wie die Beispiele Pepuschs und Walthers. Bemerkenswert sind aber auch die Differenzen: in satztechnischer Hinsicht die regelmäßige Disposition der bassbezogenen Sept-Nonen-Vorhalte jeweils auf der ersten Zählzeit und die Integration der 5-6-Konsecutive im Tenor, in formfunktionaler Hinsicht die Umdeutung des Kadenzmodells zur Initiale eines größeren bis Takt 42 bzw. 49 reichenden Kadenzvorgangs (Beispiel 7).

a) Pepusch

Musical score for Pepusch's exercise, featuring four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 5, 3, 3, 9, 8. The second staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 5, 4, 3, 9, 8, 7, 6. The third staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 3, 9, 8, 7, 6, 3. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole notes.

b) Walther (nach Schönsleder)

Musical score for Walther's exercise (after Schönsleder), featuring four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line. The second staff (treble clef) contains a melodic line. The third staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 7, 8, 3, 6, 5, 5, 6, 9, 7, 8, 5, 7, 3, 6, 5, 4, 3. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole notes.

c) Walther

Musical score for Walther's exercise, featuring four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line. The second staff (treble clef) contains a melodic line. The third staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 7, 5, 6, 5, 9, 5, 3, 6, 9, 7, 3, 8, 5, 7, 3, 6, 4, 5, 4, 3. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with whole notes.

d) Bach

Musical score for Bach's exercise, featuring four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs. The second staff (treble clef) contains a melodic line with slurs. The third staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings: 9, 7, 8, 6, 9, 7, 8, 6, 9, 7, 8, 6. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6.

Beispiel 6 (linke Seite): a) Pepusch 1731, 142, Ex. 73; b) Walther 1708, »Von der Septima«, 114, Ex. 17 (= Schönsleder 1631, I, 18); c) ebd., 116; d) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 1–7 (transponiert, Bezifferung ergänzt)

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled 'b)', consists of a single treble clef staff with a melodic line. Above the staff, a series of numbers (8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) with hats above them indicates a scale or figured bass. The lower system, labeled 'a)', consists of two staves (treble and bass clefs) representing a piano accompaniment. The first system of 'a)' includes the annotation 'Cadenza doppia' and '... sfuggita!' with a measure number '35'. The second system of 'a)' includes annotations 'Doppia -> I?', '-> V!', and measure numbers '37', '39', and '49'. Vertical dashed lines connect the two systems, indicating specific points of comparison or analysis.

Beispiel 7: a) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 29–40/49; b): Auszug der Doppia-Kadenzen

Die erste Cadenza doppia wird trugschlüssig ausgeflohen (T. 35). Die Rückwendung zur 4. Melodiestufe (T. 37), der Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel, ließe wiederum eine Kadenzierung zur I. Stufe erwarten, die jedoch in die Cadenza doppia zur V. Stufe umgelenkt wird (T. 39).¹⁵

In einer verkürzten Binnenreprise am Ende des Initialteils (T. 59–68) wird die 5. Melodiestufe zum Ausgangston einer nunmehr tatsächlich auf die I. Stufe gerichteten Kadenzierung.¹⁶

15 Die D-Dur-Kadenz Takt 39ff. wird wiederum ausgeflohen und ihre reguläre Ultima erst in Takt 49 nachgereicht.

16 Die Oberstimme des Initialteils (T. 29–68) durchläuft einen Oktavzug von g^2 – g^1 . Die Penultima-Ultima-Verbindungen der formbildenden Kadenzen des *Gravement* schließen sich großformal

The image shows a musical score for Example 8, consisting of three parts: (a) the original manuscript, (b) a reduction, and (c) a reconstruction. Part (a) is a two-staff score (treble and bass clef) with annotations: 'Cadenza doppia?' above measures 59-62, 'Doppia?' above measure 63, and 'Doppia?' above measure 64, followed by an arrow pointing to 'Doppia-Variante!' above measure 67. Part (b) is a single-staff reduction with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated above the notes. Part (c) is a single-staff reconstruction with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated above the notes. Vertical dashed lines connect the three parts at measures 59, 62, 63, 64, and 67.

Beispiel 8: a) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 59–68; b) Reduktion der Originalfassung; c) Rekonstruktion einer einfachen Fassung aus Initiale und Kadenz

Der Verlauf der Takte 59–68 folgt anfangs dem Muster der Initialphrase – mit dem Unterschied, dass die 4. Melodistufe zunächst nicht als Doppia-Ansatz genutzt wird. An die Stelle der ›Trugschluss‹-Wendung tritt hier der Sekundakkord über der 5. Bassstufe, der nun seinerseits geeignet wäre, einen Doppia-Ansatz des Basses zu initiieren (Beispiel 8c). Stattdessen vermittelt ein Stimmtausch der Außenstimmen die Rückwendung der Oberstimme zur 4. Melodistufe (T. 63), von der aus – in offenkundiger Analogie zum ausgefüllten Quintfall 5–1 (T. 59–62) – die fallende Quinte bis in die 7. Melodistufe, also den Ansatzton der Doppia-Diskantklausel durchlaufen wird. Nach einer erneuten Lagenkorrektur knüpft die Oberstimme in Takt 67 an die noch im Raum stehende 4. Melodistufe an und schließt den übergeordneten Linienzug erwartungsgemäß durch die Tenorklausel (3-2-1).

Nach seiner kleinräumigen Exposition als Modelloberstimme erscheint der ausgefüllte Quintfall (5–1) einerseits in der Melodiebildung der zweiten Phrasenhälfte stufenweise versetzt (4–7), während er andererseits in den Kerntönen der Oberstimme großräumig nachvollzogen wird (Quintzug). Die Assoziation einer regelrechten Sequenz aus Quint-Quart-Gegenschritten liegt nahe. Beispiel 9a) zeigt einen latent kanonischen Satz, Beispiel 9b) reflektiert die Vorhaltsbildung des Basses in Takt 62.

Demnach integriert Bach den thematischen Modellkomplex in weiträumige Quint-Quart-Gegenschritte der Oberstimme, die ihrerseits einen übergeordneten Quintzug (5–1) diminuierten. Diesem Verfahren, die Stationen eines linearen Klauselvorfelds auszukomponieren, werden wir im Kadenzteil des *Gravement* in gesteigerter Form wiederbegegnen.

wiederum zu einem übergeordneten Oktavzug zusammen: Die Züge des ›Mittel‹- und ›Hintergrundes‹ sind in der Modelloberstimme (T. 29–35) präfiguriert. Zum Verhältnis zwischen Oktav-, Quint- und Terzzugmusik unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten vgl. Rohringer 2011. Stefan Rohringer sei an dieser Stelle für die Diskussion verschiedener schenkerianischer Lesarten des *Gravement* gedankt.

a) 10 3 10 3 10

b) 10 6 10 6 10

Beispiel 9: Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 59–68, sequenzielle Satzfolien und Kadenz-einrichtungen in idealisierter Darstellung

II. Sequenz

Genealogie

Zwei bereits erwähnte Merkmale des Bach'schen Modellkomplexes, die regelmäßige Signaturfolge und die Integration der steigenden 5-6-Konsecutive (vgl. Beispiel 6d), verweisen auf sein sequenzielles Potential. Unternehmen wir eine weitere Annäherung, nunmehr ausgehend nicht von einem kadenziellen, sondern einem sequenziellen Paradigma.¹⁷

Soll die steigende Stufensequenz des Basses durch die Oberstimmen regelmäßig mitvollzogen werden, bedarf die Integration von Vorhaltsbildungen jeweils eines Sprungs in die nächste Vorbereitungsnote:¹⁸

17 Für den gesamten Zusammenhang vgl. Kaiser 1994.

18 Die von Fedele Fenaroli alternativ vorgestellten Konsecutiven (Beispiel 10) lassen sich problemlos übereinanderlegen. Laut Fenaroli bleibt die Variante mit Nonenvorhalten an den bis zur 5. Bassstufe steigenden Gang gebunden (1775, 25): »[...] e così si prosiegue finchè continua talmovimento, che può procedere dalla prima del Tono fino alla quinta di esso.« (»[...] und [das Partimento] schreitet auf diese Weise so lange fort, wie die [stufenweise] Bewegung anhält, die sich vom ersten bis zum fünften Ton aufwärts ausdehnen kann.«)

a)

b)

c)

Beispiel 10:
Fenaroli 1775,
»Partimento sale di
grado«, 23 ff.¹⁹

Bilden zwei Oberstimmen eine kanonische Vorhaltskette, deren Stimmen – um mit Friedrich Wilhelm Marpurg zu reden – »sich einander beständig übersteigen«²⁰, so repetiert jede der beteiligten Stimmen terzweise. Charles-Simon Catel bringt ein entsprechendes Beispiel, in dem – wie bei Bach – die 5-6-Konsequente durch die Vorhaltsbildungen der Oberstimmen überwölbt wird (Beispiel 11).²¹

Im Rahmen eines fiktiven Lehrer-Schüler-Dialogs propagiert Joseph Riepel eine Realisierung des Generalbasses (Beispiel 12a), in der die bassbezogenen Vorhalte nacheinander alle drei Oberstimmen durchlaufen (Beispiel 12c). Der unter anderem bei Fenaroli vorgeschlagene Sprung in die jeweils nächste Vorbereitungsnote (Beispiel 12b) wird verworfen: »Auf diese Weise könnte jeder bald Organist sein.«²²

19 Dem Problem, dass in den dissonanten Konsekutiven die angesprungene Vorbereitungsnote jeweils kürzer ist als die anschließende Vorhaltsdissonanz, wird in den Quellen vielfach durch die Antizipation der Vorhaltsauflösung oder eine Darstellung im dreizeitigen Metrum begegnet.

20 Marpurg 1974, II, 137. Die entsprechende Form bezeichnet noch Berardi ausdrücklich als »moderno« (1687, 143). Mauritius Vogt erläutert sie als Modell für eine »fuga« in der Sekunde oder None (1719, 213); vgl. etwa den »Canone alla Seconda« in der 6. Variation der Bach'schen *Goldbergvariationen*, T. 25–32.

21 Stünde die Vorhaltskette des Oberstimmenpaares eine Terz höher, ergäben sich (bassbezogen) Nennvorhalte. Die Überwölbung der aszendenten 5-6-Konsequente durch descendente Oberstimmenligaturen wird auch in deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts exemplifiziert, etwa in Meinrad Spiess' *Tractatus Musicus compositorio-practicus* (1745, Kap. 4, »Von den Bewegungen und Sprüngen«, 25). Die überaus klare Disposition des Beispiels bei Catel spiegelt den Anspruch der französischen Konservatoriumstradition um 1800, das modellbasierte kontrapunktische Denken des 17. und 18. Jahrhunderts systematisch zu kodifizieren.

22 Riepel 1765, Kap. 4, »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«, 49 (1996, 385).

A musical score for a four-staff system. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music consists of a sequence of notes and rests. Below the bass staff, there is a figured bass line with the following figures: 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 6 5.

Beispiel 11: Catel 1802, 35

Three variations of a musical score, labeled a), b), and c). Each variation consists of a four-staff system. Variation a) has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Variation b) has a grand staff with two treble clefs on the top two staves and a bass clef on the bottom staff. Variation c) has a grand staff with two treble clefs on the top two staves and a bass clef on the bottom staff. The figured bass line for all variations is: 9 8 9 8 7 6 5 7 6 7 6 7 6 7 6.

Beispiel 12: Riepel 1765, 48f. (1996, 384f.)

Werden nicht bloß einfache Septimen- oder Nonenvorhalte, sondern Sept-Nonen-Doppelvorhalte verkettet, so ist eine Verteilung der Vorhalte auf drei Oberstimmen nach dem Riepelschen Muster geradezu zwingend. »Diese Abfolge«, so Anton Reicha, kann gar »nicht anders ausgeübt werden als mit dieser Verteilung der Stimmen« (Beispiel 13, »N^o 50«).²³

N^o 49. N^o 50.

Cette Progression de $\frac{6}{5}$ ne peut avoir lieu que de cette manière, c'est-à-dire que partout où le cinq se trouve, il doit se résoudre sur la Tierce.

Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.

Beispiel 13: Reicha 1816, 191

Der Neuansatz eines Oberstimmenmoduls auf der Dezime (bassbezogen 10-9-8-7-6) bildet zur jeweils vorangehenden Stimme einen eng imitierenden Kanon in der Obersekunde bzw. Unterseptime. Nach jeweils drei steigenden Bassschritten erreicht eine Oberstimme ihre Ausgangslage, d. h. das Modell repetiert auf der Oberquarte oder Unterquinte. Wird die 10-9-8-7-6-Formel fallend in die nächste 3 bzw. 10 geführt, ergibt sich folgendes Schema (Beispiel 14b).

Jedes einzelne Sequenzmodul kann nunmehr als Diminution eines übergeordneten Quartstiegs (Bass) bzw. Quintfalls (Oberstimme) verstanden werden; ein Anschluss an das jeweilige Folgemodul ist ohne Lagenkorrektur möglich (Beispiel 14c).

Inszenierung

Betrachten wir von hier aus die große, auf die Finalkadenz zulaufende Sequenzpartie ab Takt 163 (Beispiel 15). Philipp Spitta beschreibt die ästhetische Wirkung der Partie in erster Linie als das Ergebnis einer spezifischen Inszenierung des steigenden »Tonleitermotiv[s]« und der »Contrapuncte« des Oberstimmensatzes:

Gegen das Ende hin [...] tritt auch das Tonleitermotiv erst mächtig und langathmig hervor, mehr und mehr steigert sich nun der Ausdruck zu einer unbeschreiblichen Intensität und Gluth, welche weit, weit über das Leistungsvermögen der Orgel sich hinaus-schwingt: Das Pedal steigt langsam und unwiderstehlich vom D durch zwei Octaven in ganzen Noten aufwärts, dann liegt es im gewaltigen Orgelpunkte lange wieder auf dem Ausgangstone, die linke Hand übernimmt das Motiv in Terzen, und darüber schwingen sich die Contrapuncte weiter und weiter auf [...].²⁴

Mehrere der von Spitta gewählten Attributierungen beziehen sich auf die *zeitliche* Dimension (das Tonleitermotiv »tritt [...] langathmig hervor«; das Pedal »steigt langsam«

23 »Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.« (Reicha 1816, 191) Reichas mehrseitige Sammlung verschiedener Sequenzen (»différentes marches ou progressions harmoniques«) schließt mit drei Beispielen (Nr. 48–50), in denen die Dissonanzenverkettung jeweils einer spezifischen Verteilung der Vorhalte auf die Oberstimmen bedarf.

24 Dieses und die Folgezitate bei Spitta 1873, I, 319f.

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).
 Staff a) is a bass line with a sequence of notes: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The notes are grouped in pairs with a slur above each pair.
 Staff b) consists of four staves (Tenor, Soprano, Alto, Bass) showing a descending sequence of notes: 10, 9, 8, 7, 6, 3. The notes are grouped in pairs with a slur above each pair. Arrows indicate the relationship between the notes in staff b) and staff c).
 Staff c) is a single staff showing a sequence of notes: 10, 9, 8, 7, 6, 9, 7, 6, 9, 7, 6. The notes are grouped in pairs with a slur above each pair.

Beispiel 14: Integration von 5-6-Konsequente und Sept-Nonen-Vorhalten; a) Bassstimme und 5-6-Konsequente, b) 10-9-8-7-6-Modul im fortlaufenden Sekundkanon, c) kontinuierliche Einrichtung des Oberstimmensatzes ohne Stimmkreuzungen und Lagenkorrekturen

und »liegt [...] im gewaltigen Orgelpunkte *lange* wieder auf dem Ausgangstone«). Andere akzentuieren die als ebenso zwingend wie steigend empfundene Bewegung im erweiterten *Raum* (das Pedal »steigt unwiderstehlich [...] durch zwei Octaven [...] aufwärts«; die Kontrapunkte »schwingen sich [...] weiter und weiter auf«).²⁵ In hermeneutischen Zuschreibungen wie »mächtig« und »gewaltig« schließlich scheinen raum-zeitliche und klangliche Aspekte des fünfstimmigen ›organo pleno‹-Satzes zusammengeführt.

Spittas hermeneutisch-deskriptive Rede lässt sich auf wesentliche Momente der Inszenierung des Modellkomplexes beziehen: Bass und Tenor führen die steigende 5-6-Konsequente ab Takt 163 über die gesamte Sequenzstrecke hinweg konsequent ohne

25 Durch Spittas Inanspruchnahme derselben Wortstämme für die Beschreibung von Tonbewegungen und ästhetischen Wirkungen sind beide Aspekte auch sprachlich unmittelbar aufeinander bezogen: Der ›Steigerung des Ausdrucks‹ entspricht das ›Steigen des Pedals‹, dem ›Hinausschwingen von Intensität und Glut‹ über das Leistungsvermögen der Orgel das ›Aufschwingen der Kontrapunkte‹ über dem Orgelpunkt.

Beispiel 15 (linke Seite): Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 148–185; oberes System: Reduktion

Lagenkorrektur. Demgegenüber fällt der Oberstimmensatz in dreitaktigen Quintfallmodulen und segmentiert den steigenden Stufenbass in Quartstiegmödule. Diese weitläufige Gegenbewegung von Unterstimmen- und Oberstimmensatz verleiht der Partie einzigartige Dimensionen sowohl hinsichtlich des durchmessenen Raumes als auch der Verbreiterung des Aktionstempos.²⁶

III. Integration

Das *Gravement* eröffnete mit einem den Oktavraum fallend durchlaufenden linearen Klauselvorfeld der Oberstimme (Beispiel 7). Offenkundig in Analogie hierzu durchmisst die Oberstimme ab Takt 148 (dem ersten Takt von Beispiel 15) wiederum den Oktavraum von g^2 bis g^1 , nunmehr in ganztaktigem Verlaufstempo.²⁷ Bildete im Initialteil die oktavteilende Quinte einen ›diatonischen Knotenpunkt‹ (Felix Salzer), so führt hier ein

26 Christfried Lenz hat bereits 1970 betont, das zentrale »Konstruktionsprinzip« dieser Faktur sei der durch »Durezzaharmonik« angereicherte »Fauxbourdon« (1970, 66). In der ersten Episode aus dem sechsstimmigen *Ricercare* des *Musicalischen Opfers* findet sich eine sechsstimmige Formulierung des Modells. Auf die Parallele zum Mittelteil des *Pièce d'Orgue* verweisen u. a. Carl Dahlhaus (1962, 71f.) und Christoph Wolff (1968, 127).

The image displays two systems of musical notation for an organ piece. The first system, titled 'Quasi-Reprise', spans measures 167 to 173. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting accompaniment. The second system, titled 'D-Orgelpunkt', spans measures 176 to 183. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The key signature is one sharp (F#). The second system also includes a sequence of numbers 4, 3, 2, 1, which likely indicates a sequence of notes or chords.

erstes Segment (›Fonte‹ nach C) über die ›Abschiedsseptime‹²⁸ *f* in die 6. Melodiestufe e (T. 148–151). Das als Dezimenmixture über der kadenzeinleitenden IV. Stufe harmonisch neu beleuchtete e wird erwartungsgemäß zum Ansatzton eines bis in die Finalebene fallenden Hexachordes.

Der ›Trugschluss‹ in die 6. Regola-Stufe (T. 158) schließlich eröffnet den von Spitta beschriebenen über zwei Oktaven steigenden Bassgang. Wiederum zielt die Oberstimme zunächst auf die 6. Melodiestufe (T. 163). Von hier aus schließen sich die Ausgangstöne der Oberstimmenquintfälle so zusammen, dass ein übergeordneter Linienzug in die 4. Melodiestufe, mithin die Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel mündet (T. 173): Jeweils zwei dreitaktige Quintfälle diminuierten einen übergeordneten Sekundfall. Gegenüber dem ›Urbild‹ (T. 29–41) bedeutet dies eine Verbreiterung des Aktionstempos um das Sechsfache.²⁹ Die Pointe der Partie besteht in ihrer fraktalen Selbstähnlichkeit, also in dem Umstand, dass die fallende Modelloberstimme einen Abschnitt jenes fallenden

- 27 Der scheinbare Oktavzug g^2-g^1 knüpft an das noch im Raum stehende a^2 (Takt 135f.), also die 2. Melodiestufe an und dient damit einer mittelbaren ›Tieferlegung‹ des finalen Sekundschriffs 2–1. Man beachte in diesem Zusammenhang das rückschlüssige Wiederaufgreifen des a^2 in den Takten 166 und 178.
- 28 Der Begriff ›Abschiedsseptime‹ für die Septime der Zwischendominante zur Subdominante im Rahmen einer Schlusskadenz stammt vermutlich von Heinrich Poos; vgl. Dinslage 1994, 29f.
- 29 Spittas Rede vom »langathmig[en]« Hervortreten des »Tonleitermotivs« (1873, I, 319) lässt sich als Reflex dieser Verlangsamung verstehen.

Ganges diminuiert, der ursprünglich als Oberstimme eben dieses Modells exponiert wurde.

Besonders deutlich wird dies in dem Augenblick, da die fortlaufende Sequenz unmerklich in die Reprise der Eröffnungsphrase übergeht (T. 167): Von den übergeordneten Quintfällen der Oberstimme her gesehen erscheint g^2 , der Ausgangston der Reprise, als bloßer Durchgang (im Rahmen des Quintfalls a^2-d^2).

Schließlich kann das a^2 in Takt 166f., der am höchsten liegende Ausgangston eines Oberstimmenquintfalls, als latente Ligatur gehört werden, die einen fallenden Sekundanschluss nach zwei Sequenzmodulen erwarten ließe (Beispiel 16b). Infolge der Verkettung zweier Oberstimmenquintfälle ohne Lagenkorrektur erfolgt in Takt 172 jedoch kein Sekundanschluss in derselben Oktavlage.

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', in G major. Above the staves are measure numbers: 163, 166, 169, 172, 173, and 176/183. Staff 'a)' shows a sequence of chords: a whole note chord in m. 163, a half note chord in m. 166, a half note chord in m. 169, a half note chord in m. 172, a half note chord in m. 173, and a final chord in m. 176/183. Dashed lines connect the notes between measures, showing a descending line. Staff 'b)' shows the same sequence of chords, but with a downward arrow pointing to the final chord in m. 176/183, indicating a lag correction.

Beispiel 16: Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 160–185, Sekundanschlüsse und Lagenkorrektur

Die große Orgelpunktsequenz ab Takt 176 dient demnach nicht allein der Zerdehnung der Kadenzpenultima, sondern auch einer Lagenkorrektur, im Zuge derer sowohl der Sekundanschluss zum g^2 nachgereicht (T. 183/185) als auch auf die Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel c^1 zurückgeschlossen wird (T. 180/182). Im Ergebnis wird die Doppia-Tenorklausel durch die Diskantklausel überboten und damit zur Mittelstimme (T. 183).

* * *

Nahezu alle Momente des Satzes gehen aus dem eröffnenden Modellkomplex hervor, aktualisieren Teilaspekte des Modells bzw. realisieren dessen Potentiale. So erscheint im Rückblick die quasi-sequenzielle Quintfallmelodik der großen Kadenzpartie am Ende des Initialteils (Beispiel 8) als kleinräumige Vorwegnahme der Idee des Schlussteils (Beispiel 15), den fallenden Sekundgang der *kadenzialen* Modellvariante mit Hilfe der *sequenziellen* Modellvariante zu rekonstruieren.

Damit wird der Modellkomplex von einer spezifischen satztechnischen Konfiguration zum eigentlichen Thema des Satzes. Hierin liegt ein Grund für den eigentümlichen Umstand, dass das Bach'sche *Gravement*, obwohl es sich unmöglich mit einer Komposition etwa Nicolas de Grignys verwechseln ließe, in mancher Hinsicht ›französischer‹, ›Plein-jeu-hafter‹ als seine Vorbilder klingt: Es scheint, als habe Bach gewissermaßen deren satztechnische Essenz offengelegt und zugleich übersteigert.

Der strukturellen Vernetzung, Rekombinierbarkeit und funktionalen Mehrdeutigkeit komplexer Modelle entspricht eine diversifizierte Behandlung von Modellen (als Intervallkonsekutiven, kanonische Gerüstsätze, Klauseln, Bassformeln, Generalbassmodellen, Figuren etc.) in verschiedenen Darstellungsmodi, Lehrkontexten und Teildisziplinen der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts.³⁰ Eine systematische Vergegenwärtigung und Fortschreibung des historischen ›Netzwerkdenkens‹ eröffnet Zugänge zu Bachs kompositorischem Verfahren, in verschiedenen Zusammenhängen jeweils verschiedene Aspekte eines Modellkomplexes aufzurufen und funktional neu zu deuten.

Literatur

- Beißwenger, Kirsten (1992), *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Berardi, Angelo (1687) *Documenti Armonici*, Bologna: Monti, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40a).
- (1689), *Miscellanea Musicale*, Bologna: Monti, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40b).
- Bötticher, Jörg-Andreas (1994), »Regeln des Generalbasses«. Eine Berliner Handschrift des späten 18. Jahrhunderts, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musizierpraxis XVIII*, 87–114.
- Charles-Simon Catel (1802), *Traité d'harmonie*, Paris: Conservatoire de Musique.
- Dahlhaus, Carl (1962) »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in: *BachJb* 49, 58–79.
- Dinslage, Patrick (1994), »Anfang und Ende. Zu den Lyrischen Stücken von Edvard Grieg«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 27–33.
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel o.J., Neudruck Padua: Armelin Musica.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel: Vocola, Reprint Bologna: Forni 1975 (= BMB II/140).
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (1994), »Zur 5-6-Synkope. Durchführung eines satztechnischen Modells«, in: *Zeichen am Weg. Heinrich Poos zum 65. Geburtstag. Eine Festgabe*, hg. von Adelheid Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste, 87–105.
- Lenz, Christfried (1970), *Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen*, Dissertation Ruprecht-Karl-Universität, Heidelberg, Fotomechanischer Druck des Typoskripts: Frankfurt a.M.

30 Vgl. Schwab-Felisch 2007, 299: »Unterschiedliche Arten von Satzmodellen normativ zu klassifizieren, erscheint nicht sinnvoll. [...] Jedes Satzmodell fällt in mehrere Klassen, und es hängt von der Fragestellung ab, welche Klasse jeweils aktualisiert wird.«

- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin: Lange, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule* [...], Hamburg: Kißner, Reprint Laaber: Laaber 1980.
- (2011), »Die Familie der *cadenza doppia*«, *ZGMTH* 8/3, 389–405.
- Morche, Günter (1979), *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik*, Bern: Francke.
- Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Musicalische Handleitung*, Bd. 3, Hamburg: Schilder's Erben, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Pepusch, John Christopher (1731), *Treatise on Harmony*, London: Pearson, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1976.
- Spitta, Philipp (1873), *Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Reicha, Anton (1816), *Cours de Composition Musicale, ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie*, Paris: Gambaro.
- Riepel, Joseph (1765), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Kap. 4, »Erläuterung der betrüglischen Tonordnung«, Augsburg: Lotter, Reprint in: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerich, Wien u. a.: Böhlau 1996, 331–439.
- Rohringer, Stefan (2011), »Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität«, in: *Funktionale Analyse: Musik – Malerei – antike Literatur. Kolloquium Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 203–260.
- Saint Lambert, Michel de (1707), *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris: Ballard.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Schönsleder, Wolfgang (1631), *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt: Eder.
- Spiess, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg: Lotter. <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002469/images/>
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnae artis musicae* [...], Prag: Labaun.
- Walther, Johann Gottfried (1708). *Praecepta der Musicalischen Composition*, Ms. Weimar, Neudruck hg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).
- (1732), *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Deer, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1993.
- Williams, Peter (1996), *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Mainz: Schott.
- Wolff, Christoph (1968), *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden: Steiner (= Beihefte zum AfMw 6).
- (2000), *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt: Fischer.

Form und Soziolekt in Schuberts Tänzen

Laura Krämer

ABSTRACT: In Schuberts Tänzen für Klavier verbinden sich Gestaltungsweisen der alpenländischen Volksmusik und der Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Zwar verlieren die Bezeichnungen ›Ländler‹, ›Deutscher Tanz‹ und ›Walzer‹ in der Kunstmusik weitgehend ihre differenzierende Funktion, doch verweisen Idiomatik und Formbildung bei Schubert auf die sozialen Sphären, denen die verschiedenen volksmusikalischen Tanzsatztypen jeweils angehören: Schuberts Tänze schweben gleichsam zwischen verschiedenen musikalischen Soziolekten. Zugleich markieren sie eine Wegscheide: Führt die Adaption ternärer Tänze der Ländler- bzw. Walzergattung bei Strauß und Sohn zum symphonischen Walzer mit Introduction und Coda, so bereiten Schuberts Tänze dem lyrischen Klavierstück den Weg.

Die Eigenschaften von Musik können, ähnlich wie die einer natürlichen Sprache, auf eine bestimmte Zeit (diachron), Region (dialektal) oder soziale Schicht (soziolektal) hinweisen. In der soziolektal geprägten Sprachsituation werden die einer bestimmten sozialen Sphäre angehörenden Momente als selbstverständlich vorausgesetzt, in der Kunstmusik bisweilen auch gezielt aufgerufen. Die intentionale Inanspruchnahme von Soziolekten kann im Sinne einer Zeichenrelation als Topos¹ oder indexikalischer Verweis² gedeutet werden.

Tänze gehören zu den am stärksten sozial konnotierten Musikgattungen. Die für einen bestimmten Tanz einschlägigen musikalischen Gestaltungsweisen sind daher geeignet, auf ihre soziale Herkunftsebene zu verweisen. Gerade Schuberts Tänze für Klavier geben zahlreiche Beispiele für den Gebrauch und das Ineinandergreifen verschiedener musikalischer Soziolekte. Sie bewegen sich im Spannungsfeld zwischen expliziten Tanzformen wie ›Menuett‹, ›Ländler‹, ›Deutscher‹ und ›Walzer‹ auf der einen und dem ›lyrischen Klavierstück‹ auf der anderen Seite. Diese Gattungen sind jeweils unterschiedlichen sozialen Schichten zugeordnet: das Menuett dem Adel, Ländler, Deutscher und auch der Walzer, bevor er das Menuett bei Hofe verdrängte, der einfachen Land- und Stadtbevölkerung, und das lyrische Klavierstück dem ins Private zurückgezogenen bürgerlichen Individuum. Zeitlich repräsentiert das Menuett die Hochkultur der Vergangen-

- 1 Als Topoi bezeichnet Josef Gmeiner (1979) kodierte soziologische Merkmale von Musik. Nach dem Vorbild Gmeiners wird in dieser Arbeit generell der Begriff des musikalischen Soziolekts gebraucht.
- 2 Die Begriffsverwendung orientiert sich an der musikalischen Semantik Vladimir Karbusickys (1986). Beim indexikalischen Verweis wird durch Aufgreifen einer analogen Gestaltungsweise auf einen anderen Stil verwiesen, dessen Assoziationspotential dadurch für die verweisende Musik aktiviert wird.

heit, während das lyrische Klavierstück in die Zukunft einer neuen, bürgerlichen Gesellschaft weist. Die Volksmusik schließlich ist zwar nicht tatsächlich, aber in dem, was sie symbolisiert, zeitloses und ›naturwüchsiges‹ Allgemeingut. Da Belange des Soziolektes immer auch solche der Stilhöhe berühren, verwundert es nicht, dass Schuberts Tänze in der musikwissenschaftlichen Literatur der letzten Jahrzehnte primär hinsichtlich der Frage diskutiert wurden, inwieweit sie als (hohe) Kunst- oder (triviale) Gebrauchsmusik zu betrachten seien.³

Gegenstand der folgenden Betrachtung ist die musiksoziologische Aussagekraft der musikalischen Form. Anhand von Phrasenbildung, Periodik, Gesamtform und harmonischer Disposition sowie der Gruppierung der Stücke soll in Schuberts Tänzen das Verschmelzen verschiedener Stilebenen zu einem ›schwebenden Soziolekt‹ gezeigt werden. Auch andere, ebenfalls stark soziolektal konnotierte Ebenen der Komposition, etwa Melodik und Begleittextur, werden berücksichtigt.

Eine Begriffsklärung wird dadurch erschwert, dass die Bezeichnungen ›Deutscher Tanz‹, ›Ländler‹ und ›Walzer‹ zwar choreographische und (mit geringerer Trennschärfe) auch musikalische Differenzen markieren, ihr Gebrauch zur Schubert-Zeit jedoch keineswegs eindeutig ist.⁴

Das Charakteristikum des ›Deutschen Tanzes‹ ist das ›Walzen‹: Die Paare umfassen sich mit einem Arm, der freie Arm wird ausgestreckt und die beiden freien Hände ineinandergelegt. Die einzelnen Paare bilden einen großen Kreis und umrunden in drehender Bewegung den Saal. Im Inneren des Kreises versuchen sich einzelne Paare gegebenenfalls an diversen anderen Figuren.

Beim ›Walzer‹ hingegen wird ausschließlich gewalzt. In seiner arrivierten Form unterscheidet er sich von den ›Deutschen‹ und ›Ländlern‹ durch die 16- statt 8-Taktigkeit der formalen Einheiten, das höhere Tempo sowie durch die Zusammenfassung einer Kette von Walzern durch Introdution und Coda (›Walzer‹ heißt demnach sowohl der einzelne Tanzsatz als auch die Reihungsform im Ganzen). Allerdings wurde die Bezeichnung ›Walzer‹ von Schuberts Verlegern auch für die viel kleineren, auf achttaktiger Periodik beruhenden Formen seiner Tänze gebraucht; in Schuberts Autographen jedoch findet sie sich kein einziges Mal.⁵ In den folgenden Ausführungen wird daher auf den Begriff des ›Walzers‹ verzichtet.

- 3 Vgl. Hilmar 1985, 76 ff., Kap. »Der überschätzte Tanzkomponist«, sowie Mahler 2005, insbes. 169 ff.
- 4 So konstatiert Walburga Litschauer im Vorwort zur Ausgabe der Tänze (Bd. 1) im Rahmen der NGA, X, Sp. 3: »Die Abgrenzung vom Deutschen zum Ländler ist bei Schubert – wie überhaupt im frühen 19. Jahrhundert – nicht konsequent durchführbar, da derselbe Tanz gelegentlich unter verschiedenen Bezeichnungen in mehrere Tanzmanuskripten aufscheinen kann. Dies ist etwa bei D 365/2 und 3, sowie bei D 366/4 der Fall. Die genannten Tänze hat Schubert selbst einmal als ›Ländler‹ und einmal als ›Deutsche‹ bezeichnet.«
- 5 Im Vorwort der NGA zur Ausgabe der Tänze (Bd. 1) heißt es: »Wie schon erwähnt, hat Schubert selbst in seinen Autographen nur einmal einen Tanz als Walzer bezeichnet.« (XI, Sp. 2). Nicht nur aber ist diese Erwähnung im Vorhergehenden nicht auffindbar, zudem gehört der gemeinte Tanz D 365/3, wie demselben Band zu entnehmen ist, einem Manuskript an, das Schubert mit »Deutsche« überschrieben hat.

Der ›Landler‹ oder ›Ländler‹⁶ im engeren Sinne ist ein Gruppentanz ländlicher Burschenverbände. Im städtischen Milieu dagegen dient der Begriff ›Ländler‹ zur Schubert-Zeit unspezifisch als Sammelbezeichnung für Tänze im Dreivierteltakt mit ›ländlichem Einschlag‹⁷, so dass die Begriffe ›Ländler‹, ›Deutscher‹ (und mit Einschränkung auch ›Walzer‹) mehr oder weniger zusammenfallen.⁸ Im Folgenden möchte ich daran anknüpfend das Volksmusikalische als das ›Ländlerische‹ bezeichnen.

Im Folgenden werden zunächst anhand von Ländlern und Menuetten Schuberts die formalen Merkmale des Volkstümlichen und des Traditionell-Kunstmusikalischen einander gegenübergestellt.⁹ In einem zweiten Schritt wird gezeigt, inwiefern musikalische Soziolekte in Schuberts Formbildung ineinanderfließen. Abschließend wird versucht, eine Entwicklungslinie von Schuberts Ländlern zum lyrischen Klavierstück aufzuzeigen.

Volkstümlich-ländlerische Formbildung

Folgende Merkmale kennzeichnen den volkstümlichen Ländler:

- Ein Ländler umfasst 16 Takte.
- Mehrere Ländler meist derselben Tonart gruppieren sich zu einer Kette, die jedoch bei Schubert keine formale Rahmung durch eine Introduction und/oder Coda erhält.¹⁰
- Ein 16-taktiger Ländler besteht aus zwei jeweils wiederholten Achttaktern ohne Erweiterungen.
- Die Achttakter sind jeweils als nichtmodulierende Perioden angelegt, jedoch mit imperfektem Ganzschluss statt Halbschluss in der Mitte. Die Periode mit imperfektem Ganzschluss ist die einfachere Formbildung gegenüber derjenigen mit Halbschluss, da die analoge Bildung einer Schlusskadenz im zweiten Viertakter geringerer Veränderungen des musikalischen Materials bedarf.
- Der zweite Achttakter ist in motivischer Hinsicht entweder nicht auf den ersten Achttakter bezogen (zweiteilige Liedform), oder aber er ergibt sich aus typisch volkstümlichen Verfahrensweisen der Taktumstellung bzw. Wiederverwendung einzelner Takte, insbesondere der Schlussformeln. Untypisch ist jede Form von ›dialektischer Formbildung (wie z. B. in der dreiteiligen Liedform).

6 Die Schreibweise ›Ländler‹ geht wahrscheinlich auf die Umschrift des hellen mundartlichen ›a‹ im Ursprungswort ›Landler‹ zurück. Vgl. Derschmidt/Deutsch 1998, 18.

7 Das ländliche Pendant zum städtischen Paartanz war eher der ›Steirische Tanz‹, der auch in musikalischer Hinsicht mehr als Vorgänger des Walzers gelten darf als der Landler.

8 Auch im Rahmen der gegenwärtigen österreichischen Ethnomusikologie wird die Bezeichnung Landler bzw. Ländler als Oberbegriff für alle ternären Tänze benutzt.

9 Der besseren Vergleichbarkeit halber ziehe ich von Schubert nur 16-taktige Tänze heran (nur wenige Tänze weisen andere Taktanzahlen auf).

10 Carl Maria von Weber, Joseph Lanner und vor allem Vater und Sohn Strauß bildeten aus Walzerketten durch motivisch und formal verklammernde Introductionen und Codas eine neue Großform und rückten so den Walzer von der Gebrauchsmusik in Richtung Hochkultur. Bei Schubert gibt es zu diesem Verfahren nur vereinzelte Ansätze (vgl. die »Introductionen« zu D 128), in den zu Lebzeiten veröffentlichten Sammlungen spielt es keine Rolle.

Beispiel 1: Ländlerische Formbildung: Franz Schubert, *8 Ländler*, D 378 (1816), Nr. 2

Beispiel 2: Dieselbe Formbildung nach einer Schrift aus der Volksmusikforschung¹¹

Das formale Verfahren zur Bildung des B-Teils heißt in der Sprache der Ländlergeiger: »Der geht verkehrt.« Gemeint ist insbesondere die Harmonik, da der B-Teil auf der Dominante statt auf der Tonika beginnt.¹² Das ›Verkehren‹ zählt zu den typisch alpenländisch-volkstümlichen Arten, eine zweiteilige Liedform zu bilden. Eine andere ist, den B-Teil als Variation zu setzen, wie hier bei Nummer 25 aus Schuberts D 365.

11 Derschmidt/Deutsch 1998, 70. Überliefert ist, wie üblich, nur die Melodiestimme. Die typische Ländlerbesetzung bestand aus zwei Violinen und Bass.

12 Vgl. ebd., 69 und 55.

Beispiel 3: Franz Schubert, *36 Originaltänze für Klavier*¹³, D 365 (erschienen 1821 als op. 9), Nr. 25

Traditionell-kunstmusikalische Formbildung: Menuett

Folgende Merkmale sind typisch für das Menuett der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts:

- Das Menuett ist 16, 20 oder 24 Takte lang.
- Das Menuett und seine Wiederholung rahmen ein Trio. Das Trio ist ebenfalls 16, 20 oder 24 Takte lang, und steht entweder in der gleichen oder der Varianttonart, häufiger aber (bei Menuetten in Dur) in der Dominant- oder Subdominanttonart.
- Das Menuett setzt sich aus mindestens zwei 8-Taktern zusammen. Soll nicht dazu getanzt werden, können sowohl die 8-Takter erweitert als auch ungeradzahlige Taktgruppen gebildet werden. Das typische Tanz- und Schulmenuett besteht jedoch aus Viertaktgruppen. Unabhängig von der Gesamtzahl der Takte ist das Menuett durch ein Wiederholungszeichen in zwei ›Reprise‹ geteilt.
- Der erste 8-Takter ist als Periode, Satz oder hybrider Typus gestaltet. Im Falle einer periodenartigen Gestaltung endet der eröffnende Vierer in der Regel halbschlüssig.

Eine weit verbreitete Formstrategie ist das reprisenartige Wiederaufgreifen des ersten Vierers durch den letzten. Der Formteil zwischen dem ersten Achttakter und der Reprise unterscheidet sich von den ihn flankierenden Teilen in der Regel durch stehende, pendelnde oder sequenzierende harmonische Strukturen. Auf diese Weise ergibt sich eine

¹³ Dieses später auch als *36 Erste Walzer* gedruckte Werk ist offensichtlich eine Zusammenstellung von Tänzen, die in ganz unterschiedlichen biographischen Kontexten entstanden sind.

formfunktionale Differenzierung der Teile, die typisch für eine kunstmusikalische Stilistik ist. In der modernen Formenlehre wird der entsprechende Formtypus häufig als ›dreiteilige Liedform‹ bezeichnet.¹⁴ In der zeitgenössischen Theorie des 18. Jahrhunderts, etwa bei Heinrich Christoph Koch oder Joseph Riepel, wird demgegenüber die übergeordnete Zweiteiligkeit der Form akzentuiert¹⁵, wobei die Wiederkehr des ersten Gedankens am Ende gleichberechtigt neben anderen Möglichkeiten steht, musikalischen Zusammenhang zu gewährleisten. Gleichwohl ist eine durch Reprisenmomente gestützte Dreiteiligkeit für die Menuette der Wiener Klassik so repräsentativ, daß es legitim erscheint, sie der volkstümlich-ländlerischen Formbildung idealtypisch gegenüberzustellen.¹⁶

- Beim Menuett wie bei den meisten anderen musikalischen Formen der Hochkultur (Suitensatz, Sonatensatz) steht am ersten Doppelstrich typischerweise die Oberquinttonart (in Moll auch die Paralleltonart).

Als Beispiel soll hier das 1816 entstandene Menuett Nr. 1 aus den 2 *Menuetten* D 380 dienen (Beispiel 4). Eher schwach ausgeprägt ist hier der Kontrast des Mittelteils, der hauptsächlich in der Dynamik besteht. Umso deutlicher ist die Wiederaufnahme der Takte 5–8 in den Takten 13–16.

Schubert überträgt diese eher kunstmusikalische Formbildung auch auf seine ländlerartigen Tänze, wenn auch selten so konsequent wie im folgenden Beispiel aus den 12 *Deutschen Tänzen* D 420 (Beispiel 5). Man kann an dieser Formbildung erkennen, dass es sich hier um einen Deutschen Tanz im engeren Sinne, also einen musikalisch mit dem Menuett eng verwandten Tanz handelt.

Schwebender Soziolekt

Aus dem Aufeinandertreffen und der Verbindung unterschiedlicher musikalischer Elemente, die ein bestimmtes soziologisches Assoziationspotential tragen, entsteht eine neue, individuelle Aussage. Dieser Prozess der musikalischen Semiose ist in der nordamerikanischen Musiktheorie der jüngeren Zeit¹⁷ genauer beschrieben worden. In diesem

14 William Caplin geht davon aus, dass die Mehrzahl der klassischen Rahmen-Menuette der »small ternary«-Form folgt. Durch die Wiederholungen der beiden Achtakter des Menuetts aber erscheine diese »small ternary«-Form in einer »rounded binary version« (1998, 220). Beide Aspekte – Zwei- und Dreiteiligkeit – stehen für Caplin mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander: »The small ternary and rounded binary must be understood, nonetheless, as essentially the same form; that is, they both contain the three functions of exposition, contrasting middle, and recapitulation« (ebd., 71).

15 Vgl. Budday 1983, 18, sowie Krämer 2012, 26 ff.

16 Freilich gehört das Menuett nicht per se der musikalischen Hochkultur an, sondern kann niedere wie höhere Stilebenen ausprägen, die sich auf der Ebene der Form in einem weniger oder mehr von Subordination der Taktgruppen zeigt. So ist eine deutlich ausgeprägte Dreiteiligkeit unter Mozarts zahlreichen Menuetten für Festivitäten eher selten, gehört aber zum Standard (selbst der Trios) der Instrumentalzyklen von Solosonate, Kammermusik und Sinfonie.

17 Vgl. Hatten 1994 und 2004.

Beispiel 4: Franz Schubert, 3 Menuette (Nr. 3 Fragment), D 380 (1816), Nr. 1

Beispiel 5: Franz Schubert, 12 Deutsche Tänze, D 420 (1816), Nr. 7

Sinne gelten musikalische Elemente und Gestaltungsweisen als ›markiert‹ (»marked«)¹⁸, wenn sie sich von einem ›unmarkierten‹ Umfeld als Träger bestimmter Bedeutungen abheben.¹⁹

Schuberts ›schwebender Soziolekt‹ resultiert demnach aus der Neukombination und Bezugsetzung markierter musikalischer Soziolekte. Eine Analyse der Semantik müsste im Einzelnen auseinandersetzen, welche Konnotationen sich zu Schuberts Zeit mit den von ihm aufgegriffenen Stilen verbanden, und eine Deutung der neu entstehenden Zusammenhänge vornehmen. Die zentrale Zielsetzung des vorliegenden Aufsatzes ist es demgegenüber, auf einer technischen Ebene deutlich zu machen, wie mit Hilfe der musikalischen Form verweisende Strukturen zur Wahrnehmung gelangen und miteinander kombiniert werden können.

Aus welchem Anlass Schuberts Tänze entstanden sind und in welchem rezeptionellen Zusammenhang sie stehen, ist aus den gedruckten Sammlungen nicht immer ersichtlich: Stücke, die wie Tanzmusik-Improvisationen wirken, stehen neben Albumblättern und Widmungskompositionen. Sämtliche Zwischenstufen vom unangefochtenen Ländler bis hin zum lyrisch stilisierten Tanzsatz sind vertreten. Das Extrem auf der volksmusikalischen Seite wurde bereits mit Beispiel 1 demonstriert. In den allermeisten Schubert-Tänzen werden jedoch volksmusikalische Stilmittel mit lyrischen Gestaltungsmitteln kombiniert. Um das andere, ›lyrische‹ Ende der Skala zu erkunden, eignen sich besonders gut die oben erwähnten Widmungskompositionen. Zu letzterem Typus tendieren unter anderem die von Schubert für den Klavierunterricht der Prinzessinnen Esterházy in Szelisz verfassten Stücke.

Vermischung von lyrischer und ländlerischer Gestaltung

Ländlerischer B-Teil aus lyrischem A-Teil

Ein häufiges Verfahren bei Schubert besteht darin, den A-Teil dem Typ des lyrischen Klavierstücks anzunähern, den B-Teil jedoch in einer für den Ländler charakteristischen Weise davon abzuleiten (Beispiel 6).

Der hier wiedergegebene Ländler erweist sich schon auf den ersten Blick durch die Tonartenwahl und die Vorschrift *dolce* als dem Bereich des privat-intellektuellen Musiklebens zugehörig. In dieselbe Richtung weist auch der Umstand, dass in den Takten 2 und 3 an die Stelle der erwarteten Tonika-Dominant-Beziehung ein Farbwechsel zwischen Tonika und Tonikaparallele tritt. Formal steht der erste Achttakter dem Thementypus ›Satz‹ nahe, der gegenüber der ländlertypischen Periode eine höhere formale Komplexität aufweist.

Der zweite Achttakter schlägt demgegenüber deutlich in die Ländler-Richtung aus. Das Verfahren, den B-Teil aus der Schlussformel des A-Teils zu generieren (›der geht

18 Vgl. Hatten 2004, 34 ff.

19 Der Einsatz markierter Strukturen in einem neuen Zusammenhang bedeutet eine Bearbeitung, im englischen *trope* genannt, durch die neue Bedeutungen entstehen. Das Konzept der *tropes* stammt aus der Literaturwissenschaft. Vgl. dazu ebd., 68, sowie Bloom 1997.

Beispiel 6: Franz Schubert, *Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaissen* op. 18, D 145 (erschienen 1823), Ländler Nr. 5

verkehrt), ist typisch für die Volksmusik. Dem entsprechen das konsequente T-D-Pendel und der einfache Periodenbau mit imperfektem Ganzschluss in der Mitte und perfektem Ganzschluss am Ende.

Ländler-Form, lyrische Gestaltung

Das folgende Stück entstammt derselben Sammlung. Es entstand in Schuberts Zeit als Klavierlehrer im Hause Esterházy.²⁰ Die Achtelketten der Melodiestimme scheinen die *Valse brillante* Chopins vorwegzunehmen.

Beispiel 7: Franz Schubert, *Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaissen* op. 18, D 145 (erschienen 1823), Walzer Nr. 5

20 In den drei Manuskripten Schuberts, die das Stück enthalten, ist es jeweils als ›Deutscher‹ überschrieben und steht in es-Moll, einer Tonart, die große Distanz zum einfachen Ländler-Stil signalisiert. Die Tonart wurde in der Erstveröffentlichung vermutlich von Schubert selbst im Interesse einer geschlosseneren Tonartenfolge (E, H, a, cis, e, h, Es, es, fis, h, H, E) nach e-Moll verändert.

In formaler Hinsicht unterscheidet sich dieses Stück nicht von den einfachsten Ländlern: Der A-Teil ist als Periode mit imperfektem und perfektem Ganzschluss gebildet. Der B-Teil ergänzt ihn zu einer zweiteiligen Liedform ohne Reprisenergebnis. Er steht komplett in der parallelen Durtonart; eine Rückmodulation erfolgt nicht. Für Kompositionen des frühen 19. Jahrhunderts ist diese Verweigerung der elementarsten Art formaler Geschlossenheit – der Rückkehr zur Grundtonart – sehr ungewöhnlich.

Lyrische Gestaltung, Reste ländlerischer Formbildung

Die folgende Widmungskomposition aus dem Album der Anna (»Netty«) Höinig (verheiratete Mayerhofer von Grünbühel) trägt in Schuberts Handschrift keinen Titel, wurde aber bei ihrer Erstveröffentlichung in der Alten Gesamtausgabe 1897 mit »Walzer« überschrieben. Das Stück weist hinsichtlich Begleitung und Motivik überhaupt keine Merkmale des typischen Ländlerstils mehr auf und stellt insofern einen Extrempunkt unter Schuberts Tanzstücken dar.

Beispiel 8: Franz Schubert, »Walzer in G«, D 844 (1825)

In formaler Hinsicht jedoch erweist sich die Komposition als Schuberts Tanzstücken zugehörig. Erstaunlich ist beispielsweise die Nähe zur Formbildung des vorhin besprochenen Ländlers aus D 145 (Beispiel 7):²¹ Das seltsam unhierarchische zweimalige Schließen des ersten Achttakters auf der ersten Stufe erinnert trotz der ansonsten eher satzartigen Formulierung an die Ländlerperiode. Die Motivik des zweiten Achttakters speist sich aus der Schlussformel des ersten, wie wir es ganz ähnlich auch im Ländler Nr. 5 aus D 145 (Beispiel 6) und im Ländler Nr. 2 aus D 378 (Beispiel 1) gesehen haben. Des Weiteren changiert der Satz wie auch zahlreiche andere Tanzsätze Schuberts zwischen zwei- und dreiteiliger Form.

Ogleich in den Takten 9–12 keine regelrechte Sequenzierung stattfindet, ähnelt die Passage durch die wiederholten Vorhaltsbildungen der Ober- bzw. Mittelstimme

²¹ Dafür, dass es sich um ein Tanzstück handelt, spricht auch die auffällige Nähe zu den Trios der Scherzos aus den Sonaten D 840, 845 und 850, die Schubert zur selben Zeit konzipierte.

(T. 9–10, 10–11 und 11–12) einem sequenzierenden ›Mittelteil‹. Auch das Erreichen der V. Stufe in Takt 12 ist ein Mittelteil-Merkmal. Allerdings schließen die Takte 13–16 nicht, wie es in einer ›dreiteiligen Liedform‹ zu erwarten wäre, auf den ersten Gedanken zurück, sondern auf den zweiten Vierer, also die Takte 5–8. Dabei handelt es sich um eine auch in den Menuetten der Wiener Klassik übliche Formbildung.

Für die generelle Zweiteiligkeit dieses Stückes spricht darüber hinaus, dass die Zäsur in Takt 12, die durch die schwache Kadenzierung nach D-Dur ohnehin bloß angedeutet ist, überspielt wird: Ausgerechnet die Takte 12 und 13 werden durch melodische und harmonische Sequenzierung (A-D, G-C) zusammengefasst. Die zweiteilige Liedform spricht ebenso wie die fehlende Dominant-Tonika-Hierarchie der Schlüsse im A-Teil für eine Verwandtschaft mit ländlerartigen 16-Taktern. Die Form des Satzes ist im Wesentlichen beordnend und undramatisch. In ihr verbinden sich ländlerische Formbildung und lyrischer Stil.

* * *

Die historische Entwicklungslinie der Tanzmusik verläuft von den städtischen Ländler-Adaptionen zur großen Walzer-Kette von Johann Strauß und Sohn. Merkmale des arrivierten Walzers sind die formale Vereinheitlichung der zunächst nur reihenden Walzer-Sammlung durch Introduction und Coda sowie die längeren Melodiebögen von mindestens 16 Takten.

Bei Schubert nehmen die ländlerartigen Tänze einen anderen Weg hin zum lyrischen Klavierstück.²² Die Periodik bleibt achttaktig; rahmende Teile finden sich nicht. Vielmehr tendieren Schuberts musikalische Miniaturen vielfach zu einem zurückgenommenen, privaten Gestus und einer avancierten harmonische Gestaltung. Frappierend ist das lückenlose Spektrum aller Grade von Einfachheit und Komplexität, das uns im Schubertschen Tanzrepertoire begegnet. Besonders interessant sind Stücke, deren Soziolekt zwischen der ländlerischen und der lyrischen Sphäre schwebt. Oft bestimmen dezidierte Volksmusik-Techniken die Formbildung in ansonsten der kunstmusikalischen Sphäre angehörigen Stücke. Hier lässt sich im Kleinen jene Verbindung Schuberts zur süddeutschen und alpenländischen Folklore nachvollziehen, die in einer schwerer bestimmbarer Weise auch seine größeren Werken prägt.

Noten

Schubert, Franz (1990): »Tänze«, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen*, Bd. 7, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, vorgelegt von Walburga Litschauer, Kassel u. a.: Bärenreiter.

22 Mit der Bedeutung von Schuberts Tänzen für Schumanns Klavierminiaturen beschäftigt sich sehr detailliert die Dissertation von Marie Luise Maintz (1995). Zu »Schuberts Tänze[n] als romantische Musik« siehe Mahler 2005, 179–186.

Literatur

- Bloom, Harold (1997), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form*, Oxford: Oxford University Press.
- Deutsch, Walter / Annemarie Gschwantler (1994), »Steyerische Tänze«, in: *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, Bd. 2: *Steiermark*, hg. vom Steirischen Volksliedwerk, Wien: Böhlau.
- Derschmidt, Volker / Walter Deutsch (1998), »Der Landler«, in: *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, Bd. 8: *Volksmusik in Oberösterreich*, hg. vom Oberösterreichischen Volksliedwerk, Wien: Böhlau.
- Gmeiner, Josef (1979), *Menuett und Scherzo*, Tutzing: Schneider.
- Hatten, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hilmar, Ernst (1985), *Franz Schubert in seiner Zeit*, Wien: Böhlau.
- Karbusicky, Vladimir (1986), *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Krämer, Laura (2012), »Formstrategien der Zweiteiligkeit in Mozarts Menuetten«, *Musik & Ästhetik* 63, 7/2012, 25–42.
- Mahlert, Ulrich (2005), »Bodenhaftung und Transzendenz. Zu Schuberts Tänzen«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich, Würzburg: Königs- & Neumann, 168–186.
- Maintz, Marie Luise (1995), *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

›Der leere Platz‹

Überlegungen zur Anfangswendung von Beethovens Streichquartett op. 130

Benjamin Sprick

ABSTRACT: In der zu Beginn des Streichquartetts B-Dur op. 130 von Ludwig van Beethoven exponierten melodischen Wendung *b-a-as-g* deuten sich zentrale Momente des weiteren Verlaufs der Komposition auf eine eigentümliche Weise an. Eine mit Begriffen von Christoph Hohlfeld argumentierende Analyse zeigt zunächst, inwiefern sich die Anfangswendung des Quartetts als ›strukturelle Idee‹ des 1. Satzes auffassen lässt. Im Anschluss werden die Ergebnisse der Analyse philosophisch kontextualisiert. Den theoretischen Bezugspunkt bildet dabei das differentielle Strukturmodell von Gilles Deleuze.

Die Rezeption des Streichquartetts B-Dur op. 130 von Ludwig van Beethoven ist durch den Widerspruch bestimmt, dass kaum ein anderes Werk aus der späten Schaffensperiode Beethovens zum einen so auffällig an die überkommene Formensprache und ältere Satztechniken anknüpft und zum anderen so futuristisch und neuartig erscheint wie dieses »*Monstrum aller Quartett = Musik*«. ¹ In den sechs Sätzen verbinden sich traditionelle und »antizipatorische« ² Momente zu einem »heterogenen Gefüge« ³, dessen ästhetische Einheit nicht aus einer ›organischen‹ Genese hervorzugehen scheint. ⁴

1 Schindler 1871, Teil 2, 114.

2 Dahlhaus 2003a, 226.

3 Menke 2005, 38.

4 Als »Anlass der Irritation« beschreibt Friedhelm Krummacher beispielsweise »das, was als Zerstückelung des Verlaufs, Auflösung des Zusammenhangs und Zuspitzung von Kontrasten auf engstem Raum zu bestimmen wäre.« (1980, 107) Die Spannung von Heterogenität und sogenannter ›Werkeinheit‹ spiegelt sich in der Rezeptionsgeschichte von Beethovens späten Streichquartetten insbesondere in Überlegungen zum Verhältnis der Begriffe ›Kontinuität‹ und ›Bruch‹. Dabei wird zum einen die Verwurzelung Beethovens in der kompositorischen Tradition betont, die sich beispielsweise in seiner Bach-Rezeption äußere (vgl. z. B. Zenck 1986), zum anderen der als revolutionär gewertete Vorgriff auf Zukünftiges, mit dem eine »Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung« einhergehe (vgl. z. B. Adorno 1993, hier: 247). Teilweise wird auch von »Bruch und organische[r] Entwicklung zugleich« (Holtmeier 2005, Einleitung) gesprochen und so versucht, den Rückgriff auf Altes und den Vorgriff auf Neues dialektisch zu vermitteln. Das Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität macht sich auch in unterschiedlichen Deutungen des Umgangs mit vergangenen Kompositionstechniken bemerkbar: als Ausdruck (mehr oder weniger) ungebrochener Kontinuität, als Neukontextualisierung oder -funktionalisierung beziehungsweise Verfremdung und Zitation. Vgl. zur Neukontextualisierung beispielsweise Froebe 2006, zur Verfremdung beispielsweise Mahnkopf 1998.

Friedrich Nietzsche spricht in Bezug auf »Beethovens grösste und späteste Werke«⁵ von dem »geschwungenen Bogen einer Leidenschaft«, zu dem sich brüchige und Verbindung schaffende Elemente in paradoxer Koexistenz zusammenschliessen und zu dessen Darstellung Beethoven ein »neues Mittel« gefunden habe:

[...] er nahm einzelne Punkte ihrer Flugbahn heraus und deutete sie mit der grössten Bestimmtheit an, um aus ihnen dann die ganze Linie durch den Zuhörer *errathen* zu lassen. Aeusserlich betrachtet, nahm sich die neue Form aus wie die Zusammenstellung mehrerer Tonstücke, von denen jedes einzelne scheinbar einen beharrenden Zustand, in Wahrheit aber einen Augenblick im dramatischen Verlauf der Leidenschaft darstellte.⁶

Auf welche Weise lässt sich jedoch aus den »Punkte[n] der Flugbahn« eine Verbindung schaffende musikalische Idee »errathen« und in musiktheoretische und philosophische Begriffe fassen? Motivisch-thematische Analyseverfahren scheinen dafür eher ungeeignet, weil sie einem Ideal ästhetischer Einheit an der Oberfläche des Satzes verpflichtet sind, das in Beethovens Spätwerk krisenhaft zerfällt. Eher schon ließe sich mit Carl Dahlhaus von einer »aus ›sub-motivischen‹ Zusammenhängen gespeiste[n] Einheit« sprechen, die die scharfen Kontraste an der thematischen Oberfläche vermittelt.⁷ Dahlhaus zufolge wird die werkimmanente Kontinuität ab Beethovens mittleren Werken zunehmend durch eine aus einem »abstrakten Netz von Relationen« bestehende »Tiefenstruktur« hervorgebracht, deren »Substanz [...] in gleichem Maße, wie sie ärmer an Bestimmungsmerkmalen wird, aus der direkten Wahrnehmbarkeit in die Schattenhaftigkeit des ›dunkel Gefühlten‹ zurücktritt.«⁸

Im ersten Teil des Beitrages wird versucht, der subthematischen Tiefenstruktur in op. 130 mit Hilfe von Kategorien nachzugehen, die Christoph Hohlfeld in seiner *Schule musikalischen Denkens* entwickelt hat.⁹ Hohlfeld zu Folge stellt Beethoven seinen Kompositionen häufig einen offen bleibenden thematischen Ansatz als ›Motto‹ voran, dessen »Einlösungen« sich dann im weiteren »Ablauf [...] in proportionaler Weitung [...]

5 Nietzsche 1967, 492.

6 Ebd.

7 Dahlhaus 2003a, 213.

8 Ebd. – Dahlhaus scheint hier an eine latent hierarchische Struktur zu denken, deren ›tiefere‹ Schichten der Wahrnehmung zwar nicht unmittelbar zugänglich sind, gleichwohl aber an einer Einheit stiftenden musikalischen ›Logik‹ teilhaben bzw. diese begründen.

9 Hohlfeld hat in drei Veröffentlichungen zu Palestrina, Bach und Beethoven, die aus einigen kleineren Veröffentlichungen und einer Vielzahl, in jahrzehntelanger Unterrichtstätigkeit entstandener ›Typoskripte‹ hervorgegangen sind, seine *Schule musikalischen Denkens* systematisch ausgearbeitet (Hohlfeld/Bahr 1994, Hohlfeld 2000 und 2003; zu Hohlfelds Konzeption von Musiktheorie siehe Bahr 2008.) Diese versteht sich laut Hohlfeld als »Methode«, die zur »Erhellung des Aufbaus von Kompositionen [...] nach dem zentralen Gedanken der Aussage sucht, um die zu ihm führenden und von ihm ausgehenden Wege – dem Gedankengang des Tonsetzers folgend – freizulegen.« (Hohlfeld 2003, 7) Zum Streichquartett op. 130 existiert ein 53-seitiges Analyse-Typoskript Hohlfelds, dessen größerer Teil den beiden alternativen Finalsätzen gewidmet ist (o.J.-a.). Ich werde in meinem Beitrag schwerpunktmäßig die Frage nach der strukturellen Relevanz der Anfangswendung, die in Hohlfelds Skript anderen Überlegungen nebengeordnet ist, herausarbeiten und weiterdenken.

einstellen«. ¹⁰ Die Eingangsthematik fasst in diesem Verständnis die »Idee der Komposition« in Form einer »problematisierte[n] Vorformung« zusammen, die »auf ihre a-priori gefasste(n) Lösung(en) ausgerichtet« ist. ¹¹ Hohlfeld spricht auch von einer musikalischen »Formel« ¹², die in der Regel durch einen chromatischen Konflikt bestimmt ist, der als »zündender Funke« ¹³ die gesamte Komposition in Bewegung versetzt und anhand dessen sich deren »zentrale[r] Gedanke« idealtypisch erkennen lässt. ¹⁴

Dieser idealistischen Sichtweise wird im zweiten Teil des Beitrages eine dezidiert anti-idealistische Position gegenübergestellt, auf deren Grundlage die Analyseergebnisse differenzphilosophisch weitergedacht werden können. Dabei wird deutlich, dass sich das »Netz von Relationen« ¹⁵ subthematischer Zusammenhänge mit Rekurs auf das von Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* ¹⁶ entwickelte Strukturmodell als Hinweis auf eine »virtuelle« musikalische Struktur verstehen lässt. ¹⁷ Die virtuelle Struktur ist zwar jenseits der Wahrnehmungsschwelle verortet, besteht in sich aber aus differentiellen Elementen und Verhältnissen, die sich »aktualisieren« können, indem sie in der Erfahrung Realität gewinnen. Im Gegensatz zu Dahlhaus' Rede von der »Schattenhaftigkeit des ›Dunkel-Gefühlten«« ¹⁸ spricht Deleuze daher vom »Deutlich-Dunklen« einer virtuellen

10 Hohlfeld 2003, 141.

11 Ebd., 91 und 102. Als paradigmatisch hierfür kann die Satzeröffnung der *Eroica* gelten, in der die Cello-Kantilene im 7. Takt auf *cis* stagniert und drei mögliche Auflösungen der Situation offenlässt, bevor sie kadenzuell nach Es-Dur zurückgeführt wird. Die möglichen harmonischen Zielebenen werden nach Hohlfeld zu »Fluchtcadenzen«, die sich erst im weiteren Verlauf der Symphonie in größerer Proportion »einstellen«, um so den im Thema angelegten »Konflikt« einer »Lösung« zuzuführen (2003, 99 ff.). Dabei lässt sich der »sich auf ein Thema erstreckende Bogen [...] auf die Form als Ganzes in vergrößerter Proportion auslegen – und umgekehrt eine primär vom Ganzen ausgehende Formidee auf das Thema konzentrieren.« (Ebd. 9)

12 Ebd., 18.

13 Ebd., 19.

14 Ebd., 190. Die Wirksamkeit einer solchen Idee lässt sich laut Hohlfeld am besten dort herausarbeiten, wo melodische Wendungen übergeordnete harmonische Entwicklungen prägnant zusammenfassen.

15 Dahlhaus 2003a, 213.

16 Vgl. Deleuze 1992.

17 Dem Konzept des »Virtuellen« kommt in Deleuzes Philosophie die Funktion eines Schlüsselbegriffs zu (Rölli 2003, 44 ff.). Deleuzes Verständnis weicht allerdings in wesentlichen Zügen von einer herkömmlichen, häufig zur Beschreibung eines vermeintlich »postmodernen« Zeitalters herangezogenen Begriffsverwendung ab, die mit Virtualität eine Art »Trugbild« bezeichnet, in dem Sein und Schein, Reales und Imaginäres miteinander verschwimmen. Im Gegensatz dazu ist das Virtuelle bei Deleuze ein streng ontologischer Begriff, der dem Begriff des »Aktuellen« gegenübergestellt wird. Einen wichtigen Bezugspunkt bildet dabei Henri Bergson, der »den Begriff des Virtuellen aufs äußerste zuspitzt und auf ihn eine ganze Gedächtnis- und Lebensphilosophie gründet.« (Deleuze 1989, 60) Bei Bergson bezeichnet »Virtualität« den Seinsmodus der reinen und nicht-aktualisierten Erinnerungen, die im virtuellen Gedächtnis »an sich« existieren. Vgl. dazu Bergson 1991, 97, 128 und 239 ff. Deleuze schärft dieses Verständnis, indem er die gegenwartsbezogene Aktualität des Bewusstseins von unbewussten Aktualisierungsprozessen einer »Struktur« abhängig macht, die als virtuelle Mannigfaltigkeit charakterisiert ist. Die wichtigen Textpassagen zur Einführung des Begriffs im Werk von Deleuze sind: Deleuze 1989, 53–67 und 115–142, Deleuze 1992, 264–271, sowie Deleuze 2003, 260–266.

18 Dahlhaus 2003a, 214.

Struktur, deren differentielles Gefüge einem unausgesetzten Prozess der Teilung und Spaltung unterworfen ist, weil es sich mit den von ihm hervorgebrachten Wirkungen verändert und verschiebt.¹⁹

1. Analyse

Das fragmentarische Motto und seine Komplettierung

Das Streichquartett op. 130 eröffnet im Unisono mit einer chromatisch fallenden Bewegung zur diatonischen Unterterz *g*, schert von dort in den Akkord der II. Stufe aus und schließt mit einer vierstimmig gefassten Halbschlusskadenz.

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven,
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 1f.

Das Unisono erzeugt die Erwartung, die fallende Chromatik möge bis zur Unterquarte *f* fortgeführt werden. Zwar erscheint die vollständige Gestalt eines fallenden Quartgangs in der Viola, auch wird die stabile, oktavteilende V. Stufe am Ende der ersten Taktgruppe erreicht, doch fehlt die Tonfolge *g-ges-f*, durch die der im Raume stehende Topos des chromatisierten ›Lamentobasses‹²⁰ vollständig realisiert und kadenziell geschlossen würde.²¹ Die aufsteigende chromatische Bewegung *f-fis-g* in Takt 7 bildet die Gegenbewegung zu *a-as-g* und lässt sich als erster Reflex auf das Fehlen des Tones *ges* verstehen:

¹⁹ Vgl. dazu Deleuze 1992, 317–320.

²⁰ Der Begriff ›Lamentobass‹ wird hier ohne semantische Implikationen gebraucht, um eine vom Grundton zur diatonischen Unterquarte fallende chromatische Tonfolge zu bezeichnen. Der Terminus betont die Konventionalität und historische Geprägtheit der Figur (vgl. hierzu ausführlich Klassen 2001). Peter Williams zeigt in seiner Studie *The Chromatic Fourth*, dass der chromatische Quartgang auch in der Wiener Klassik noch zum festen Bestandteil des kompositorischen Repertoires gehört (1997, 104 ff., sowie Jeßulat 2007.) Auch bei Beethoven lassen sich zahlreiche Inanspruchnahmen des Lamentobasses finden. Beispiele dafür sind der erste Satz der *Waldsteinsonate* op. 53, die zwölfte Variation der *Eroica-Variationen* und das *Vivace alla Marcia* aus der Klaviersonate A-Dur op. 101. Vgl. dazu ausführlich Williams 1997, 147 ff., sowie zum Lamentobass bei Beethoven Dahlhaus 2003b, 353 ff.



Beispiel 2: Ludwig van Beethoven,
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 7, Violoncello

Der Ton *g* wird also zunächst aus beiden Richtungen chromatisch einkadenziert. Erst in Takt 14 mündet die sich harmonisch zunehmend verdichtende zweistimmige Kontrapunktik der Folgetakte in einen weiteren Halbschluss mit der zunächst ausgesparten Wendung *ges-f* im Cello. Diese Wendung verleiht dem Anfangsunisono einen vorläufigen Abschluss und verbindet den Ansatz *b-a-as-g* (1. Violine, T. 13) mit seiner Fortführung *g-ges-f* (Cello, T. 14).



Beispiel 3: Ludwig van Beethoven,
Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 13 f.

Auf die chromatische Wendung *b-a-as-g-(ges-f)* wird im Verlauf des 1. Satzes mehrfach Bezug genommen.²²

- 21 Dies hat – zumindest im Fall der beiden Violinen – scheinbar zunächst ganz »praktische« Gründe, weil mit *g* der tiefste auf der Geige spielbare Ton erreicht ist. Unter Umständen ist die Eingangsthematik hier so instrumentiert, um den Konflikt *g-ges* auch auf einer konkret-materialen Ebene in Szene zu setzen. Der Ton *g* markierte dann den realen Bereich des »Möglichen«, während *ges* und *f* auf eine »virtuelle« Region verwiesen, die außerhalb des empirisch Darstellbaren liegt. Für eine kompositorische Praxis, die die materialen Grenzen der beteiligten Instrumente ostentativ zur Schau stellt, lassen sich in Beethovens späteren Komposition viele Beispiele finden.
- 22 In Takt 20 bricht der auf die Adagio-Einleitung folgende Allegro-Abschnitt auf der V. Stufe abrupt ab. Dem folgt die Anfangswendung, nun auf die Dominantebene versetzt: Die Cellostimme führt die Eingangschromatik von *f* ausgehend über *e* und *es* nach *d* fort (T. 21). Parallel dazu findet sich in Takt 21 in der Viola eine Reminiszenz der Cellostimme aus Takt 14 (*g-ges-f*). Zu Beginn der Durchführung (T. 93 ff.) wird erneut mit dem chromatischen Schritt von *ges* zu *f* (T. 92) angesetzt und die fallende Chromatik im Cello bis es weitergeführt. Der Beginn der Durchführung nimmt damit klaren Bezug auf den Anfang des Quartetts. Der dritte Rückschluss auf die Einleitung findet sich in den Takten 98 f. und führt die fallende Chromatik bis zum *h* fort. Die drei Rückschlüsse erweitern den Ansatz der Takte 1 f. sukzessive zur absteigenden chromatischen Tonleiter von *b* bis *h*:



Ebenenchromatik: der Konflikt g-ges

Die eigentümliche Reflexion der Anfangswendung im Verlauf des 1. Satzes zeigt sich besonders deutlich im Seitensatz, der mit Takt 55 auf der erniedrigten VI. Stufe Ges-Dur statt auf der V. Stufe F-Dur ansetzt. Damit verselbstständigt sich der zu Beginn ausgelassene Ton *ges* zur tonalen Ebene. Die Materialisierung eines zunächst lediglich ›gedanklich‹ zu erfassenden Tones in Form eines ausgeführten Formabschnitts bezeichnet Hohlfeld als »Ebenenbestätigung [ein]es ideellen Fluchttons«. ²³ Töne werden durch zwei aufeinander bezogene Momente zu ›ideellen‹ Fluchttönen: ihr Fehlen in einer thematischen Wendung, die als offen und unvollständig wahrgenommen wird, und den Umstand, dass sie im weiteren Verlauf »als Fluchteben[e] stabilisier[t]« werden. ²⁴ Idealität (Imaginäres, Gedachtes) und Realität (Materielles, Ausgeführtes) werden hier als Gegenpole gedacht, die es durch ein symbolisches Element (›Fluchttton‹/›Fluchtebene‹) zusammenzuführen gilt. ²⁵

Die Tonart des Seitensatzes wird nicht durch einen regulären Modulationsprozess erreicht: Der chromatische Gang des Satzanfanges wird umgekehrt und von *f* ausgehend bis in die Obersexta *des* geführt, von der aus quintfällig nach Ges kadenziiert wird (Beispiel 4, T. 53 f.). Die Basslinie aus der Überleitung liegt – in abgewandelter Form – auch dem zweiten, tiefchromatisch eingetrübten Durchgang des Seitenthemas Takt 59 ff. zugrunde (Beispiel 5); dabei werden die Töne *g* und *a* ausgelassen.

Die tiefchromatische Tendenz der Takte 59 ff. wird im zweiten Abschnitt des Seitensatzes ab Takt 70 durch eine diatonisch ›bereinigte‹ Basslinie aufgehoben. An dieser Stelle ist die Tonart Ges-Dur endgültig erreicht (Beispiel 6).

Beethoven richtet die harmonischen Ebenenpläne seiner Werke (insbesondere im Spätwerk) tonartenspezifisch aus. ²⁶ Vor diesem Hintergrund entwickelt Hohlfeld die These, dass es sich bei der ungewöhnlichen kompositorischen Praxis, den Seitensatz des 1. Satzes in Ges-Dur erscheinen zu lassen, nicht um eine Abweichung von der Oberquinttonart F-Dur, sondern um eine chromatische ›Absenkung‹ ²⁷ der auch in anderen B-Dur Werken Beethovens vorzufindenden Fluchtebene G-Dur handelt. ²⁸

23 Hohlfeld 2003, 242. In Hohlfelds Analyse von Beethovens Streichquartett cis-moll op. 131 wird das Konzept ›ideeller Fluchttöne‹ umfassend entfaltet und plausibel gemacht (ebd., 219 ff.).

24 Ebd., 211.

25 Dadurch setzt sich Hohlfelds Ansatz von herkömmlichen Verfahren, melodische und harmonische Vorgänge aufeinander zu beziehen, ab. So spricht etwa Birgit Lodes im Hinblick auf den Kopfsatz von Beethovens op. 127 ebenfalls von einer Entfaltung des Anfangsgedankens, geht aber von einer schlicht abbildenden Beziehung aus, der zu Folge die längsten Töne des Anfangsgedankens (*es*¹, *g*¹ und *c*²) zu den harmonischen Hauptstufen des nachfolgenden Allegros in Haupt-, Seitensatz und Durchführung werden (1995, 316).

26 Hohlfeld 2003, 12 ff.

27 Hohlfeld spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »chromatischen Schnitt«. Ein solcher liegt vor, »wenn statt der logischen Fortentwicklung eine um ein Komma differente Ebene gewählt wird und damit ein struktureller Bruch erfolgt.« (o.J.-b, 2)

28 »Die in den beiden anderen gewichtigen, in B-Dur stehenden Werken B[eethoven]’s – Hammerklaviersonate op 106 oder Erzherzog Trio op 97 – zu beobachtende Setzung der Fluchtebene G (Ende der Exposition) erfährt hier eine Modifikation: Die Exp[osition] endet in Ges, G aber ist die Tonart der Alla Tedesca, und aus G setzen sowohl die Große Fuge wie auch das Ersatz-Rondo (cadenziall) an.« (Hohlfeld o.J.-a, 7)

49

musical score for measures 49-52, featuring dynamics such as *sf*, *dimin.*, and *p*, and the instruction *una corda*.

53

musical score for measures 53-58, featuring dynamics such as *p* and *pp*, and the instruction *sotto voce*.

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 49–58

59

musical score for measures 59-66, featuring dynamics such as *p* and *pp ben marcato*.

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 59–65

70

musical score for measures 70-72, featuring dynamics such as *pp* and *cresc.*

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 70–72

Die temporäre chromatische Verschiebung einer Tonebene über einer diatonischen Folie (Ges-Dur statt G-Dur) bezeichnet Hohlfeld als »strukturelle Chromatik«²⁹ bzw. »Ebenenchromatik«³⁰. »Strukturell« ist die Chromatik, insofern sich ein latenter, in der Regel bereits in der Anfangsthematik angelegter chromatischer Konflikt durch die Ausführung manifester oder (als Ziele oder Fortführungen) implizierter Tonebenen »in großer Proportion« einlöst.³¹ Hohlfelds Konzeption von Ebenenchromatik trägt typisch strukturalistische Züge, weil ihr zu Folge eine überindividuelle Platz- und Stellungsordnung den (strukturellen) Sinn als ihren Effekt produziert.³² Hochchromatik und Tiefchromatik sind für Hohlfeld lediglich »Verschiebungen diatonischer Tonebenen im Sinne von Steigerung [...] und der matten Gegenebene [...]«³³. Primär ist in op. 130 somit zunächst die »Stellung« bzw. »Setzung«³⁴ der Seitensatztonart auf der VI. Stufe, die mit der Disposition der anderen »gewichtigen«³⁵ Werke in B-Dur aus der späten Schaffensperiode korrespondiert; sekundär ist ihre »Modifikation«³⁶ nach Ges durch die Ebenenchromatik.

Das Fehlen des Tonschritts *ges-f* in der Eröffnungswendung lässt sich mit dem Konzept der Ebenenchromatik in Zusammenhang bringen: Dem ausgelassenen Ton *ges* kam im Verlauf der Adagio-Einleitung die Funktion zu, die diatonische Sekunde *g-f* chromatisch zu artikulieren und damit die am Anfang offen gelassene Tonfolge *b-a-as-g* zu vervollständigen (vgl. zum Beispiel T. 14). Ab Takt 55 löst sich das *ges* aus dieser harmonischen und melodischen Funktion als »phrygische Penultima« nach F-Dur und wird zur Tonart des Seitensatzes. Ges-Dur aber steht in einem Spannungsverhältnis sowohl zu der konventionellen Tonart des Seitensatzes F-Dur als auch zu dem als »originäre« Fluchtebene postulierten G-Dur. Die Konkurrenz der Tonebenen *g* und *ges* bildet sich demnach bereits in der Anfangswendung ab: *g* wäre als Zielton der eröffnenden thematischen Wendung die »ursprünglich« angedachte Fluchtebene des Quartetts. Ihr wird eine tiefchromatische Variante *ges* »ideell« gegenübergestellt, die zugleich prozessual auf die zu erwartende Komplettierung des chromatischen Quartanges verweist.

29 Hohlfeld o.J.-b, 2.

30 Bahr 2008, 344. *G* ist in B-Dur zwar ein diatonischer Ton, G-Dur aber kein diatonischer bzw. tonartiger Akkord. Hohlfeld begreift die »Tonebene« immer als eine melodische Ebene, selbst wenn sie sich zu einer eigenen tonalen und somit harmonisch artikulierten Ebene verselbständigt. Das erklärt – zumindest teilweise – wie Hohlfeld zu der für seine Analyse von op. 130 zentralen Hypothese kommen kann, bei G-Dur handele es sich um die »originäre« bzw. eigentlich zu erwartenden Tonart des Seitensatzes.

31 Hohlfeld 2003, 40.

32 Bei einer Struktur handelt es sich einem strukturalistischen Verständnis zufolge um eine relationale Nachbarschaftsordnung, die sich als Auszeichnung symbolisch gedachter Orte und Plätze beschreiben lässt. »An« diesen Orten tragen sich die Singularitäten und Ereignisse zu, die gegenüber der ihnen vorgängigen topologischen Ordnung als sekundär verstanden werden müssen (Schaub 2003, 47 ff.).

33 Hohlfeld o.J.-b, 1.

34 Hohlfeld o.J.-a, 7.

35 Ebd.

36 Ebd.

Die Enharmonie ges/fis als ›Peripetie‹

Die konzeptionelle Bedeutung des Tones *ges* kommt auch in der Durchführung des 1. Satzes zum Tragen. In ihrem äußerst knappen Verlauf³⁷ lassen sich drei klar voneinander abzugrenzende Abschnitte festmachen: Eine Eingangsphase (T. 93–104), eine aus dieser hervorgehende Sequenz (T. 105–127) sowie ein extrem verdichtetes Vorfeld zur Reprise (T. 128–132). Nach der spannungsvollen und kontrastreichen Exposition wirkt die Durchführung durch die aufs Äußerste reduzierten kompositorischen Mittel wie ein Ort der Ruhe und Kontemplation.³⁸ Auffällig ist, dass – außer in der Eingangsphase – chromatische Bezüge vollständig fehlen.³⁹ Die Eingangsphase der Durchführung des 1. Satzes umfasst drei Schritte (Beispiel 7):

- Die Anfangswendung wird von *ges* ausgehend in einen Halbschluss geführt.
- *Ges-Dur* wird enharmonisch zu *Fis-Dur* verwechselt⁴⁰ (1. Violine, T. 97).
- *Fis* wird durch das Cello ›unterterzt‹ und in einer Kadenz nach *D-Dur* gefestigt (T. 97 f.).

Das zügig erreichte *D-Dur* bildet ab Takt 101 eine neue, zunächst fremd erscheinende Klanglichkeit aus. Zum »Kernstück«⁴¹ der absinkenden Durchführungssequenz wird allerdings ein *G-Dur*-Plateau, das sich mit den Takten 116–119 signifikanterweise genau in der Mitte des Satzes befindet und mit Hohlfeld als Einstellung der (im Seitensatz nach *Ges* abgesenkten) ›originären‹ Fluchtebene interpretiert werden kann (Beispiel 8).

Im Verlauf der Durchführung ist somit aus der (descendent auf *f* gerichteten) Fluchtebene *ges* (T. 92 f.) die lokale (ascendent auf *g* gerichtete) Antepenultima *fis* geworden (zum Beispiel Cello, T. 115). Die enharmonische Verwechslung fungiert als Vehikel, das eine harmonische Vermittlung zwischen den alternativen Fluchtebenen *Ges* und *G* als tonalen Ebenen ermöglicht.⁴² Die fallende Großterzkette *B-Ges/Fis-D* wird demnach durch ein hochchromatisches Moment konterkariert, das einem zirkelhaften Herabsin-

37 Mit 38 Takten ist die Durchführung exakt halb so lang wie der Allegro-Abschnitt der Exposition (76 Takte).

38 Die unter anderem von Jürgen Heidrich vertretene Sichtweise, die »traditionelle Durchführungs-idee« werde in op. 130 »ad absurdum geführt«, weil die Durchführung »aufgrund des ›sempre piano‹ ohne nennenswerte dramatisch wie dynamisch vorzutragende Steigerung« verlaufe (Heidrich 2009, 206), scheint einseitig dramaturgischen Normen geschuldet, die vor allem aus bestimmten Werken der mittleren Schaffensperiode Beethovens abgeleitet sind. Der (hier angeblich nicht vorzufindende) ›dramatische Höhepunkt‹ erscheint vielmehr als ein nach innen gekehrter.

39 Das ist insbesondere deshalb von Interesse, weil die Takte 104–128 im Wesentlichen um die Tonarten (*D-Dur*, *G-Dur* und *C-Dur*) kreisen, die auch den vierten Satz des Werkes *Alla Danza tedesca* bestimmen. In diesem wird »der Hörer« – Hohlfeld zufolge – »aus den komplexen chromatischen Zusammenhängen vorübergehend entlassen.« (o.J.-a, 18)

40 Hier wird bewusst von ›Verwechslung‹ und nicht von ›Umdeutung‹ gesprochen, weil es sich um ein orthographisches Phänomen ohne ›enharmonischen Umschlag‹ handelt. Dem Umstand, dass die Reprise rechnerisch nicht in *B-* sondern in *Ces-Dur* ansetzt, entspricht keine veränderte Bedeutung der Tonebene.

41 Hohlfeld 2003, 50.

92 *più piano* - - *pp* *Tempo primo* *Allegro*
pp non legato
più piano - - *pp* *p cresc.* *p*
pp
più piano - - *pp* *p cresc.* *p*
pp
più piano - - *pp* *p cresc.* *p*
pp

97 *Adagio ma non troppo* *Allegro* *Adagio ma non troppo*
p cresc. - *p* *pp non legato* *espressivo*
p cresc. - *p* *pp* *espressivo*
p cresc. - *p* *espressivo*
p cresc. - *p* *espressivo*

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 92–103

ken zum Reprisesansatz hin ausgleichend entgegensteht. Damit markiert die Enharmonie die »Peripetie«⁴³, also den zentralen Wendepunkt des Satzes.

In der Coda des 1. Satzes ab Takt 214 findet sich ein nunmehr vollstimmig ausharmonisierter Neuanfang der Einleitung (Beispiel 9). Hier werden der unvollständige Ansatz der Eröffnungstakte und die umgekehrte Einkadenzierung von *f* über *fis* aus Takt 7 zu einer trugschlüssigen Wendung in Takt 217 verdichtet. Dies verleiht der zentralen Identifikation *ges-fis*, in der sich der harmonische Ebenenplan des Satzes kristallisiert, noch einmal – nachträglich – Gewicht.

42 Man könnte hierin alternativ auch ein »Scharnier« (Hohlfeld 2003, 273) erkennen wollen, um eine vollständige Großterzachse Ges-D-B auszubilden, deren Zielpunkt der Eintritt der Reprise in B-Dur wäre. Zum Begriff der »Großterzsymmetrie« bei Beethoven vgl. Hohlfeld 2003, 98 und 161. Zum Gedanken eines »Großterzzirkels« in op. 130 vgl. Siegele 1990, 72. Allerdings scheint die Funktion von D-Dur weniger in der Achsenbildung zu liegen als vielmehr in der Vermittlung zwischen abgesetzter und originärer Fluchtebene. Zwar ist die Unterterzung von Ges/Fis durch D eine Analogiebildung zur Relation B-Ges in der Exposition des Satzes. Doch gibt es im weiteren Verlauf keine Ereignisse oder Klangwirkungen, durch die D-Dur und B-Dur direkt – im Sinne einer Achsenbildung – aufeinander bezogen würden.

43 Hohlfelds Definition des Begriffes »Peripetie« lautet: »Dem Drama entnommener Begriff für Wende. Proportional in Thema, Abschnitt und Ganzem als Wendepunkt des Spannungsbogens anwendbar. [...] Allgemein durch Signen verdeutlicht.« (2000, 304; vgl. auch Hohlfeld 2003, 9)

Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 115–120

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 1. Satz, T. 214–219

Zusammenfassung

Im 1. Satz wird der im Motto angelegte thematische Konflikt an formalen und tonalen Knotenpunkten auf jeweils verschiedene Weise aktualisiert. Insbesondere zeigt er sich in der Verfremdung des ›ideellen‹ Ebenenplans des Satzes B-G durch das Tiefchroma Ges. Das im Anfangsmotto ausgelassene ges verselbständigt sich nicht nur zur tonalen Ebene des Seitensatzes der Exposition, sondern wird durch die enharmonische Verwechslung zum Hochchroma *fis* auch zum Vehikel für die Einsetzung der alternativen Fluchtebene G und markiert damit den zentralen Wendepunkt im Satzverlauf. Das zu Beginn unisono exponierte Motto kann somit »in großer Proportion« auf das »Ganz[e] signifikant bezogen«⁴⁴ werden. Es formuliert die »strukturelle Idee«⁴⁵ des 1. Satzes in Form einer kompositorischen Problemstellung.⁴⁶

44 Vgl. ebd., 74.

45 Hohlfeld 2003, 18.

46 Die tiefchromatische Tendenz wird auch in den übrigen Sätzen des Quartetts ausgiebig reflektiert. Als Motto des 2. Satzes *Presto* fungiert beispielsweise ein fallender Quartgang von b-Moll nach F-Dur, der sich als diatonische Rekomposition der chromatischen Anfangswendung verstehen lässt. Im 3. Satz *Andante con moto, ma non troppo* wird die Anfangswendung des 1. Satzes zunächst in der Quasi-Einleitung variierend aufgegriffen und in den Takten 36f. im Rahmen von Kadenzrepliken

2. Philosophische Kontextualisierung der Analyseergebnisse

Die an Hohlfeld anschließende Interpretation der Anfangswendung aus op. 130 beruht auf einem idealistischen Strukturbegriff: Der musikalische Zusammenhang wird als Ausdruck einer übergeordneten strukturellen Idee verstanden, die sich aus dem Gegebenen – gewissermaßen als dessen Essenz – herausdestillieren lässt. Dem ›Ganzen‹ wird dabei ein logischer Vorrang vor seinen Teilen eingeräumt, weil sich die konkreten Einzelergebnisse letztlich nur als Effekt einer ihnen vorgeordneten sinn- bzw. einheitstiftenden Instanz (Idee) zeigen. Diese Sichtweise wird im Folgenden durch das differenzphilosophische Strukturmodell von Gilles Deleuze kontrastiert, das unter ›Struktur‹ nicht eine feststehende und sinnhafte Zusammenfügung von ›Bau-elementen‹, sondern eine in sich verzeitlichte »virtuelle Mannigfaltigkeit«⁴⁷ versteht, die den strukturellen Sinn als »Oberflächeneffekt«⁴⁸ ihrer eigenen permanenten Verschiebung bzw. »Differentiation«⁴⁹ hervorbringt.⁵⁰ In einem ersten Schritt wird die hypothetische Dimension von Hohlfelds Argumentationsweise problematisiert, danach der für Deleuzes Strukturmodell wichtige Terminus eines ›paradoxen Objekts = X‹ erläutert und abschließend die Anfangswendung als Aktualisierung einer virtuellen Struktur interpretiert.

über *fes* nach es weitergeführt. Diese Weiterführung wird im 5. Satz *Cavatina* aufgegriffen und durch ein sich stetig wiederholendes, von es ausgehendes, chromatisches Bass-Ostinato zurückgeführt. In diesem ist der Ton *ges* allerdings ausgelassen; er stellt sich erst als Ansatz-ton eines parenthetischen Mittelteils ein (1. Violine, T. 41). Die eindrucksvollste Reminiszenz der Anfangswendung findet sich genau in der Mitte der ursprünglich als Schluss-Satz des Quartetts vorgesehenen *Großen Fuge* op. 133, die – wie auch das nachkomponierte Alternativ-Finale – in G ansetzt. In Takt 371 (der Satz hat insgesamt 741 Takte) erscheint das Hauptthema des Satzes über einem im Cello ausgehaltenen Orgelpunkt *cantus-firmus*-artig in Ges-Dur. Die ›phrygische Penultima: nach F verselbstständigt sich hier und wird über 7 Takte zu einem einschubartigen Ges-Dur-Plateau eingefroren. In Takt 378 wird der Basston *ges* dann in einen F-Orgelpunkt abgesenkt.

47 Deleuze 1992, 311.

48 Deleuze 1993, 97.

49 Deleuze 1992, 262.

50 In Abgrenzung zu den ›klassisch‹-strukturalistischen Texten (Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes), setzt Deleuze den Strukturbegriff einem »Verzeitlichungsverfahren« (Ott 2005, 42) aus und verleiht ihm auf diese Weise eine genetische Dimension: »Wir sehen [...] keinerlei Schwierigkeit, Genese und Struktur miteinander zu vereinbaren.« (1992, 235) Damit geht eine Verabschiedung vom strukturalistischen Primat des Ganzen vor seinen Teilen einher: »[...] denn die Struktur definiert sich in keiner Weise durch eine Autonomie des Ganzen, durch eine Prägnanz des Ganzen über die Teile, durch eine *Gestalt*, die sich im Realen und in der Wahrnehmung auswirkt; die Struktur definiert sich im Gegenteil durch die Natur bestimmter atomischer Elemente, die sowohl von der Bildung des Ganzen wie von den Veränderungen seiner Teile zeugen.« (Ebd., 254) Deleuzes Versuch, die Zeitlichkeit der Struktur in philosophischen Begriffen zu erfassen, ist für die musiktheoretische Auseinandersetzung unter anderem deshalb relevant, weil er als systematische Grundlage für die Entwicklung prozessorientierter Analyseverfahren dienen könnte. Diese spielen – zumindest im deutschsprachigen Raum – bislang eine eher untergeordnete Rolle. Vgl. dazu Fuß 2005. Auch Deleuzes philosophischer Ansatz wurde bislang mit Bezug auf musiktheoretische Fragen nur sporadisch aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet der ZGMTH-Artikel Zeißig 2009. Für die etwas lebendigere US-amerikanische Diskussion vgl. Hulse/Nesbitt 2010.

Das Hypothetische

Bei Hohlfeld wird das Potential der Anfangswendung vom ›Ganzen‹ her zum »Keim« idealisiert.⁵¹ Die Anfangstöne des Quartetts werden in diesem Zusammenhang als musikalische Signifikanten gedeutet, die sinnhaft auf das Signifikat einer formalen (bzw. strukturellen) Bedeutung verweisen. Allerdings verweist für Hohlfeld auch umgekehrt das Ganze zeichenhaft auf einen im Anfang verhüllten strukturellen Sinn. So entsteht ein »proportionale[r] Bezug zwischen Detail und Ganzem – oder in umgekehrter Priorität zwischen Ganzem und Detail«.⁵² Hohlfeld geht davon aus, dass Beethoven zu Beginn von op. 130 ein strukturelles Problem formuliert, das dann mit einem hohen Maß an kompositorischem Kalkül bestimmten »Formlösungen« zugeführt wird.⁵³ Dieser Annahme entsprechend ist seine analytische Strategie ausgerichtet: Sie besteht darin, »zunächst [...] einen strukturellen Kern zu identifizieren« und diesen dann »der eigentlichen Analyse als Arbeitshypothese voranzustellen.«⁵⁴

Folgt man Überlegungen aus Gilles Deleuzes systematischem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung*, dann birgt eine Argumentation, die sich in solcher Weise an einer zentralen Hypothese ausrichtet, die Gefahr, das Unbestimmte und Problematische der Idee repräsentationslogisch zu überdecken.⁵⁵ Eine hypothetische Argumentationsweise bedient sich, wie Deleuze betont, »der Probleme« lediglich »als Sprungbretter [...] um bis zum an-hypothetischen Prinzip aufzusteigen, das die Lösung der Probleme ebenso wie die Wahrheit der Hypothesen bestimmen soll.«⁵⁶ In der »Gleichsetzung des Problems mit einer Hypothese« liegt Deleuze zufolge ein »Verrat gegenüber [...] der Idee« und der »illegitime Prozess ihrer Reduktion [...] auf Repräsentationen des Wissens«.⁵⁷ Denn das Problematische – so wie es Deleuze versteht – unterscheidet sich grundsätzlich vom Hypothetischen. Das Problem mag zwar durch seine Lösungen verdeckt werden, »besteht aber dennoch in der Idee fort, die es auf seine Bedingungen bezieht und die die Entstehung der Lösungen ihrerseits organisiert.«⁵⁸

Zwar erweisen sich, wie Reinhard Bahr betont, Hohlfelds Hypothesen »im Nachvollzug an Beethovens Werken« vielfach »als überaus schlüssig«.⁵⁹ Allerdings erscheint

51 Ebd., 161. Hohlfeld verwendet die Keim-Metapher zwar im Typoskript zu op. 130 nicht explizit, spricht aber in *Beethovens Weg* in Bezug auf das benachbarte, in vielerlei Hinsicht vergleichbare Streichquartett cis-moll op. 131 von »Keimen«, die im weiteren Verlauf »zur formalen Abklärung und Rundung gelangen.« (2003, 242) Entsprechende ursprungslogische Denkfiguren sind in *Beethovens Weg* allgegenwärtig. Vgl. z. B. ebd. 72, 96 und 215 f.

52 Hohlfeld 2002, 189.

53 Hohlfeld 2003, 19. Vgl. auch ebd., 102.

54 Bahr 2008, 346.

55 Vgl. dazu ausführlich das vierte Kapitel aus *Differenz und Wiederholung* »Die ideelle Synthese der Differenz« ebd., 217–279, insbesondere die Rekurse auf Immanuel Kant ebd., 217 ff. und 243–246.

56 Deleuze 1992, 250. Für Hohlfeld dürfte das hier genannte ›an-hypothetische Prinzip‹ die »künstlerische Wahrheit« sein, die, wie Reinhard Bahr verdeutlicht, der »strukturellen Idee in einem durchaus idealistischen Sinn« innewohnt (Bahr 2008, 346).

57 Deleuze 1992, 251.

58 Deleuze 1993, 78.

59 Bahr 2008, 346.

gerade die zentrale Annahme einer ›originären‹ Fluchtebene G-Dur als fragwürdig. Zum einen ist die Berufung auf die Ebenenpläne der beiden anderen »gewichtigen«⁶⁰ Werke in B-Dur in Bezug auf das Einzelwerk op. 130 äußerlich, zum anderen kann Hohlfeld überhaupt nur diese zwei Kompositionen als Beispiele für die Wahl der entsprechenden Fluchtebene anführen.⁶¹ Das radikal Neue des in op. 130 vorzufindenden Tonartenplans gerät in den Hintergrund, weil es im Rahmen einer »Genealogie der Strukturelemente«⁶² von vornherein als ein Aufgreifen bereits in anderen Werken verhandelter Probleme aufgefasst wird.⁶³

Das paradoxe Objekt = X

In der Anfangswendung von op. 130 kommt dem ausgelassenen *ges* eine tragende Rolle zu: Durch sein Fehlen nistet sich der strukturelle Sinn in einer Lücke ein, die jeden ›Keim‹ bereits im Voraus zu spalten scheint. Das *ges* verfügt zwar über eine deutlich markierte ›Unhörbarkeit‹ bzw. ein klar gezeichnetes Fehlen. Inwiefern es allerdings als strukturell relevant bezeichnet werden kann, lässt sich in philosophischen Begriffen nur schwer bestimmen.⁶⁴ Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob sein Fehlen zeichenhaft auf einen ›höheren‹ formalen Sinn verweist oder diesen als verdichtetes Substrat formelhaft zusammenfasst. Auch ist seine Funktion alles andere als klar: Wirkt es sinnerzeugend, oder ist die durch sein Fehlen aufklaffende Lücke mit einer Unterbrechung des Sinnes verbunden, die den musikalischen Zusammenhang im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder zu unterbrechen droht? Und schließlich ist seine ontologische Dimension ausgesprochen rätselhaft: Ist das *ges* ein ›ideeller‹ Fluchton, der, eigentümlich abstrakt, auf etwas im weiteren Verlauf der Komposition erst noch zu Realisierendes vorausdeutet? Oder kommt ihm *in seinem Fehlen* eine virtuelle Realität zu, die ihn bereits zu Beginn der Komposition als ein der musikalischen Struktur zugehöriges Element ausweist?

60 Vgl. Anm. 28.

61 Vgl. ebd.

62 Hohlfeld 2003, 139.

63 Eine werkimmanente Interpretation der Rolle der Tonart G-Dur im Tonartenplan von op. 130 könnte den Gedanken eines ›ausbalancierenden Elements‹ weiter verfolgen und auf seine Tragfähigkeit überprüfen. Bei der Konkurrenz der Ebenen *Ges* und *G* handelte es sich dann um einen Konflikt im eigentlichen Sinne des Wortes: um das Aufeinanderprallen zweier Sinn-Richtungen, die sich in der Unmöglichkeit ihrer Zusammenkunft miteinander verbinden.

64 Die Tatsache, dass zu erwartende Töne bzw. musikalische Ereignisse zunächst nicht erscheinen und eine im Raum stehende Erwartung erst im Nachhinein eingelöst wird, ist eine grundlegende Strategie musikalischer Formbildung. Ihre systematischen Implikationen wurden in jüngerer Zeit etwa in der Schematheorie (Gjerdingen 1988, 2007) und der kognitionspsychologischen Expektanzforschung (z.B. Huron 2006) reflektiert. An dieser Stelle geht es jedoch ausdrücklich nicht um eine produktions- bzw. rezeptionsästhetische Problematik, sondern um die ontologische Dimension eines fehlenden musikalischen Ereignisses: Dieses wird nicht als ›Möglichkeit‹ begriffen, die sich im weiteren Verlauf ›realisiert‹, sondern als reine Potentialität, die einen Schwebezustand herbeiführt, der in jeder Realisierung weiterhin gegenwärtig bleibt. Dementsprechend wird das musikalische Werk nicht als ›funktionaler Zusammenhang‹ verstanden, dessen innere Logik sich aufschlüsseln und repräsentieren ließe, sondern vielmehr als von der fundamentalen Differenz der Zeit gesplante heterogene Einheit, die durch ihre inneren Bewegungen ein konstitutiv geöffnetes Sinngefüge produziert.

Alle drei Dimensionen (›Zeichenhaftigkeit‹, ›Sinn‹, ›Ontologie des Virtuellen‹) spielen in Deleuzes Strukturmodell eine gewichtige Rolle.⁶⁵ Deleuze zufolge besteht eine »Mindestbedingung einer *Struktur*« darin, dass sie »mindestens zweier heterogener Serien« bedarf, »von denen die eine als ›signifikant‹ und die andere als ›signifikat‹ zu bestimmen ist.«⁶⁶ Unter ›Serien‹ sind ganz allgemein Entwicklungsordnungen zu verstehen, »die sich zwar logisch entwickeln, aber nicht aus sich selbst heraus erklärt werden können.«⁶⁷ Jede der Serien wird aus Gliedern gebildet, »die ausschließlich durch ihre wechselseitigen Beziehungen existieren. Diesen Beziehungen – oder besser den Werten dieser Beziehungen – entsprechen ganz besondere Ereignisse, das heißt in der Struktur bestimmbare Singularitäten.«⁶⁸ Die Serien lassen sich jedoch nie wechselseitig identifizieren oder aufeinander abbilden, sondern werden anfangs- und endlos gegeneinander verschoben.⁶⁹ Grund dafür ist ein »sonderbares Objekt«⁷⁰, das dafür sorgt, dass beide Serien nicht nur koexistieren, sondern auch in einer Beziehung »interner Resonanz« stehen.⁷¹ Dieses »Objekt = X«⁷² gehört in paradoxer Weise zu keiner Serie und zu beiden Serien gleichzeitig: indem es unablässig in ihnen zirkuliert.

Daher ist ihm eigen, im Verhältnis zu sich selbst immer verschoben zu sein, »an seinem eigenen Platz« zu fehlen, seiner eigenen Identität, seiner eigenen Ähnlichkeit, seinem eigenen Gleichgewicht zu ermangeln. Es taucht in einer Serie als Überschuss auf, aber nur, um zur gleichen Zeit in der anderen als ein Fehlen zu erscheinen.⁷³

65 Deleuze stellt sein Strukturmodell in systematischer Form zum ersten Mal im vierten Kapitel von *Differenz und Wiederholung* (1968) vor, nachdem er zentrale Überlegungen bereits in seinen Studien zu Immanuel Kant (1990), Marcel Proust (1994) und insbesondere zu Henri Bergson (1989) entwickelt hatte. In der fast zeitgleich zu *Differenz und Wiederholung* erschienenen *Logik des Sinns* (1993) wird das Strukturmodell anhand literarischer Beispiele konkretisiert. Eine prägnante Zusammenfassung findet sich in Deleuzes für François Châtelets *Histoire de la philosophie* verfasstem Artikel *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (2003). Deleuzes Begriffsverwendung ist allerdings – betrachtet man sein Gesamtwerk – starken Veränderungen und Modifikationen unterworfen. So wird der Strukturbegriff in den gemeinsam mit Félix Guattari verfassten Werken in das Konzept der ›Maschine‹ und später in das des ›Gefüges‹ bzw. der ›Immanenzebene‹ überführt. Vgl. dazu unter anderem Schmidgen 1997, 45–52, und Rölli 2003, 285–332.

66 Deleuze 1993, 73. Dieses ›serielle‹ Element ist bei weitem nicht das einzige Kriterium einer Struktur. Allein in *Woran erkennt man den Strukturalismus?* führt Deleuze sechs weitere »formale Erkennungskriterien« (2003, 249) an. Vgl. ebd. 249–281, sowie Schaub 2003, 47 ff. Der Begriff ›Struktur‹ ist für Deleuze immer in einem pluralen Sinne als eine Mannigfaltigkeit von Strukturen zu verstehen. Gleichzeitig ist jede Struktur in sich selbst mannigfaltig und hat verschiedene, sich überlagernde Dimensionen.

67 Schaub 2003, 47.

68 Ebd.

69 Auch ist ihre Zahl nicht notwendig auf zwei begrenzt. Es kann viele Serien geben, die eigene Strukturen bilden, die sich wiederum aufeinander beziehen etc. Im Folgenden wird nur ein Beispiel zweier konvergierender Serien in op. 130 erläutert.

70 Deleuze 1993, 64.

71 Ebd. 74.

72 Deleuze 2003, 270. In *Differenz und Wiederholung* spricht Deleuze alternativ auch von einem »virtuellen Objekt« (1992, 137). Vgl. auch ebd., 131–138.

Ein Beispiel für eine derartige Struktur im ersten Satz von op. 130 sind die beiden miteinander konvergierenden Serien ›Motto‹ und ›Gesamtform‹ und deren paradoxes Objekt = *ges*. Es fehlt an seinem ›Platz‹ im Anfangsmotto und ist in der Serie der formalen Abschnitte überzählig bzw. an einem Platz, an den es nicht ›gehört‹ (Seitensatz in Ges-Dur). An einem für den Formverlauf zentralen Punkt, zu Beginn der Durchführung, verändert das *ges* seine Funktion durch seine Verwechslung zu *fis* und markiert so einen Wendepunkt in der formalen Gesamtanlage des Satzes. Auf diese Weise scheint es die

[...] den beiden Serien entsprechenden Singularitäten in einer ›Geschichte mit Knoten‹ zu vereinen, den Übergang von einer Singularitätsverteilung zur anderen zu sichern, kurz: die Neuverteilung der singulären Punkte vorzunehmen; die Serie, in der es als Überschuss erscheint, als signifikante zu bestimmen, und als signifikante jene, in der es entsprechend als Fehlen auftaucht, und vor allem für die Sinnstiftung in den beiden Serien, der signifikanten und der signifikanten, zu sorgen.⁷⁴

An dieser Stelle wird deutlich, dass auch aus dieser Perspektive sowohl das Anfangsmotto aus dem Gesamtverlauf als auch der Gesamtverlauf aus dem Anfangsmotto erklärt werden kann. Die Serien tauschen permanent ihre Rolle, indem sie sich um das paradoxe Objekt = *ges* verwickeln. Am Anfang fehlt der Ton *ges*, im Nachhinein zeigt sich die ›Wirkung‹, die das *ges* auf die Form ausübt, nämlich dass es in der formalen Serie den Platz des Seitensatzes einnimmt. Andererseits verweist die Tonart des Seitensatzes Ges-Dur auf etwas zurück, das am Anfang fehlt. Die sinnerzeugende Kraft der musikalischen Struktur bewegt sich dieser Lesart zufolge nicht auf einer Achse des immer gleichen Verhältnisses von Teil und Ganzem. Sie ist vielmehr von einer »unendliche[n] Identität beider Sinn-Richtungen zugleich« getragen und verbindet Dimensionen »des Künftigen und des Vergangenen, [...] der Ursache und der Wirkung.«⁷⁵ Die Serialität der Reihen der Struktur scheint damit nichts anderes zu sein als ein »Effekt der exzentrischen Rekursivität und Zirkularität des sich beständig verschiebenden Objekt = X.«⁷⁶ Inwiefern dieses Objekt weder ›wirklich‹ noch ›abstrakt‹ ist, sei mit Blick auf Deleuzes Konzept der Virtualität abschließend näher erläutert.

73 Deleuze 1993, 66 f. Zur Veranschaulichung des ›Objekt = X‹ bezieht sich Deleuze mehrfach auf Jacques Lacans Interpretation der Erzählung *Der entwendete Brief* von Edgar Allan Poe. Lacan betont das Paradox, das in der Erzählung sämtliche relevante Ereignisse durch einen Brief hervorgerufen werden, dessen Inhalt den Leserinnen und Lesern bis zum Schluss unbekannt bleibt. Vgl. dazu Deleuze 2003, 267 ff., Deleuze 1992, 140, und Lacan 1975, 7–40.

74 Ebd., 73 f.

75 Ebd., 17. Vgl. auch ebd., 15: »Der gesunde Menschenverstand besteht in der Behauptung, dass es in allem einen genau bestimmbar Sinn gibt; das Paradox jedoch besteht in der Bejahung zweier Richtungen, zweier Sinnprägungen zugleich.«

76 Schaub 2003, 48.

Das Motto als Aktualisierung einer virtuellen Struktur

In Deleuzes Verständnis kehrt die virtuelle Seite der Struktur durch ihre Aktualisierungen das nach Außen, was ihr selbst eigen ist: die permanente Verschiebung bzw. »Differentiation«.⁷⁷

Die Strukturen umfassen ebenso viele ideale Ereignisse wie Varietäten von Verhältnissen und singulären Punkten, die sich mit den realen Ereignissen, die sie bestimmen, überschneiden. Was man Struktur nennt, ein System von differentiellen Verhältnissen und Elementen, ist zugleich Sinn in genetischer Hinsicht, und zwar in Abhängigkeit von aktuellen Relationen und Termen, in denen sie sich verkörpert.⁷⁸

Die hier angeführte ›Verkörperung‹ der als virtuell gedachten Struktur in aktuellen und sinnhaften Ereignissen ist notwendigerweise problematisch. Denn die differentielle und simultane Zeitlichkeit der Struktur lässt sich in keine empirische, d.h. sukzessionslogische Zeitdarstellung übersetzen, ohne dabei einen Vorgang der Abstraktion durchlaufen zu haben. Jede Aktualisierung bzw. ›Verwirklichung‹ der Struktur geschieht daher um den Preis, dass sie deren vielgestaltige innere Zeitlichkeit beschneidet, indem sie sie »chronifiziert«.⁷⁹ Die ›inneren Zeiten der Struktur‹ werden »durch die Sukzessionsrelation einer einzigen Gegenwart (verstanden als zwei aufeinander folgende aktuelle Formen von Zeit)« abstrakt ausgedrückt.⁸⁰ Diese unumgängliche Beschneidung einer differentiellen und nicht zu repräsentierenden virtuellen Struktur vollzieht sich automatisch, wenn sie sich mit den engen Grenzen ihrer konkreten Darstellung konfrontiert sieht. Anders als etwa im Falle von Dahlhaus' Konzeption der ›Subthematik‹ ist die Struktur in diesem Verständnis keineswegs abstrakt. Ihre Aktualisierungen erscheinen vielmehr als unumgängliche Abstraktionen bzw. sukzessionslogische Verkürzungen einer als virtuell und simultaneitätslogisch verfassten Mannigfaltigkeit.

Dies wird am Anfang von op. 130 besonders deutlich, wenn die komplexe kompositorische Idee in Form einer kahlen Unisono-Linie auf die Bühne des musikalischen Geschehens tritt. Auf diese Weise wird der Prozess der notwendigen sukzessionslogischen Abstraktion einer virtuellen strukturellen Idee ästhetisch thematisiert. Selbstverständlich aktualisiert das Eröffnungsmotto *b-a-as-g* tonale Beziehungen, satztechnische Möglichkeiten und semantische Konnotationen, die weit über die Sukzessionslogik der Wendung als solche hinausgehen. Üblicherweise würde mit der Präsentation der Wendung zugleich eine klarere, eindeutige Auswahl dieser Implikationen getroffen. Dass eine derartige Auswahl verweigert wird, die chromatische Wendung also nahezu aller ›positiven‹, über ihre nackte Substanz hinausgehenden Bestimmungen beraubt wird, macht die für Beethovens Spätstil typische Eigensinnigkeit aus:

77 Deleuze 2003, 266.

78 Deleuze 1992, 244.

79 Schaub 2003, 54.

80 Ebd.

- Die Reduktion auf die bloße Tonfolge macht das Moment der sukzessionslogischen Chronifizierung (also die ›Abstraktion‹ einer virtuellen strukturellen Idee in ihre Aktualisierung hinein) ästhetisch erfahrbar. Dass fast ›nichts‹ geschieht, lässt den materialen Eigenwert der Einzeltöne hervortreten und macht ihre Abfolge in der Zeit zu einem Ereignis, das in der Konventionalität der Wendung nicht aufgeht.
- Die ostentative Reduktion manifester Komplexität aktualisiert die virtuelle Komplexität der strukturellen ›Idee‹; die Nacktheit der Anfangswendung dient damit der Demonstration ihres eigenen virtuellen Potentials.
- Der fehlende Fluchttton *ges* lässt sich in diesem Zusammenhang mit Deleuzes Definition des Virtuellen in Beziehung setzen: »Vom Virtuellen muss genau das gesagt werden, was Proust von den Resonanzzuständen sagte: Sie seien ›real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein.«⁸¹

Dem musikalischen Ereignis wird in der Anfangswendung von op. 130 eine ästhetische Konsistenz verliehen, die die »unendlichen Geschwindigkeiten«⁸² der Fluchtlinien und Aktualisierungsprozesse der Struktur bewahren kann. Die Koexistenz des Virtuellen mit der aktuellen Gegenwart bestimmt hier einen beständigen Austausch zwischen beiden: »Das reale Objekt reflektiert sich im virtuellen Objekt, das seinerseits und gleichzeitig das Reale umgibt oder reflektiert.«⁸³ Die Anfangswendung von op. 130 hat zwei Seiten: eine aktuelle *und* eine virtuelle.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bahr, Reinhard (2008), »...immer das Ganze sehen. Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds«, *ZGMTH* 5/2–3. Hildesheim: Olms, 335–347.
- Bergson, Henri (1991), *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Meiner.
- Dahlhaus, Carl (2003a), »Ludwig van Beethoven und seine Zeit«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber: Laaber, 11–251.
- (2003b), »Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser u. a., Bd. 6, Laaber: Laaber, 302–317.
- Deleuze, Gilles (1989), *Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- (1990), *Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*, Berlin: Merve.
- (1991), *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1992), *Differenz und Wiederholung*, München: Fink.

81 Deleuze 1992, 264.

82 Rölli 2004, 358.

83 Deleuze 1991, 95.

- (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1994), *Proust und die Zeichen*, Berlin: Merve.
- (2003), »Woran erkennt man den Strukturalismus?«, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 248–281.
- Froebe, Folker (2006), »Ur-Linie und thematischer Prozess. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim: Olms, 77–85.
- Fuß, Hans-Ulrich (2005), »Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie«, *ZGMTH* 2/2–3, Hildesheim: Olms, 21–34.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hohlfeld, Christoph / Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-Firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens, Teil 2*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (2002), »Im Gegenwärtigen Vergangnes«, in: *Musik und ...*, Hamburg: Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 189–240.
- (2003), *Schule musikalischen Denkens. Beethovens Weg*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (o.J.-a): *Beethoven Streichquartett B op. 130*, unveröffentl. Ms.
- (o.J.-b): *Strukturelle Chromatik*, unveröffentl. Ms.
- Holtmeier, Ludwig (2005), »Einleitung«, *Musik & Ästhetik* 34.
- Hulse, Brian / Nick Nesbitt (Hg.) (2010), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham: Ashgate.
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Janz, Tobias (2011), »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, *ZGMTH Sonderausgabe* (2010). *Musiktheorie | Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, hg. von Tobias Janz und Jan Philipp Sprick, Hildesheim: Olms, 217–239.
- Jeßulat, Ariane (2007), »Peter Williams, *The Chromatic Fourth*, Oxford University Press 1997«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim: Olms, 213–220.
- Klassen, Janina (2001), »Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günther Wagner, Stuttgart: Metzler, 73–83.
- Kunze, Stefan (1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber: Laaber.
- Krummacher, Friedhelm (1980), »Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, *AfMw* 37/2, 99–134.
- Lacan, Jacques (1975), *Schriften I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Lodes, Birgit (1995), »Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127, *Musica*, 49/5, 311–320.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998), »Beethovens ›Große Fuge‹«, *Musik & Ästhetik* 8, 12–38.
- Menke, Johannes (2005), »Alla danza tedesca – Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130«, *Musik & Ästhetik* 34, *Sonderband Beethoven. Zum Spätwerk*, Stuttgart: Klett-Cotta, 38–53.
- Nietzsche, Friedrich (1967), »Unzeitgemäße Betrachtungen«, in: *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, Berlin: de Gruyter, Reprint München: dtv 1999, 157–510.
- Ott, Michaela (2005), *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Schindler, Anton (1871), *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster: Aschendorff, Reprint Hildesheim: Olms 2008.
- Schmidgen, Henning (1997), *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink.
- Siegele, Ulrich (1990), *Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette* [Formale Strategien Beethovens in den ersten Sätzen der Quartette op. 127, 130, 132 und 135] (= *Musik-Konzepte* 67/68, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition + kritik.
- Röllli, Marc (2003), *Gilles Deleuze – Philosophie des transzendentalen Empirismus*, Wien: Turia & Kant.
- (2004), »Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität. Oder wie der radikale Empirist Gilles Deleuze Heidegger verabschiedet«, in: ders.: *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München: Fink, 337–362.
- Williams, Peter (1997), *The Chromatic Fourth During Four Centuries Of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Zeißig, Andreas (2009), »Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der *douze notations* (1945) und der *notations pour orchestre* (1978)«, *ZGMTH* 6/2–3, Hildesheim: Olms, 309–329.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, Stuttgart: Steiner.

Konversationen über Musik

Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge

Robert Lang

ABSTRACT: In Form einer historisch ausgerichteten Studie werden kommunikative Strategien der historischen Musikpädagogik anhand musiktheoretischer Lehrdialoge vom ersten nachchristlichen bis ins 19. Jahrhundert untersucht. Zwar spiegeln die Lehrer-Schüler-Gespräche vielfach die hierarchisch geprägten pädagogischen Konzepte ihrer jeweiligen Zeit, doch finden sich auch Momente einer ›Schülerorientierung‹, in denen der fiktive Schüler als Identifikationsfigur des Lesers gewährleistet, dass kein didaktischer Schritt an dessen Bedürfnissen vorbeigeht.

I.

Die Form des Lehrdialogs hat seit der Antike in vielen Wissenschaften ihre Anwendung gefunden. Aus frühester Zeit sind es zweifellos die Dialoge Platons, die heute den größten Bekanntheitsgrad haben. Nicht selten taucht daher in der Fachliteratur der Begriff der »sokratischen« oder »socratisierenden Behandlung« eines Stoffes als Synonym für den Lehrdialog insgesamt auf.¹ In der neueren Dialogforschung wird aber davon ausgegangen, dass es in frühchristlicher Zeit nicht mehr Platon sondern Cicero war, dessen Dialoge man für idealtypisch hielt.² Cicero wiederum wurde als Musterautor am Ende des 6. Jahrhunderts von Papst Gregor dem Großen abgelöst. Der zuletzt genannte Wechsel war für alle Wissenschaften von methodologischer Bedeutung, weil sich mit ihm ein entscheidender Wandel vollzog. Waren es zuvor kontroverse Diskussionen, welche die Dialoge mit ihren zwei, drei und mehr Gesprächspartnern geprägt hatten, so bevorzugte man nun einen erbaulich-belehrenden Dialogtypus mit grundsätzlich zwei Sprechern.³ Diese Verengung des Dialogpersonals auf zwei Teilnehmer im Meister-Schüler-Verhältnis ist bis zum Ende der Tradition des Lehrdialogs die Norm geblieben (vgl. Anhang).

Eine gründliche Untersuchung des Lehrdialogs auf dem Gebiet der Musik, bei dem die Geschichte der Musiktheorie ebenso eine Rolle spielt wie methodische Gesichtspunkte, hat die Forschung noch zu leisten. Allerdings darf die Entwicklung musikalischer Lehrdialoge nicht als Sonderweg betrachtet werden, so sehr auch individuelle Züge gewisser Autoren dies suggerieren. Die Geschichte erotematischer Lehrwerke für Komposition, Gesang oder Instrumentalspiel war immer nur ein Teil der umfassenden fachübergreifenden

1 Köchel 1872, 155.

2 Vgl. Föcking 2002, 83f. und Bentzinger 1988, 15f.

3 Vgl. Föcking 2002, 83, Anm. 2.

Tradition. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, zunächst einen pädagogischen Akzent zu setzen, da die erotematische Reihung von Fragen und Antworten eine offenbar für lange Zeit bewährte Methode beim Vermitteln musikalischer Bildung war und deshalb darüber nachgedacht werden sollte, in welchem Verhältnis sie zur Pädagogik der Gegenwart steht. Zwei Fragen sind hierbei von Interesse. Erstens: Gibt es allgemeine Qualitäten des Lehrdialogs, die heute noch (oder wieder) zu würdigen oder sogar erhaltenswert sind? Zweitens: Inwiefern ist die Dialogform speziell für das Fach Musik bzw. das Fach Musik für die Dialogform geeignet?

II.

Es ist evident, dass die bereits im 19. Jahrhundert verstummte Tradition des schriftlichen Lehrgesprächs eine Reihe altertümlicher Elemente aufweist. Geradezu grotesk muss aus heutiger Sicht etwa die extreme Unterwürfigkeit fiktiver Schüler gegenüber ihren Lehrern erscheinen: »Hochzuehrender« und »hochgeehrtester Lehrmeister« heißt es in der deutschen Fassung der Fuxschen *Gradus ad Parnassum*.⁴ Nach Abschluss des einleitenden Gesprächs erklärt der Schüler (Josephus): »Du bist so gütig gewesen, und hast meiner ersten Frage ein Gnügen geleistet.«⁵ Aussprüche tiefer Dankbarkeit werden den Schülern vielerorts in den Mund gelegt, so auch in Severo Boninis *Discorsi e Regole* (1640): »Benedetta le sia la bocca mille volte, perché ogni cosa è verissima.«⁶

Neben diesem hierarchischen Gefälle ist es vor allem auch die Art der Fragestellung, von der sich Pädagogen unserer Zeit längst distanziert haben. Gemeint ist außer den inhaltlichen Details des Unterrichts zunächst einmal die extreme Dichte der Impulse von Seiten des Lehrenden. Ein regelrechtes Abfragen des Schülers ist etwa bei Augustinus mitzuverfolgen:

M: *Modus qui pes est?*

D: Pyrrichius.

M: *Quot temporum est?*

D: Duum.

M: *Bonus qui pes est?*

D: *Idem qui et modus.*⁷

4 Fux 1742, 62 bzw. 77. In der lateinischen Originalversion lautet die Anrede: »venerande Magister« (1967, 43, 63 und öfter).

5 Fux 1742, 64.

6 Zit. nach Luisi 1975, 55. »Gesegnet sei Euer Mund tausendmal, denn alles [was Ihr sprecht] ist so wahr.«

7 Marzi 1969, 82. Ähnliche Strukturen lassen sich am Beginn der *Scolica enchiridiadis* beobachten (Schmid 1981, 60):

M: *Musica quid est?*

D: *Bene modulandi scientia.*

M: *Bene modulari quid est?*

Im Anschluss erfragt der *Magister* weiteren Definitionen, u. a. die der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie.

Auf der anderen Seite dokumentieren einige der überlieferten Dialoge auch pädagogische Vorgehensweisen, die noch den heutigen Maßstäben genügen dürften – allem voran das Einfühlen des Lehrers in potenzielle Schwierigkeiten auf Schülerseite. Dies ist allerdings nur möglich, wenn der Autor eine Schüleräußerung zum betreffenden Problem auch zulässt. Voraussetzung ist also eine gemäßigte Hierarchie der Gesprächspartner, im Rahmen derer die Beiträge des Schülers mehr sind als nur Automatismen. Bei Fux endet das Kapitel zur »2. Gattung« im dreistimmigen Satz wie folgt:

Aloysius: Diese Exempel mögen voritzo genug seyn, die übrigen drey Tone überlasse ich deinem Fleisse zu Hause.

Joseph: Ich finde bey dieser Uebung viel Beschwerlichkeit, so, daß mir manchmahl die Fortschreitung von einem Tact zum andern bey nahe ohnmöglich scheineth.

Aloysius: Ich muß gestehen, daß die Verfertigung dieser Gattungen nicht so leicht sey, als in welchen nöthig ist, daß zwey halbe Schläge mit den gantzen Schlägen, die in zwey Stimmen stehen, wohl übereinstimmen, und dabey alles beobachtet werde, was vorgeschrieben worden; dieses ist schwer auszuüben und kaum möglich, wenn man nicht einen oder mehr folgende Tacte zum voraus sich in Gedancken vorstellth, ehe man schreibet, wie ich schon öfters gesagt. Wie vielen Nutzen aber diese Uebung habe, und wie leicht solche einem angehenden Componisten das Aufschreiben mache, ist kaum mit Worten auszudrücken, und wer hierin wohl geübet ist, der wird, wenn der Choralgesang weggelassen und man nicht mehr gebunden ist, erfahren, daß er spielend freye Compositionen machen könne.⁸

Die Äußerungen des Aloysius dokumentieren, dass Fux den besonderen Sprung des Anforderungsniveaus an dieser Stelle wahrnimmt und den Unterrichtsprozess entsprechend gestaltet: Die Schwierigkeiten des Schülers (mittels derer Fux auch die des lernenden Lesers antizipiert) werden von Seiten des Lehrers ernst genommen; es folgt die Empfehlung, beim Komponieren voraus zu schauen und schließlich – als Rechtfertigung für die offensichtlich mühsame Übung – ein Ausblick auf das langfristige Ziel einer »freien Komposition«. Letzteres würde man in der heutigen Schuldidaktik als »Transparenz« bezeichnen: Dem Schüler werden Lehrerverhalten und Methode durchschaubar gemacht.⁹

In Lehrdialogen, die der Rolle des Schülers eine stärkere Persönlichkeit zugestehen, lassen sich bisweilen sogar Stellen finden, an denen offenbar eine kritische Haltung des Discipulus durchscheinen soll. Eine solche kommt beispielsweise in Vincenzo Galileis Dialog *Il Fronimo* (1568) zum Ausdruck, wenn Eumatio seinen Meister Fronimo zur Klärung eines Missverständnisses auffordert: »Dite di gratia perche prima havete voluto assegnammi i due sopraposti ordini, & non due delli altri, essende piu come dite?«¹⁰ Allerdings begegnen Einwürfe, in denen das didaktische Vorgehen des Lehrenden hinterfragt werden, in der Geschichte des Lehrdialogs äußerst selten. Im Hinblick auf die deutschsprachige Musiktheorie kann leicht ein verzerrtes Bild entstehen, wenn die Werke Joseph Riepels

8 Fux, 1742, 97.

9 Zum Begriff der »Transparenz« vgl. Birkenhauer 1981, 479.

10 »Sagt doch bitte: Weshalb habt Ihr mir nun gerade die zwei obigen Tonordnungen beibringen wollen und nicht zwei andere, wenn Ihr doch sagt, dass es noch mehr davon gebe?« (Galilei 1568, 9)

allzu sehr im Zentrum der Betrachtung stehen, da in dessen Dialogen Ansätze eines offensiveren Schülerverhaltens besonders ausgeprägt sind. Als Beispiel sei der Ausschnitt eines Gesprächs angeführt, in dem es um die Reihung vollkommener Konsonanzen geht:



Beispiel 1: Riepel 1757, 34,
Zweistimmiger Satz

Praec. Allein, die Quint ist vollkommen, und die Oktav ist vollkommen; nun zwey Vollkommenheiten gehen ja nicht gleich auf einander. [...]

Disc. Du bist wunderlich: Die Quint hat eine besondere Natur, und die Octav hat eine besondere Natur; folglich sind sie zwey Vollkommenheiten von verschiedener Natur; und folglich hören die Ohren doch eine Veränderung.

Praec. Sey nur nicht ungehalten; ich bin schon zufrieden.¹¹

Sollten Provokationen dieser Art gewiss auch zum Unterhaltungswert des Lehrwerks beitragen, so muss der ausgewählte Wortwechsel doch in didaktischer Hinsicht mindestens ebenso ernst genommen werden wie das vorangegangene Zitat aus Galileis *Fronimo*. Denn jeder Einwand, der »unaufgefordert« vom Schüler erhoben wird, ist eine Äußerung der Identifikationsfigur des Lesers und befördert demnach eine aktive und kritische Haltung des Lesenden. Ferner wird hierdurch die Lebendigkeit der Gesprächssituation unterstützt und damit dasjenige Element, das schon in der frühen Sekundärliteratur zu Lehrdialogen am häufigsten gelobt wurde. In einer Besprechung von Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst* hebt Johann Adam Hiller 1765 die motivierende Wirkung des gedruckten Lehrgesprächs hervor:

Es hat ihm [Riepel] gefallen, seinen Vortrag, so wie der berühmte Capellmeister Fux, gesprächsweise abzufassen. [...] Es ist kein Zweifel, daß eine solche Art der Unterredung mehr Lebhaftes und Unterhaltendes in eine Sache bringe; und wenn man noch die kleinen Ausschweifungen, auf welche die beyden Schwätzer von Zeit zu Zeit gerathen, und den eigenen Humor des Verfassers dazu nimmt, so kann man sich sicher überzeugen, daß kein Leser, auch bey den tiefsinnigsten und schwersten musicalischen Betrachtungen verdrießlich werden oder einschlafen würde.¹²

Mit der Erwähnung von »Ausschweifungen« dürfte Hiller auf eine Vielzahl von Stellen anspielen, an denen der *Praeceptor* sich demonstrativ mit Dingen beschäftigt, die mit dem eigentlichen Unterricht nichts zu tun haben: etwa einer Prise Schnupftabak, für deren Genuss der Lehrende eigens ein »Viertelstündchen« Pause ankündigt.¹³ Dabei ist die rahmende Einbeziehung alltäglicher Lebensumstände durchaus eine ältere Gepflogenheit innerhalb der Dialogliteratur.¹⁴ Riepels Lehrgespräch zeigt einmal mehr, dass die Dialoge des 18. Jahrhunderts ihre Ursprünge nicht nur in der personell und moralisch

¹¹ Riepel, 1757, 34 (1996, 278).

¹² Hiller 1765.

¹³ Twittenhoff 1935, 117, Anm. 12.

Philomathes: But heere is my waie, how do you like it?

Master: Well for the first triall of your understanding in this kind of descant. But let us examine particularlie everie note, that you seeing the faultes, may avoide them hereafter.

Phi. I praie you doe so, & leave nothinge untouched which aniewaie may bee objected.

Ma. The first, second, and thirde notes of your lesson are tollerable, but your fourth note is not to be suffered, because that and the next note following are two eights.

Phi. The second part of the note is a *Discord*, and therefore it cannot be two eights seeing they are not both together.

Ma. Though they be not both together, yet is there no concord betweene them: & this you must marke, that a *Discord coming betweene two eights, doth not let them to be two eightes stil*. Likewise, if you set a *discord betweene two fifts, it letteth them not to bee two fifts still*. Therefore if you will avoide the consequence of perfect cords of one kind, you must put betwixt them other concords, and not discords.

Phi. This is more then I would have believed, if another had told it me, but I praie you goe on with the rest of the faults.¹⁶

Die Präsentation des Schülerproduktes, die Korrektur der Akzentparallelen, das Nachfragen des Schülers und die zusätzlichen Erläuterungen des Lehrers lassen sich als eine Unterrichtsphase zusammenfassen. Demnach könnte die nachfolgende – hier nicht mehr zitierte – Diskussion um verdeckte Oktavparallelen in Takt 4 als eine zweite Phase bzw. »Lernetappe« gelten. Bemerkenswert ist, dass nicht der Lehrer, sondern Philomathes durch seine Fragen, Nachfragen und Korrekturwünsche den Verlauf des Unterrichts steuert. So ist es dann auch Philomathes, der schließlich fragt, wie sich seine Fehler künftig vermeiden ließen:

Philomathes: I pray you how might I have avoided those faultes which I have committed in my lesson?

Master: Manie waies, and principallie by altering the note going befor that, wherin the fault is committed.¹⁷

Welcher dieser »vielen Wege« zu gehen ist, um zu einem korrekten Satz zu gelangen, muss der Autor im Gewand des Lehrers entscheiden. Dennoch bleibt dem Schüler eine Art Regie-Funktion vorbehalten, während dem Lehrer lediglich die fachliche Autorität zukommt. Eine solche Konstellation, auf deren Grundlage kein didaktischer Schritt an den Bedürfnissen des fiktiven Schülers vorbei gehen kann, entspricht durchaus einem Ideal von Schülerorientierung, wie es seit den frühen 1980er Jahren für die Schulpädagogik und im besonderen für die Fachdidaktik Musik selbstverständlich geworden sind.¹⁸ Gleichzeitig belegt das Beispiel Morleys sowohl vom Werktitel her als auch durch

16 Morley 1597, 79.

17 Ebd., 81.

18 Vgl. Ansohn, 65–76, sowie Jank/Meyer 2005.

die zahlreichen integrierten Übungsanteile den praktischen Schwerpunkt im Lehrwerk und damit auch das, was die Musik für die Dialogform prädestiniert.¹⁹

IV.

Über diesen praktischen (eigentlich pseudo-praktischen) Aspekt hinaus kann auch auf darüber spekuliert werden, weshalb sich bei schriftlichen Lehrgesprächen im Fach Musik auf eine so überaus lange Tradition zurückblicken lässt. Sinnvoll erscheint dabei ein abschließender Blick auf andere Wissenschaften. Für den Bereich der Philosophie hat sich David Hume 1779 zum Problem der Dialogform geäußert: Hume hatte eines seiner Hauptwerke als Dialog angelegt und sah sich – vermutlich angesichts einer schwindenden Attraktivität dieser Form – zu einer Rechtfertigung genötigt. Im Vorwort seiner *Dialogues concerning Natural Religion* erläutert der Autor zwei Anwendungsfälle, in denen der Dialog nach wie vor seine Berechtigung habe. Erstens bei Lehrgegenständen, die so auf der Hand lägen, dass sich kaum darüber streiten ließe; dort entschädige die besondere Form der Darstellung für die Alltäglichkeit des Themas. Zweitens bei Fragen, die so ungewiss sind, dass menschliche Vernunft in ihr zu keiner eindeutigen Entscheidung gelangen könne.²⁰ Beide Voraussetzungen sah Hume im Themenkomplex der ›Natürlichen Religion‹ vereint, da einerseits die Existenz Gottes unzweifelbar fest stünde und andererseits die Fragen um die Auslegungen göttlichen Handelns niemals endgültig beantwortet werden könnten.²¹

Unter Umständen ließen sich die von Hume genannten Voraussetzungen auch auf das Fach Musik beziehen. Führt man sich nämlich den Aufbau vieler musiktheoretischer Traktate vor Augen, so wird deutlich, dass methodische Schwierigkeiten oftmals gerade aus dem Auseinanderklaffen zweier Teile erwächst: eines Teils, der sich mit Grundlagen (wie Notation, Intervallproportionen und Skalen) befasst, die oftmals von Vorgängern übernommen und über längere Zeiträume hinweg nicht angezweifelt wurden; und eines anderen Teils, in dem die eigentliche Kompositionslehre exemplarisch gelehrt wird – ein Vorhaben, das eine ästhetische Diskussion erforderlich macht, um unter den unzähligen Möglichkeiten des Komponierens eine oder wenige auszuwählen.²²

Vielleicht haben einige Musiktheoretiker in der Form des Dialoges ein Mittel gesehen, die Diskrepanz zwischen den beiden Traktat-Teilen zu überwinden. Andere – wie auch Fux – lassen das Lehrgespräch gezielt erst im zweiten Teil beginnen, um der gesteigerten Komplexität und Variabilität des Lehrstoffes zu genügen. Ob im Einzelfall die Dialoge reine Fiktion sind oder aber reale Unterrichtssituationen dokumentieren, ist nicht rekon-

19 Bezeichnenderweise hebt in Morleys Werk der Lehrende wiederholt die Bedeutung der Praxis heraus, wenn sich neue Regeln zu häufen drohen: »for the rules and practise ioined together will make you both certaine and quicke in your sight.« (1597, 81)

20 Hume 1779, 2 f.

21 Ebd., 3.

22 Vgl. den weiter oben zitierten Ausschnitt aus Morley 1597 (81). Dort weist der Lehrende mit der Formulierung »many waies« ausdrücklich darauf hin, dass der Fehler des Schülers auf vielfältige Weise hätte umgangen werden können.

struierbar. Bemerkenswert ist jedoch, dass die überlieferten Werke teilweise auf Kommunikationsmodi heutiger Pädagogik vorausweisen. Möglicherweise lassen sich bestimmte Ansätze sogar für die Lehrdialoge unserer Zeit – die ›Dialogfenster‹ multimedialer Lernprogramme – aufgreifen und weiterentwickeln.

Anhang: Musiktheoretische Lehrwerke in Dialogform (Auswahl)

Autor	Titel	Jahr	Erscheinungsort	Dialogpartner
? Plutarch	Peri musikēs	um 100		Onesikrates, Soterikos, Lysias
Abb. Gerontikon S. Pambonis	(Kurzer Dialog ohne Titel)	4. Jh.		Senex/Frater Seni
Aurelius Augustinus	De Musica	ca. 390		Magister/Discipulus
Pseudo-Johannes Damaskenos	dt.: Von unserem heiligen und gottragenden Vater Johannes von Damaskos Fragen und Antworten über die Kunst der Papadike, über Zeichen, Intervalle, Tonoι, Pneumata, Kratemata und Moduswechsel und alles, was in der Kunst der Papadike erfasst ist	Zw. 650 u. 750		(unbenannt)
	Scolica enchiriadis (II. Teil der Musica enchiriadis)	ca. 850?		Magister/Discipulus
Pseudo-Odo	Dialogus de Musica	um 1000		M[agister]/D[iscipul.]
Heinrich von Augsburg	De Musica	11. Jh.		M[agister]/D[iscipul.]
? Bernard von Clairvaux	Tonale Sancti Bernardi	12. Jh.		M[agister]/D[iscipul.]
? Johannes de Garlandia	Ritus canendi volutissimus et novus	um 1300		Cantor/Discipulus
Johannes de Muris	Quaestiones super partes musicae	ca. 1322		(unbenannt)
Robert de Handlo	Regulae cum maximis Magistri Franconis cum additionibus aliorum	1326		Franco/Handlo
Giorgio Anselmi	De Musica	1434		Georgius/Petrus
John Hothby	Dialogus Johannis Octobi anglici in arte musica	ca. 1480		Octobus/Discipulus
Heinrich von Augsburg	De Musica	11. Jh.		M[agister]/D[iscipul.]

? Bernard von Clairvaux	Tonale Sancti Bernardi	12. Jh.		M[agister]/D[iscipul.]
? Johannes de Garlandia	Ritus canendi volutissimus et novus	um 1300		Cantor/Discipulus
Johannes de Muris	Quaestiones super partes musicae	ca. 1322		(unbenannt)
Robert de Handlo	Regulae cum maximis Magistri Franconis cum additionibus aliorum	1326		Franco/Handlo
anonym	Ἀκριβεία κατ'ερώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων τῆς παπαιδικῆς τέχνης	15. Jh.		διδάσκαλος / μαθητής
Sebastian Virdung	Musica getutscht und außgezogē	1511	Basel	Andreas/Sebastian
	frz. (anonym): Livre Plaisant	1529	Antwerpen	Le maistre/le disciple
	fläm.(anon.): Dit is een seer Schoō Boecxke	1568	Antwerpen	Die meester/die ionghe
Heinrich Faber	Compendium musicae pro incipientibus	1548	Braunschweig	(unbenannt)
	dt.: Kurzer inhalt der singkunst	1572	Nürnberg	(unbenannt)
Ambrosius Wilphlingseder	Erotemata musices practicae	1563	Nürnberg	(unbenannt)
Vincenzo Galilei	Il Fronimo.	1568	Venedig	Fronimo/Eumatio
Gallus Dressler	Musica practica elementa in usum Scholae	1571	Magdeburg	(unbenannt)
Vincenzo Galilei	Dialogo della Musica antica et della moderna	1581	Florenz	Giov. Bardi/P. Strozzi
Christoph Demantius	Forma musices	1592	Budissin	(unbenannt)
Cyriacus Schneegaß	Deutsche Musica. Für die Kinder vil andere so nicht sonderlich Latein verstehen [...]. In Frag und Antwort gestellet Und mit außlerlesenen Exempeln erkleret	1592	Erfurt	(unbenannt)
Girolamo Diruta	Il Transilvano	1593	Venedig	Transilvano/Diruta
Ercole Bottrigari	Il Desiderio overo De'Concerti di varij Strumenti Musicali	1594	Venedig	Gratioso/Alemanno
Johannes Crusius	Compendiolum musices. Ein kurtzer unterricht für die jungen Schuler wie sie sollen singen lehren	1595	Nürnberg	(unbenannt)

Thomas Morley	A plaine and easie Introduction to practicall Musicke	1597	London	1. Philomathes, 2. Polymathes, 3. Master
Giovanni Maria Artusi	L'Artusi overo Delle Im- perfetioni della Moderna Musica	1600	Venedig	Luca/Vario
Adriano Banchieri	Dialogo Musicale Cartella Musicale nel Canto Figurato	1611	Venedig	Amico/Banchieri
		1614	Venedig	Discepolo/Maestro
Severo Bonini	Discorsi e Regole sopra la Musica et il Contrappunto	ca. 1640	?Florenz	Don Severo/Filareto
Daniel Speer	Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst	1697	Ulm	(unbenannt)
Johann Samuel Beyer	Anweisung zur Singe=Kunst	1703	Freyberg	(unbenannt)
Johann Joseph Fux	Gradus ad Parnassum	1725	Wien	Aloysius/Josephus
Severo Bonini	Discorsi e Regole sopra la Musica et il Contrappunto	ca. 1640	?Florenz	Don Severo/Filareto
Daniel Speer	Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst	1697	Ulm	(unbenannt)
Johann Samuel Beyer	Anweisung zur Singe=Kunst	1703	Freyberg	(unbenannt)
Johann Philipp Eisel	Musicus autodidaktos	1738	Erfurt	(unbenannt)
Joseph Riepel	Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 1. De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung	1752	Regensbg./ Wien	Discantista/Praeceptor
	2. Grundregeln zur Tonordnung insgemein	1755	Frankfurt/ Leipzig	Discantista/Praeceptor
		1757	Frankfurt/ Leipzig	Discantista/Praeceptor
	3. Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein			
	4. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung	1765	Augsburg	Discantista/Praeceptor
	5. Unentbehrliche Anmer- kungen zum Contrapunct	1768	Regens- burg	Discantista/Praeceptor
	6. Vom Contrapunct			Discantista/Praeceptor
Anton Bemetz- rieder	Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie	1771	Paris	L'Eleve/Le Maître

Joseph Riepel	[9.] Der Fugen-Betrachtung erster Teil	ca. 1780		Discantista/Praeceptor
	[10.] Der Fugen-Betrachtung zweyter Teil	ca. 1780		Discantista/Praeceptor
Pellegrino Tomeoni	Regole Pratiche per accompagnare il Basso Continuo	1795	Florenz	D[omanda]/R[isposta]
John F[reckleton] Burrowes	The Thorough-Base Primer	1819	London	(unbenannt)
Jérôme- Joseph de Momigny	La seule vraie théorie de la musique	1821	Paris	Jérôme- Joseph de Momigny
	it.: La sola e vera teorica della musica	1823	Bologna	D[omanda]/R[isposta]
? Elisabeth und Sarah Mary Fitton	Conversations on Harmony	1855	London	Edward/Mother

Literatur

- Ansohn, Meinhard (2006), »Schülerorientierter Unterricht. Große Ziele, kleine Schritte«, in: *Schülerorientierter Musikunterricht – Wunsch und Wirklichkeit* (= Musikunterricht Heute, Bd. 6), hg. von Wolfgang Pfeiffer und Jürgen Terhag, Oldershausen: Lugert, 65–76.
- Bentzinger, Rudolf (Hg.) (1988), *Die Wahrheit muß ans Licht! Dialoge aus der Zeit der Reformation*, Leipzig: Reclam.
- Birkenhauer, Joseph (1981), »Didaktik der Geographie«, in: *Schule und Unterricht unter dem Aspekt der didaktischen Bereiche*, Bd. 1 (= Handbuch Schule und Unterricht, Bd. 5.1) hg. von Walter Twellmann, Düsseldorf: Schwann, 469–486.
- Föcking, Marc (2002), »Dyalogum quendam«. Petrarca's *Secretum* und die Arbeit am Dialog im Trecento«, in: *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 75–114.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, übers. v. Lorenz Christoph Mizler, Leipzig 1742, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1984.
- (1967), *Theoretische und pädagogische Werke* (= Sämtliche Werke, Serie 7, Bd. 1), hg. von Alfred Mann, Kassel u. a.: Bärenreiter 1967.
- Galilei, Vincenzo (1568), *Il Fronimo*, Venedig: Girolamo Scotto, Reprint der 2. Aufl. Venedig 1584, Bologna: Forni 1969.
- Hiller, Johann Adam (1765), *Wöchentliche Anmerkungen die Musik betreffend*, 2/1765, zit. nach: Twittenhoff 1935, 125.
- Hume, David (1779), *Dialogues concerning Natural Religion*, London: o. V., Reprint London: William Blackwood 1907.

- Jank, Werner / Hubert Meyer (2005), »Orientierung am Subjekt: Erfahrungserschließende Musikerziehung«, in: Werner Jank (Hg.), *Musik-Didaktik, Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin: Cornelsen Scriptor, 51–53.
- Köchel, Ludwig Ritter von (1872), *Johann Joseph Fux, Hofcompositeur und Hofkapellmeister*, Wien: Hölder, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Luisi, Galleni Leila (Hg.) (1975), *Severo Bonini, Discorsi e Regole sopra la Musica* [1640] (= *Instituta et monumenta*, Serie 2, Bd. 5), Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi.
- Marzi, Giovanni (Hg.) (1969), *Aurelius Augustinus* (= *Collana di classici della filosofia cristiana*, Bd. 1) *De Musica*, Florenz: Sansoni.
- Morley, Thomas (1597), *A plaine and easie Introduction to practicall Musicke*, London: Peter Short, Reprint Westmead/Farnborough: Gregg 1971.
- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Frankfurt a.M./Leipzig: Selbstverlag, Reprint in: *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, Bd. 1 (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, Bd. 20.1), Wien: Böhlau 1996, 239–330.
- Platon (1963), *Phaidros*, übers. von Edgar Salin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schmid, Hans (Hg.) (1981), *Musica et Scolica enchiridiadis* (= *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, Bd. 3), München: Verlag der Bayer. Akad. d. Wiss./Beck.
- Twittenhoff, Wilhelm (1935), *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Diss. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses.

Akkordstrukturen in George Gershwins *Porgy and Bess*

Liselotte Kunkel

ABSTRACT: Die farbige Jazz-Harmonik George Gershwins beruht auf einem charakteristischen Akkordrepertoire. Anhand seiner Oper *Porgy and Bess* soll dieses Repertoire systematisch dargestellt und für die Unterrichtspraxis fruchtbar gemacht werden.

1. MEHRKLÄNGE MIT DOMINANTISCHER SEPTAKKORDBASIS

Der weitaus größte Anteil der von Gershwin gebrauchten Akkorde lässt sich auf eine dominantische Septakkordbasis nach dem Modell: ›Grundton – große Terz – reine Quinte – kleine Septime‹ zurückführen (die Quinte kann, wie noch zu zeigen sein wird, unter bestimmten Umständen fehlen). Hinzu kommen Optionstöne, die die Terzenschichtung weiterführen, also die große oder kleine None, die übermäßige Undezime und die große oder kleine Tredezime. Diese Optionstöne erscheinen entweder einzeln oder in unterschiedlichen Kombinationen über der Septakkordbasis. Im Folgenden werden die häufigsten Konstellationen erläutert.

1.1 Akustische Mehrklänge

Der Name der so genannten akustischen Skala leitet sich von der Naturtonreihe ab. Die akustische Skala entspricht den Naturtönen 8 bis 14, die in eine gleichstufig temperierte Stimmung übertragen werden. Sie lässt sich entweder als Mixolydisch mit lydischer (übermäßiger) Quarte oder als Lydisch mit mixolydischer (kleiner) Septime verstehen. Daher rühren die jazztypischen Namen ›Lydian Dominant‹ und alternativ ›Mixo #11‹.¹

Im folgenden Beispiel sind in den (angedeuteten) Tönen der Singstimme und dem ersten Akkord der Klavierbegleitung alle Töne einer C-akustischen Skala vertreten, nämlich die Töne *c-d-e-fis-g-a-b*.²

1 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 173.

2 Aus praktischen Gründen sind die Beispiele dem Klavierauszug (siehe Notenverzeichnis) entnommen, der allerdings keine Taktzahlen enthält. Die Notenbeispiele werden daher mit Seitenzahl und Nummer des Systems angegeben; die Taktzählung erfolgt in jedem Beispiel von 1 bis x. Die Angabe der Akkordnamen folgt der jazztypischen englischen Symbolik (z. B. Ebmin statt es-Moll, F#7 statt Fis7).

Beispiel 1: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Dey's a Buckra comin' ...«), 229/4

Auch Beispiel 2 enthält sämtliche Töne der C-akustischen Skala (T. 3, 2. Halbe, bis T. 4; der Ton *gis* ist lediglich figurativ).

Beispiel 2: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Picnic is alright ...«), 245/3 f.

In beiden Beispielen scheint es angemessener, von einem ›akustischen‹ statt von einem ›dominantischen Mehrklang‹ zu sprechen, da keine Auflösung in einen tonikalen F-Dur-Klang erfolgt. (In Beispiel 1 steht nach der aufsteigenden Tonleiter des letzten Viertels ein es-Moll-Dreiklang.) Beispiel 3 hingegen zeigt in Takt 2 einen (diesmal unfigurierten) akustischen Mehrklang auf dem Grundton c (mit den Optionstönen große None, übermäßige Undezime und große Tredezime), der sich erwartungsgemäß in die Zwischentonika F-Dur auflöst. Zwar ließe sich hier mit größerem Recht von einem ›dominantischen‹ Mehrklang reden, doch scheint es klarer, die Bezeichnung der Klanggestalt als ›akustisch‹ von der funktionalen Bestimmung als ›Dominante‹ grundsätzlich zu trennen.

Beispiel 3: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («Sister, that Porgy...»), 494/3

Sehr oft finden sich akustische Mehrklänge, die nicht alle sieben Töne der akustischen Skala enthalten, sondern nur einen Teil davon. Gemeinsam ist ihnen die charakteristische Basis aus Durdreiklang und kleiner (akustischer) Septime. Die große None ist der weitaus häufigste Optionston. Mit der Hinzufügung weiterer Optionstöne steigt der Schärfegrad, der sich von der Entfernung der jeweiligen Töne zum Akkordgrundton (gemessen in reinen Quinten) her bestimmen lässt.

Hinzufügung ersten Grades: große Sexte (bzw. Tredezime).
Entfernung vom Grundton in der Anzahl reiner Quinten
in gleicher Richtung: + 3.

Hinzufügung zweiten Grades: Tritonus (bzw. übermäßige Undezime).
Quint-Entfernung vom Grundton: + 6.

Beispiel 4: Darstellung der Quintentfernungen in Gárdonyi/Nordhoff 1990, 170

Akustische Nonakkorde

Beispiel 5: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 («Bess, you is my woman now»), 252/4

Akustische Nonakkorde ohne weiteren Optionston kommen zuweilen in einem einfacheren harmonischem Umfeld vor und fungieren in der Regel als Dominanten. In Beispiel 5 (vorige Seite) finden sich vor F7/9 (T. 3, 2. Halbe) zwei Vierklänge (A \flat 7 in T. 2, 2. Halbe, und D \flat maj7 in T. 3, 1. Halbe). Es folgt ein tonikaler Klang über dem Ton *b* (im Beispiel nicht wiedergegeben).

In Beispiel 6 steht B \flat 7/9 (T. 2) im Kontext einfacher Vier- und sogar Dreiklänge.

Example 6 shows a vocal line in bass clef with lyrics "A red-head-ed wo-man she can". The piano accompaniment is in bass clef. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.

Beispiel 6: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 («A redheaded woman»), 421/1

In beiden Beispielen liegt direkt über dem Grundton ein primärer Akkordton, nämlich die Terz (Beispiel 5, T. 3, 1. Halbe) oder die Quinte (Beispiel 6). Dieser stabile Klangaufbau ist im Jazz-Klaviersatz am gebräuchlichsten.³ In Beispiel 7 hingegen trägt der Nonakkord über dem Grundton *f* (T. 1, 2. Halbe) als nächsthöheren Ton die None und wirkt daher labiler.

Example 7 shows a vocal line in treble clef with lyrics "There's a". The piano accompaniment is in bass clef. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line. Dynamics include *mf* and *p*.

Beispiel 7: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («There's a boat dat's leavin'»), 497/2

Anhand des Voicings von Beispiel 8 kann die sogenannte ›drop-2‹-Technik erläutert werden.⁴ Würde man über dem Basston *d* (T. 2, 4. Viertel) alle anderen Akkordtöne in engster Quintlage spielen, so ergäbe sich ein sehr gängiges Voicing, in dem über dem Grundton als nächsthöherer Ton die Septime liegen würde. Wenn man nun den zweit-

³ Bezugspunkt ist hier stets der Klavierauszug, der von den Voicings in der Originalpartitur abweichen kann.

⁴ Zum Begriff ›drop 2‹ vgl. Levine 1992, 171.

höchsten Ton dieses engen Voicings um eine Oktave nach unten ›droppt‹, dann ergibt das ein ebenfalls gutklingendes Voicing in gemischter Lage mit der Terz direkt über dem Grundton. (Die direkt vorausgehenden Akkorde zeigen weitere gängige Akkordhinzufügungen und Lagen und werden später kommentiert.)

The image shows a musical score for Example 8. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "go - in', an' I'm leav - in' at de break o' day. It take a by the pants an' I'll throw him in de jail - house do?". Above the vocal line, there are markings "un poch. rit." and "mf". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Above the piano accompaniment, there is a marking "un poch. rit.".

Beispiel 8: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Oh, I'm agoin' out«), 190/3

Akustische Tredezimakkorde

Akustische Tredezimakkorde können als Basis einen Septakkord mit oder ohne None haben. Ersteres ist bei Gershwin allerdings weit häufiger. Beispiel 9 zeigt zunächst über dem Grundton *f* (T. 2, 1. Halbe) die Ausprägung mit None (hier enharmonisch entstellt als *fisis*) und direkt danach über dem Grundton *h* den Klang ohne None.

The image shows a musical score for Example 9. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "Bess, oh where's my Bess, Won't". Above the vocal line, there is a marking "mp (with great expression)". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Above the piano accompaniment, there is a marking "p".

Beispiel 9: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 (»Bess, oh where's my Bess«), 538/3

Ferner kann die Septakkordbasis entweder quinthaltig oder quintlos sein. Im vorliegenden Stück treten viele Tredezimakkorde einschließlich der Quinte auf; im Jazz-Klaversatz wird die Quinte aus klanglichen (Reibung mit der Tredezime in enger Lage) und grifftechnischen Gründen (›zu wenige Finger‹) oft weggelassen. Im vorangegangenen Beispiel 9 ist der erste Tredezimakkord quinthaltig (Ton *c* auf der 2. Achtel), der zweite quintlos.

Beispiel 10 zeigt in der rechten Hand (T. 1) ein sehr typisches Klaviervoicing für akustische Tredezimakkorde. Es wird umgangssprachlich auch als Großsekundvoicing bezeichnet, da die beiden mittleren Töne *d* und *e* in der engen Tredezimlage (Tredezime als höchster Ton) eine große Sekunde bilden. Ebenso typisch wäre das Kleinsekundvoicing, das sich in der engen Nonenlage ergibt; die beiden mittleren Töne *a* und *b* bilden dann eine kleine Sekunde. Beide Voicings, wirken über dem Grundton sehr stabil: Beim Großsekundvoicing liegt, falls man ohne Quinte spielt, direkt über dem Grundton die Septime, beim Kleinsekundvoicing hingegen die Terz, also jeweils einer der beiden übrigen Haupttöne des Klangs. Der Akkord in Beispiel 10 wird zusätzlich durch den Quintton *g* der linken Hand stabilisiert und wirkt eher ›derb‹.



Beispiel 10: George Gershwin, *Porgy and Bess*, 3. Akt, 3. Szene, Vorspiel 508/5

In Beispiel 8 (s. o.) findet sich ein Tredezimakkord (T. 2, 2. Viertel), der wiederum als ›drop-2-voicing‹ aufgetragen ist: Stünden alle Töne über dem Grundton *h* in engster Lage, ergäbe sich das erwähnte Kleinsekundvoicing. Wird bei diesem engen Voicing der zweite Ton von oben dann um eine Oktave ›gedroppt‹, erhält man die gut klingende gemischte Lage des Beispiels.

Vom Tredezimakkord klar zu unterscheiden ist ein weiterer Akkordtyp, der ebenfalls die große Sexte über dem Grundton enthält: Da den beiden letzten Akkorden in Beispiel 10 die Septakkordbasis fehlt, werden sie nicht als Tredezimakkorde bezeichnet, sondern wahlweise als Durdreiklang mit zugefügter Sexte und None (abgekürzt G6/9 bzw. E \flat 6/9) oder als Do-Pentatonik.

Akustische Undezimakkorde

Akustische Undezimakkorde können als Basis einen Septakkord mit oder ohne None haben; Letzteres ist allerdings selten. Der Undezimakkord erinnert, wenn die None fehlt, an den übermäßigen Terzquartakkord der Wiener Klassik, zumal wenn er sich in der Auflösung als doppelreittönig zum Grundton einer nachfolgenden Dominante wie in Beispiel 11 erweist (T. 1, 4. Viertel, und Folgeakkord).

Die doppelreittönige Auflösung zum Grundton einer nachfolgenden Tonika wie in Beispiel 12 (T. 2, 4. Viertel, und Folgeakkord) erinnert hinsichtlich der Akkordverbindung an entsprechende Stellen etwa bei Franz Schubert.

Die Quinte kann fehlen; hier gelten ähnliche Kriterien wie beim Tredezimakkord (klangliche Reibungen; grifftechnische Möglichkeiten im Klaviersatz). Da die dissonante Option der übermäßigen Undezime oft weit oben im Klang liegt (wie etwa auch im

Example 11 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and contains the lyrics: "wid a grain of salt. Me - thus'-lah lived nine hun-dred". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

Beispiel 11: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»It ain't necessarily so«), 293/2

Example 12 shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and contains the lyrics: "sky, But till dat morn - ing". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

Beispiel 12: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»One of dese mornings«), 389/3

Example 13 shows a piano accompaniment. The piece is in G major and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Beispiel 13: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene I, Vorspiel, 5/3

eröffnenden Klavierakkord von Beispiel 1), repräsentiert Beispiel 13 (T. 1) das am ehesten realisierbare Voicing in der engen Lage dar. (Über dem Grundton *des* steht ebenfalls ein Klang mit #11; er enthält aber zusätzlich die #9, ist also kein akustischer Klang und wird später kommentiert.)

Demgegenüber zeigt Beispiel 14 (T. 2) die ›derbere‹ quinthaltige Ausprägung des Akkords.

if you kin keep me _____
 Hon - ey, an' you got love. _____ So no mo' cry - in',

Beispiel 14: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 356/2

Ferner können Undezimakkorde entweder mit oder ohne Tredezime auftreten. Beispiel 15 ermöglicht den klanglichen Vergleich: Im Klaviersatz (T. 1) steht ein akustischer Undezimakkord über es, die Singstimme wechselt zwischen der Tredezime c und dem Grundton es.

He's tem-po-rar-y. — I reck-on it 'll be just a cou-ple ob

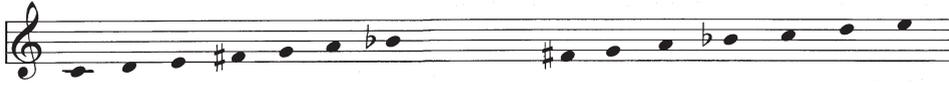
f *mf* *p calmo*

Beispiel 15: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»You sho' got funny tas' in men«), 308/3

1.2 Alterierte Mehrklänge

Der Name ›alteriert‹ oder englisch ›altered‹ bezieht sich im vorliegenden Zusammenhang auf die so genannte alterierte Skala oder ›altered scale‹, die eine Parallelskala der akustischen Skala darstellt: Nimmt man den vierten Skalenton (Tritonus über dem akustischen Grundton) der akustischen Skala als neuen Grundton an, so erhält man die alterierte Skala. Beispiel 16 zeigt dies anhand der Skalen C-Akustisch und F#-altered.⁵

5 Vgl. ebd., 175.



Beispiel 16: Alterierte Skala als Parallelskala der akustischen Skala

Der Name lässt sich auf die beiden Möglichkeiten beziehen, die Skala abzuleiten: Der ersten Erklärung zu Folge gleicht die alterierte Skala einer Durskala mit hochalteriertem Grundton: Erschienen in Beispiel 16 nicht *fis*, sondern *f*, handelte es sich um eine F-Dur-Skala. Diese Erklärung folgt in ihrer Logik denjenigen Benennungen, die für die anderen Parallelskalen der akustischen Skala üblich sind: Sie beziehen sich ebenfalls auf diatonische Modi (meist Kirchentonarten) und deren Abweichungen, beispielsweise Mixo b6.



Beispiel 17: Mixo b6

Die zweite Erklärung besagt, dass in der alterierten Skala außer den eigentlichen Funktionstönen, also der großen 3 und der kleinen 7, alle Töne alteriert sind. So finden sich über dem Grundton (hier: *fis*) die folgenden Intervalle: $\flat 9$, $\sharp 9$ bzw. $\flat 10$, $\sharp 11$ und $\flat 13$ bzw. $\sharp 5$.⁶

Sowohl die Ableitung als auch die Verwendung der alterierten Skala sind eng verknüpft mit dem Prinzip der Tritonussubstitution: Anstelle eines Akkords mit akustischem Basis-Septakkord oder im Wechsel mit ihm kann der Akkord über dem tritonuserfernten Grundton verwendet werden. Die Funktionstöne (große Terz und kleine Septime) bilden in beiden Akkorden einen enharmonisch klanggleichen Tritonus und erfüllen jeweils die umgekehrte Funktion: Die Terz des einen Akkordes ist die Septime des anderen und umgekehrt.⁷ In Beispiel 9 kann man diesen Sachverhalt nachvollziehen: Über dem Grundton *f* (T. 2, 2. Viertel) stehen der Terzton *a* und der bereits als *dis* notierte Septimton (eigentlich *es*). Über dem nachfolgenden Grundton *h* fungiert umgekehrt *a* als Septime und *dis* als Terz. Hier handelt es sich um eine sukzessive Tritonussubstitution: Die beiden tritonuserfernten Akkorde erklingen nacheinander.

Im Falle einer simultanen Tritonussubstitution erklingt der Grundton des ersten Akkords zusammen mit den akustischen Optionstönen des tritonuserfernten Akkords, so dass ein Akkord der alterierten Skala entsteht. (Übertragen auf die Situation in Beispiel 16 hieße das: Über dem Grundton *fis* erklingen die Optionstöne aus der C-akustischen Skala.)

Ferner kann man von einer alternativen Tritonussubstitution sprechen: Dabei erklingt nicht der erwartete Akkord (etwa die V in einer II-V-I-Kadenz), sondern nur deren Tritonusvertreter. Es entsteht eine II- \flat II-I-Kadenz, wobei die \flat II akustisch oder alteriert besetzt sein kann.

⁶ Vgl. ebd., 74.

⁷ Vgl. ebd., 45 f.

Bei Gershwin finden sich alterierte Klänge sowohl in Form der sukzessiven als auch der simultanen Tritonussubstitution. Beispiel 18 beginnt als stilisiertes Kinderlied mit dem Akkordpendel I-V-I (T. 1–3). Der dominante Septakkord über *h* (T. 2, 2. Viertel) ist besetzt mit der großen 13 (Ton *gis*). Vorgeschaltet ist diesem Klang der tritonuserfernte Grundton *f*. Über ihm bildet der Ton *gis* die #9, die als zusätzliche kleine Terz (zur bereits vorhandenen großen Terz *a*) gehört werden kann. (Im klassischen Jazz ist die Reihenfolge der Akkorde oft eine andere: Zuerst erklingt der erwartete Akkord – hier die V. Stufe – danach der tritonuserfernte Klang.)

Allegretto giocoso
Children (dance on)

The score shows a vocal line with lyrics "La, la, la, la, la" and piano accompaniment. The piano part includes triplets and accents, with a dynamic marking of *mp*.

Beispiel 18: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 («La, la, la»), 515/2

Beispiel 19 zeigt über dem Grundton *d* einen der bereits besprochenen akustischen Mehrklänge mit großer None und großer Tredezime (T. 2, 4. Viertel). Ein Viertel zuvor erklingen die gleichen Töne über dem tritonuserfernten Grundton *as*, wobei ein Klang mit #9 (Ton *h*) und #5 (Ton *e*) entsteht. Hier handelt es sich also ebenso wie im vorigen Beispiel um eine sukzessive Tritonussubstitution.

The score shows a vocal line with lyrics "I got to be wid Bess. Gawd help me to fin' her," and piano accompaniment. The piano part includes complex chords and a dynamic marking of *sf-p*.

Beispiel 19: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 («Ain't you say...»), 554/2

Klänge mit simultaner Tritonussubstitution können so notiert sein, dass man die beiden tritonuserfernten ›Teilklänge‹ deutlich erkennt. Beispiel 20 zeigt über der Basis D7 einen As-Dur-Dreiklang (T. 1); daraus resultiert insgesamt ein alterierter Klang über *d* mit $\flat 9$ und $\sharp 11$, letztere notiert als $\flat 5$. Beispiel 21 (T. 2) zeigt über dem Grundton *a* den Klang $E\flat 7$; daraus resultiert ein alterierter Klang über *a*, ebenfalls mit $\flat 9$ und $\sharp 11$ (notiert als $\flat 5$). Die Gestaltung der Singstimme als Es-Dur-Dreiklangsbrechung verstärkt den Eindruck einer Übereinanderlagerung zweier Klänge über verschiedenen Grundtönen.

Beispiel 20: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»Turn me loose«), 492/1

Beispiel 21: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»Sister, that Porgy ain' goin' ...«), 496/2

Die alterierten Mehrklänge mit $\flat 9$, $\sharp 9$ (alias $\flat 10$) und $\sharp 5$ alias $\flat 13$ oder einer Auswahl aus diesen Optionstönen können aber auch so notiert sein, dass über dem Grundton kein tritonuserfernter Mehrklang zu erkennen ist. Auch der tritonuserfernte Grundton selbst (also die $\sharp 11$) kann fehlen.

Nur selten erscheinen alle drei der genannten Optionstöne gleichzeitig in einem Akkord, möglicherweise wegen des hohen Dissonanzgrades. Gelegentlich findet man sie in figurierter Form wie im oben gezeigten Beispiel 11: Nach der sukzessiven Tritonussubstitution im 1. Takt des Systems erklingt $D7/\flat 13$. Der Bass fügt dann in figurativer Linie noch die $\flat 10$ (Ton *f*) und die $\flat 9$ (Ton *es*) hinzu. Der Dissonanzgrad der hinzugefügten Töne kommt dadurch, dass sie nacheinander erklingen, weniger stark zum Tragen.

Ebenso erscheint in Beispiel 22 über dem Basisakkord A7/ \flat 13 eine kurze figurative Linie aus \flat 10 und \flat 9 (T. 2, 2. Halbe), was an eine spätrömantische Idiomatik erinnert. In beiden Beispielen sind je 6 von 7 Tönen der alterierten Skala vertreten; die \sharp 11 über dem Grundton fehlt.

Beispiel 22: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («There's a boat dat's leavin' soon»), 499/2

Verschiedene Kombinationen aus den Optionstönen sind hingegen oft zu finden. Beispiel 23 zeigt über dem Grundton *cis* (T. 3, 1. Halbe) einen Klang mit \flat 9 (Ton *d* in der Singstimme) sowie \flat 10 (Ton *e* im Klaviersatz). Allerdings lässt sich auch hier noch eine (unvollständige und teilweise enharmonisch entstellte) Kombination aus C \sharp 7 und G7 erkennen, wofür vor allem der Ton *g*, also die als \flat 5 notierte \sharp 11 verantwortlich zeichnet.

Beispiel 23: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 («My man's gone now»), 154/4

Beispiel 24 zeigt in T. 3 die häufige Kombination aus \flat 9 (Ton *des*) und \flat 13 (Ton *as*). Die Bassbrechung vom Grundton *c* zur \sharp 11 bzw. \flat 5 ges lässt G \flat 7, also wiederum den tritonu-sentfernten Akkord anklingen.

Beide Konstellationen (\flat 9 mit \flat 10 sowie \flat 9 mit \flat 13) kommen aber an vielen Stellen auch ohne die \sharp 11 vor. Ebenso finden sich unzählige Akkorde mit nur einem einzigen Optionston über dem Basisakkord aus Grundton, Terz und Septime (also z.B. D7/ \flat 9 oder D7/ \flat 10 oder D7/ \flat 13); eine detaillierte Aufschlüsselung (wie sie bei den akustischen Mehrklängen vorgenommen wurde) erübrigt sich an dieser Stelle.



Beispiel 24: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 497/4

1.3 Distanzielle Mehrklänge

Distanzielle Mehrklänge beruhen auf einer Aufteilung der Oktave in gleichgroße Schritte. Für die vorliegenden Betrachtungen sind dabei zwei Arten relevant, nämlich die kleinterzige und die ganztönige Aufteilung.

Kleinterzige Aufteilung der Oktave

Werden Mehrklänge auf Grundtönen gebildet, die kleinterzig voneinander entfernt sind, und diese Mehrklänge dann kombiniert, entstehen neue Mehrklänge, die in bestimmten Konstellationen für Gershwins Harmonik charakteristisch sind. Für den einfacheren Jazz-Klaviersatz sind sie weniger wichtig als die akustischen und alterierten Klänge, dennoch sollen sie, anknüpfend an das bereits Gesagte, kurz aufgeführt und erläutert werden.

Die zugrundeliegende Skala ist bei allen folgenden Klängen die Halbton-Ganztonskala (beginnend mit einem Halbton über dem Grundton), auch alternierende Achtstufigkeit genannt. Ihr Tonvorrat ergibt sich aus der Tonsumme aller Dur- oder Moll dreiklänge im Kleinterzabstand (Beispiel 25).⁸ In dieser Skala können akustische Septakkorde mit den Optionstönen der $\flat 9$, der $\flat 10$, der $\sharp 11$ und der großen 13 entstehen. Der Unterschied zu den alterierten Mehrklängen besteht also im möglichen Erscheinen der reinen Quinte (die in der alterierten Skala nicht enthalten ist) und der großen 13 anstelle der $\flat 13$.



Beispiel 25: Alle Dur- bzw. Moll dreiklänge einer Oktave im Kleinterzabstand und die resultierende Skala⁹

Sowohl die Halbton-Ganztonskala als auch deren Parallelskala, nämlich die Ganzton-Halbtonskala (beginnend mit einem Ganzton über dem Grundton), sind im Jazz sehr

⁸ Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 220.

⁹ Ebd.

gebräuchlich und werden üblicherweise als ›diminished scales‹ oder ›verminderte Skalen‹ bezeichnet.¹⁰

Wie der Name andeutet, enthält die verminderte Skala die typischen Töne, mit denen beispielsweise über verminderte Septakkorde improvisiert wird. Beispiel 26 zeigt diejenige Skala, mit der man über C#o7 improvisieren würde.



Beispiel 26: Diminished scale

Die kleinterzige Struktur ist bei Gershwin in manchen Klängen deutlich sichtbar. Beispiel 27 zeigt über dem Grundton e (T. 1, 4. Viertel) einen Septakkord (Dur-Dreiklang mit kleiner Septime) mit den Hinzufügungen der $\flat 10$ (Ton g) und der $\sharp 11$ (Ton b, also notiert als $\flat 5$). Notiert ist er so, dass die linke Hand einen E-Dur-Dreiklang, die rechte Hand dagegen einen g-Moll-Dreiklang spielt. Ähnlich verhält es sich in Takt 3 des Beispiels: Hier werden ein C-Dur-Dreiklang und ein Es-Dur-Dreiklang zu einem C7/ $\flat 10$ -Klang (1. Halbe) sowie ein D-Dur-Dreiklang und ein F-Dur-Dreiklang zu einem D7/ $\flat 10$ -Klang (2. Halbe) kombiniert.

Beispiel 27: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Oh, a woman is a sometime thing«), 39/3

In Beispiel 28 spielt die linke Hand einen C-Dur-Dreiklang, die rechte Hand hingegen einen Ges-Dur-Dreiklang (T. 2). Daraus ergibt sich der häufig vorkommende 7/ $\flat 9$ / $\sharp 11$ -Klang ($\sharp 11$ als $\flat 5$ notiert).

¹⁰ Vgl. Levine 1992, 78.

Example 28 shows a vocal line with the lyrics "dat's where we be - long,". The piano accompaniment consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf*.

Beispiel 28: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 501/2

Besonders gut lässt sich die distanzielle Struktur in Beispiel 29 erkennen (T. 3). Notiert ist in der linken Hand ein D-Dur-Dreiklang; nachschlagend dazu ein f-Moll-Dreiklang. Die rechte Hand spielt einen As-Dur-Dreiklang. Nimmt man alle Töne pedalisierend zusammen, hört man den Klang D 7/b9/#11. Auch hier ist die #11 wieder als b5 notiert.

Example 29 shows a piano accompaniment with complex chordal textures in both hands. The dynamic markings are *p* and *sfz*.

Beispiel 29: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Ende von Szene 2, 504/5

Unterschiedliche Kombinationen der verschiedenen Optionstöne sind denkbar. Neben den besonders gebräuchlichen Typen 7/b10 und 7/b9/#11 findet sich wie in Beispiel 30 oft der b9/13-Klang (T. 4). Auch hier ist deutlich die kleinerzige Struktur aus einem C7-Akkord und einem A-Dur-Dreiklang erkennbar. Die b9 ist daher als #8 notiert.

Example 30 shows a piano accompaniment with complex chordal textures in both hands. The dynamic markings are *mp cresc.*, *sfz p*, and *f*.

Beispiel 30: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»Gone, gone, gone«), 114 (ohne Chorstimmen)

Beispiel 31 zeigt in der linken Hand einen Doppelterzklang über G (System 1 und 2). Die rechte Hand figuriert den Akkord Gmin7. Die später hinzutretende Überstimme spielt

dazu eine reale Sequenz und figuriert den kleinterzig entfernten Klang $B\flat\text{min}7$. Dadurch treten zu dem Doppelterzklang noch die $\sharp 11$ (notiert als $\flat 5$) und die $\flat 9$ hinzu. Im dritten System ändert sich der Klangtypus der linken Hand (jeweils 1. Klang des 1. und 2. Taktes): Über dem neuen Grundton b hört man nunmehr einen $7/\flat 10/13$ -Klang.

Moderato robusto $\text{♩} = 100$

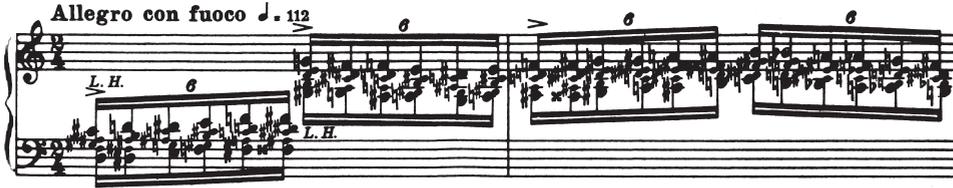
f a tempo

Beispiel 31: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 («Take yo' hands off me»), 320/1 ff.

Ein völlig anderer Klangtyp, der ebenfalls auf der alternierenden Achtstufigkeit beruht, soll hier erwähnt werden, obwohl er bei weitem nicht so oft vorkommt wie die bereits beschriebenen Klänge. Beispiel 32 zeigt in realer Mixtur einen Fünfklang, der in der Bartók-Forschung als Gamma-Akkord bezeichnet wird. Er kann als Ausschnitt einer alternierenden Achtstufigkeit betrachtet werden, die in Form von zwei verminderten Septakkorden aufgetragen ist. Eine typische Ausprägung im Tastensatz ist dabei diejenige, bei der die beiden Daumen eine große Sekunde voneinander entfernt sind. In der Bartók-

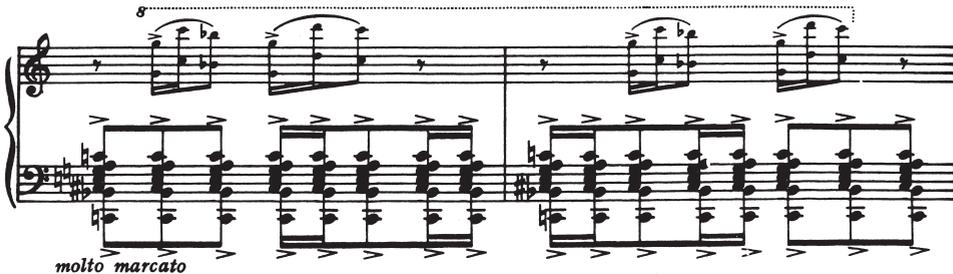
Forschung wird diese Gestalt des alternierend achtstufigen Totals als Alpha-Akkord bezeichnet.¹¹

Der vollständige Alpha-Akkord zum ersten im Beispiel wiedergegebenen Gamma-Akkord (Töne *d-f-gis-ais-cis*) besteht aus den beiden verminderten Septakkorden mit den Tönen *h-d-f-gis* und *ais-cis-e-g* (wobei enharmonische Umnotierungen üblich sind).



Beispiel 32: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»Oh, dere's somebody knockin' at de do'«), 405/1

Auch in den Mittelstimmen des C 7/b9/13-Klanges (die b9 ist notiert als #8) in Beispiel 33 befindet sich der Ausschnitt eines Alpha-Akkords mit der typischen großen Sekunde (Töne *b-cis-e-g-a-c*; vollständig hieße der Alpha-Akkord *b-cis-e-g* und darüber *a-c-es-ges*).



Beispiel 33: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»Oh, dere's somebody knockin' at de do'«), 396/3

Ganztönige Aufteilung der Oktave

In den genannten Klängen kommen fast alle Kombinationsmöglichkeiten der Options-töne vor: große und kleine None, kleine Dezime bzw. übermäßige None, übermäßige Undezime und große oder kleine Tredezime. Dabei treten große und kleine None alternativ und nicht gleichzeitig auf. Ebenso verhält es sich mit den beiden Qualitäten der Tredezime. (Die kleine None wird gelegentlich mit der übermäßigen None kombiniert, wohingegen bei Gershwin (und allgemein im klassischen Jazz) die Kombination große plus übermäßige None nicht vorkommt.)

11 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 211f.

Nicht erwähnt wurde bisher der recht seltene Klangtyp 7/9/b13. Er lässt sich auf eine ganztönige Skala zurückführen. In Beispiel 34 (T. 1, 3. Viertel) enthielte die vollständige, zum Klang passende Ganztonskala folgende Töne: *d-e-fis-gis-b-c*.

The image shows three staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "Since I lose_ my man." with a dynamic marking of *p*. The middle staff consists of two vocal parts: "Women" in treble clef and "Men" in bass clef, both with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are "Since she lose_ her man." The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp. It features a dynamic marking of *mf espress.* and a *p calmato* section. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various chordal textures and articulations.

Beispiel 34: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»My man's gone now«), 157/1

Auch die (noch seltenere) Hinzufügung der #11 zu diesem Akkordtyp geht in der ganztönigen Skala auf. Der Klang über *as* in Beispiel 35 (T. 2) enthält alle Töne der Ganztonskala *as-b-c-d-e-fis*. Der Ton *d* ist dabei die #11.

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "den the cops comes in an' takes de leav-in's," with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp. It features a dynamic marking of *pp* and includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various chordal textures and articulations.

Beispiel 35: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 1 (»Crown, Crown«), 457/3

2. MEHRKLÄNGE MIT MAJOR-SEPTAKKORD-BASIS

Mehrklänge mit einer Basis aus Durdreiklang und großer Septime (so genannte Major-Septakkorde) zeigen nur wenige Möglichkeiten der Erweiterung. Sie werden weitaus seltener gebraucht als die Klänge mit akustischer Septakkordbasis. Oft stehen sie auf der I. oder IV. Stufe einer funktionalen Akkordverbindung (etwa im Rahmen von Kadenzen). Beispiel 8 (s.o.) zeigt einen Major-Septakkord mit der sehr häufigen Hinzufügung der großen None über dem Grundton c, der aktuellen IV. Stufe (T. 2, 3. Viertel).

Beispiel 7 enthält ebenfalls auf der IV. Stufe einen Major-Nonakkord in einem sehr gängigen Voicing, nämlich der engen Nonlage (T. 1, 3. Achtel).

Anhand der gemischten Nonlage von Beispiel 36 (T. 3, ohne die kleingedruckten Überstimmen) kann die ›drop-3‹-Technik gezeigt werden: Der Klang über *f* entsteht, indem man aus der engen Nonlage heraus den dritten Ton von oben um eine Oktave nach unten ›droppt‹.

Beispiel 36: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Vorspiel zu Akt 3, 446/4

Die Erweiterung des Major-Septakkordes mit der großen None und gleichzeitig der großen Sexte über dem Grundton wie in Beispiel 37 (T. 1, 1. bis 7. Achtel) ist selten.

Beispiel 37: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 354/3

Sie wirkt wie eine Mischung aus einem Major-Nonakkord und einer Do-Pentatonik (s. u.). Der Klang kann ebenfalls in tonikaler oder subdominantischer Funktion auftreten und wird mit dem Kürzel 6/9 bezeichnet. Er findet sich in Beispiel 8 in T. 2, 1. Viertel (G6/9).

Jazztypische Hinzufügungen zu einer Major-Septakkord-Basis sind außerdem noch die #11 und die große 13, die der lydischen Skala angehören. Sie spielen in Gershwins Harmonik jedoch eine untergeordnete Rolle.

3. MEHRKLÄNGE MIT MOLLBASIS

Auch die Mehrklänge mit einer Mollbasis weisen eine geringe Vielfalt von Erweiterungsmöglichkeiten auf. Unterscheiden kann man hier zwischen zwei verschiedenen Septakkordtypen als Basis.

3.1 Mollseptakkorde

Der sehr gebräuchliche Mollseptakkord beinhaltet über dem Molldreiklang eine kleine Septime. Dieser Basisklang wird im Jazz üblicherweise mit der großen None erweitert. (Die kleine None ist aus klanglichen Gründen kein gängiger Optionston.) Beispiel 38 zeigt ein Moll-7/9-Voicing (T. 3, 1. Viertel): In engster Lage der Oberstimmttöne (aller Töne außer dem Bass) wäre es ein enges, terzgeschichtetes Voicing; durch die ›drop-2‹-Technik erhält man die ebenfalls sehr gängige und gut klingende gemischte Lage.

Bei Gershwin finden sich darüber hinaus viele Mollseptakkorde, die zwar nicht durch die None, aber durch höherliegende Optionstöne erweitert sind, nämlich die reine 11 und gelegentlich die große 13. Alle bisher genannten Optionstöne entstammen der dorischen Skala über dem jeweiligen Akkordgrundton.

Das oben gezeigte Beispiel 34 enthält über dem Grundton *a* (T. 1, 1. Hälfte) einen dorischen Moll-Sept-Undezimakkord. Beispiel 39 zeigt ein dorisches Total in Form des Akkords *Dmin7/9/11/13* (T. 4).

3.2 Moll-Major-Septakkorde

Wesentlich seltener finden sich Molldreiklänge mit großer Septime. Beispiel 40 zeigt diesen nicht-diatonischen Klang (T. 1f). Der Ton *b* in der Singstimme ist figurativ.

Im klassischen Jazz hat der Moll-Major-Septakkord als tonikaler Schlussklang eine gewisse Bedeutung; er kann auch mit der großen None erweitert sein. (Umgangssprachlich wird diese Art von Nonakkord auch als ›James-Bond-Klang‹ bezeichnet, da er den Schlussakkord im ›Bond-Thema‹ bildet.)

3.3 Moll-Dreiklänge mit anderen Erweiterungen

In *Porgy and Bess* finden sich an vielen Stellen Molldreiklänge ohne Septime, deren Erweiterungen aus der dorischen Skala über dem entsprechenden Grundton stammen. Der Basisklang ist in diesen Fällen der Molldreiklang mit der großen (dorischen) Sexte über dem Grundton. Das wohl prominenteste Beispiel hierfür bietet die Arie »Summertime« (Beispiel 41). Über den Basstönen *h* und *cis* erklingt parallel verschoben (also als kurze

Example 38 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "dere you can't go wrong, sis - ter." The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat major/D minor). The music features a mix of chords, including a B-flat major triad with a major sixth (F4, A4, C5, Bb4) and a D minor triad with a major sixth (F4, Ab4, C5, Bb4). The piano part includes a *mf* dynamic marking.

Beispiel 38: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («There's a boat dat's leavin' soon»), 498/3

Example 39 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "lone-some road, Night time, day time, he got to trabble dat lone - some". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat. The music features a mix of chords, including a B-flat major triad with a major sixth (F4, A4, C5, Bb4) and a D minor triad with a major sixth (F4, Ab4, C5, Bb4). The piano part includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf poco allarg.*, *pp a tempo*, and *p*. Performance instructions include "broader (with great feeling)", "p (sadly)", and "a *l*o".

Beispiel 39: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 («No, no, brudder»), 51/4

Example 40 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "Turn me loose, Turn me loose,". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat. The music features a mix of chords, including a B-flat major triad with a major sixth (F4, A4, C5, Bb4) and a D minor triad with a major sixth (F4, Ab4, C5, Bb4). The piano part includes dynamic markings such as *f marcato* and *p*.

Beispiel 40: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («Turn me loose»), 491/3

reale Mixtur) jeweils ein Molldreiklang mit großer Sexte (T. 4f.). Wegen der fehlenden Septime spricht man nicht von einem Tredezimklang; die Abkürzung beispielsweise für den ersten Akkord lautet als englisches Symbol nicht Bmin13, sondern Bmin6.

CLARA *p* **Moderato** ♩ = 96

Bells Sum-mer time _____ an' the liv-in' is

rit. *pp* *espr.* R.H.

Beispiel 41: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Summertime«), 15/1

Beispiel 42 zeigt einen Fünfklang, der außer der großen Sexte noch die große None über dem Grundton enthält (u. a. T. 1, 1. Viertel). Dieser ebenfalls sehr gebräuchliche Klang wechselt figurativ mit einem Moll-Septakkord; insgesamt erklingen 6 von den 7 Tönen der es-dorischen Skala.

Old man sev-en come down from heav-en.

p

Beispiel 42: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Fade me«), 63/2

In Beispiel 43 ist der vergleichbare 6/9-Klang zusätzlich mit der reinen (dorischen) 11 erweitert (T. 2). Wiederm erklingen 6 von 7 Skalentönen.

Don' let him han-dle me _____

wo - man? _____ If you wants to stay wid

3

Beispiel 43: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 355/3

4. MEHRKLÄNGE MIT HALBVERMINDERTER BASIS

Halbverminderte Septakkorde mit höherliegenden Optionstönen sind selten und werden hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Beispiel 44 zeigt im ersten Akkord über dem Grundton *fis* einen halbverminderten Septakkord mit der reinen 11 als Optionston. Durch die anschließende Verschiebung des Klangs entsteht eine figurierte reale Mixtur.

The image shows a musical score for the song "Bess, ain't you here?" from George Gershwin's "Porgy and Bess". It consists of three staves: a vocal line for Bess, a piano accompaniment for the left hand (L.H.), and a piano accompaniment for the right hand (R.H.). The vocal line has lyrics: "Bess, ain't you here? Bess!". The piano accompaniment features complex chords with many accidentals (sharps and naturals) and a 7-measure rest in the right hand. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Beispiel 44: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 (»Bess, ain't you here?«), 536/4

In der Jazz-Symbolik ist für den ersten Klang die Abkürzung $F\#min7(b5)11$ üblich. Verwirrend ist dabei, dass die Abkürzung des halbverminderten Septakkords zunächst die gleiche wie für einen Mollseptimakkord ist ($F\#min7$) und erst anschließend die verminderte (statt der reinen) Quinte chiffriert wird. Dies führt nicht selten zu der unsinnigen Übersetzung »Moll-verminderter Klang«. ¹²

5. PENTATONISCHE KLÄNGE

Pentatonische Mehrklänge spielen in der Jazz-Harmonik und speziell bei Gershwin eine große Rolle. Die Benennung der verschiedenen Ausprägungen erfolgt in Anlehnung an die relative Solmisation: Die wohl geläufigste Pentatonik mit den Tönen 1-2-3-5-6 der Durskala, solmisorisch ausgedrückt Do-Re-Mi-Sol-La, wird über jedem Grundton als Do-Pentatonik bezeichnet (also C-Do-Pentatonik, G-Do-Pentatonik etc.). ¹³ Jede Parallelskala hierzu wird ebenfalls mit dem absoluten Tonnamen und der relativen Solmisationssilbe bezeichnet. So können die pentatonischen Klänge benannt und im Hinblick auf ihre Stabilität sowie ihr Vorkommen auf bestimmten Stufen eingeordnet werden. Die Abbildung zeigt die C-Do-Pentatonik und ihre Parallelskalen (also D-Re-Pentatonik, E-Mi-Pentatonik, G-So-Pentatonik und A-La-Pentatonik) sowie als weiteres Beispiel die

¹² Weitere Optionstöne sind denkbar, für *Porgy and Bess* jedoch nicht relevant: So wird im klassischen Jazz oft die große None über einem halbverminderten Klang ergänzt, zuweilen auch die kleine Tredezime. Insgesamt werden diejenigen Optionstöne verwendet, die einer Variante der lokrischen Skala mit der großen Sekunde über dem Grundton entstammen (»Locrian #2«). Hierbei handelt es sich um eine Parallelskala der akustischen Skala.

¹³ Vgl. ebd., 224.

F-Do-Pentatonik (ebenfalls mit Parallelskalen, also G-Re-Pentatonik, A-Mi-Pentatonik, C-So-Pentatonik, D-La-Pentatonik).¹⁴

Beispiel 45: Do-Pentatoniken und ihre Parallelskalen¹⁵

So kann man die bekannte Akkordfolge aus dem ersten Chor von *Porgy and Bess* als ein Pendel zwischen einer G-Do-Pentatonik und einer C-So-Pentatonik verstehen. Bemerkenswert ist hier weiterhin, dass die rechte Hand in realen Mixturen fortschreitet, denn die drei Töne werden jeweils im Ganztonabstand versetzt. Aufgrund der geringen Anzahl der Töne ist diese Mischung gleichzeitig tonal in G-Mixolydisch, derjenigen Diatonik, in der sich sämtliche Takte ausschließlich bewegen und die mittels der beiden erwähnten Pentatoniken vollständig mit allen sieben Tönen dargestellt wird.

Beispiel 46: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Wawa Dooda«), 10/2

5.1 Do-Pentatoniken

Die Do-Pentatonik erscheint meist auf der I. Stufe von Dur-Tonarten. Sie ist identisch mit dem jazztypischen Dur-6/9-Klang, der oft als (Schluss-)Tonika verwendet wird. Wie bereits erwähnt, zeigt Beispiel 8 in T. 2, 1. Viertel, eine tonikale G-Do-Pentatonik.

¹⁴ Vgl. ebd., 245.

¹⁵ Vgl. ebd., 245.

Beispiel 47 enthält Do-Pentatoniken auch auf anderen Stufen: Prinzipiell kommt jede Stufe in Frage, die nicht-dominantisch besetzt werden kann und eine Dur-Dreiklangsba-sis hat. In Beispiel 47 erklingt im ersten Takt zuerst eine C-Do-Pentatonik (I. Stufe), in der zweiten Takthälfte eine As-Do-Pentatonik (\flat VI. Stufe), danach eine F-Do-Pentatonik (IV. Stufe). Die drei pentatonischen Klänge sind dabei in verschiedenen Lagen ausgeprägt: Bei der C-Do-Pentatonik liegt im unfigurierten Akkordgriff der Ton g oben (Quint-lage), die As-Do-Pentatonik erscheint in Sextlage, die F-Do-Pentatonik in Nonlage. Die Abstände der Töne erlauben, im ersten Akkord von einer weiten Lage zu sprechen, beim zweiten von einer engen und beim dritten von einer gemischten Lage. Alle diese Ausprä-gungen sind im Jazz-Klaviersatz üblich.

Beispiel 47: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 1 («Crown, Crown»), 458/1

5.2 Re-Pentatoniken

Spielt man über dem Grundton der V. Stufe in Dur die Töne einer Re-Pentatonik, entsteht ein Klang, der mit einem Dominantseptnonakkord einschließlich Quartvorhalt identisch ist. Abgekürzt erscheint ein solcher Klang in Jazz-Standards als Dsus7/9 (oder einfach Dsus). Das Kürzel »sus« steht für »suspended«, also »orgehalten«.

In Beispiel 48 ist die Vorhaltswirkung besonders deutlich, weil die Quarte über dem Grundton jeweils in die große Terz aufgelöst wird.

Beispiel 48: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 («Gone, gone, gone»), 122 (ohne Chorstimmen)

Zunächst erklingt eine C-Re-Pentatonik mit Auflösung zu C7/9 (T. 2), danach das Gleiche über *h* und schließlich noch einmal über *b*. Insgesamt entsteht also eine reale Sequenz mit Versetzung der einzelnen Sequenzmodelle im Halbtonabstand.

Eine andere, weitaus seltenere Weise, Re-Pentatoniken zu verwenden, zeigt Beispiel 49. Der erste Klang ist eine G-Re-Pentatonik (im F-Dur-Kontext also auf der II. Stufe). Dieser Klang wirkt ebenfalls als Vorhaltsklang; er löst sich noch im gleichen Takt in einen G min7-Akkord auf (2. Takthälfte).

The image shows a musical score for Example 49. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "wid you for - ev - er. I got my busi-ness, sing - in' 'cause yo' got Por - gy, you got a". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some chords marked with a 'v' (voicing).

Beispiel 49: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 357/1

5.3 La-Pentatoniken

Beispiel 50 steht ebenfalls in F-Dur. Der Klang auf dem 4. Viertel des 1. Taktes kann als A-La-Pentatonik bezeichnet werden. Das Jazz-Symbol für diesen Klang wäre Amin7/11.

The image shows a musical score for Example 50. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Don' let him take me, a - ny - way, to let dat dir - ty houn' dog steal my". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some chords marked with a 'v' (voicing).

Beispiel 50: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 355/2

Solche Mollseptakkorde mit der sehr gebräuchlichen Hinzufügung der reinen Undezime können in Dur-Tonarten auf der II., III. und VI. Stufe vorkommen, in Moll-Tonarten auf der I. und IV. Stufe (sowie auf der II. Stufe, falls der Tonvorrat des melodischen Moll ver-

wendet wird). Wie bereits unter 3.1 erwähnt, enthält Beispiel 34 diese Klangbildung auf der II. Stufe in der Tonart G-Dur.

5.4 So- und Mi-Pentatoniken

So-Pentatoniken kommen wesentlich seltener vor als die drei bisher besprochenen Pentatonik-Arten. Für sie gibt es kein Äquivalent in der Jazz-Symbolik. (Zwar wäre es möglich, den Klang als Dur-6/9-Akkord mit Quinte im Bass zu bestimmen, doch ist dies nicht üblich.)

Beispiel 51 zeigt eine As-So-Pentatonik im Rahmen einer Orgelpunkt-Wirkung (2. Takt, 3. Viertel). Der Klang wirkt wie eine IV. Stufe über dem Quintorgelpunkt.

Beispiel 51: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»You sho' got funny tas' in men«), 307/4

Auch in Beispiel 37 findet sich eine As-So-Pentatonik (T. 3). Hier entsteht im Rahmen der aktuellen Grundtonart Des-Dur der Klangeindruck eines tonikalen Akkords über dominantischem Orgelpunkt.

Die seltenen Mi-Pentatoniken wirken ebenfalls oft wie Umkehrungen von tonikalen Pentatoniken. Für Mi-Pentatoniken gibt es, genauso wie für So-Pentatoniken, kein jazz-typisches Symbol. (Zwar ließe sich von Dur-6/9-Akkorden mit Terz im Bass sprechen, doch ist diese Bestimmung ungebräuchlich.)

In Beispiel 52 sieht man als ersten Akkord von T. 4 eine G-Mi-Pentatonik (1. Achtel). Die ersten drei Achtel des Takts enthalten ausschließlich Töne von Es-Dur, daher klingt die eröffnende Mi-Pentatonik tonikal.

Beispiel 52: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 (»La, la, la«), 518/2

6. KLAVIERPRAKTISCHE ÜBUNGEN

Um die genannten Skalen und Akkorde für eigene Jazz-Improvisationen verfügbar zu machen, kann man für verschiedene gängige Klaviergriffweisen systematische Übungsmodelle entwerfen.

6.1 Skalenübungen

Auf jedem Grundton sollen die akustische, die alterierte und außerdem jede mögliche pentatonische Skala gespielt werden.

Für die pentatonischen Skalen bedeutet dies: Nacheinander können innerhalb eines pentatonischen Tonvorrats (z. B. ›Schwarze-Tasten-Pentatonik‹) sämtliche Parallelskalen gespielt werden (also Fis-Do, Gis-Re, Ais-Mi, Cis-So, Dis-La), was nicht in jedem pentatonischen Tonvorrat so leicht zu bewerkstelligen ist wie im Falle der Schwarze-Tasten-Pentatonik.

Ferner kann von einem festgelegten Grundton aus jede der fünf möglichen Pentatoniken gespielt werden, also beispielsweise nacheinander C-Do (Töne *c-d-e-g-a*), C-Re (Töne *c-d-f-g-b*), C-Mi (Töne *c-es-f-as-b*), C-So (Töne *c-d-f-g-a*), C-La (Töne *c-es-f-g-b*).

6.2 Akkordübungen in enger Lage

Septnonakkorde

Bereits mit Septnonakkorden kann man ein stilistisch taugliches Comping vieler Jazz-Standards spielen. Um sich die Akkorde spieltechnisch zu erschließen, empfiehlt sich zu Beginn folgendes Vorgehen:

- Man greift in der linken Hand ausschließlich den Basston der Akkorde (der für die ersten Übungen stets dem Grundton entsprechen sollte).
- In der rechten Hand greift man zuerst nur den Dreiklang, und zwar entweder in Oktavlage (Töne 3-5-8) oder in Quintlage (Töne 1-3-5; die 1 kann auch als 8 bezeichnet werden, also 8-3-5).
- Ordnet man den Tönen diese Zahlen zu, kann man nun leicht den Nonakkord finden: Die 7 findet sich immer im Sekundabstand links neben der 8; die 9 findet sich immer im Sekundabstand rechts neben der 8. Der Oktavton über dem Grundton wird also sozusagen nach links und rechts aufgespalten.

Man muss jeweils entscheiden, ob die große 7 (nur für Major-Septnonakkorde) oder die kleine 7 (für alle anderen Septnonakkorde) gebraucht wird. Ebenso muss man darauf achten, die kleine 9 (nur bei Dominant-Septakkorden mit kleiner None) von der großen None (bei allen anderen Septnonakkorde) zu unterscheiden.

Geht man bei dieser Übung von der Quintlage des Dreiklangs aus, erhält man dasjenige Voicing, bei der die Septime der tiefste Ton der rechten Hand ist. Bei der Oktavlage des Dreiklangs erhält man das andere gängige Voicing: Hier ist der Terzton der tiefste Ton

der rechten Hand. (Möchte man einen Akkord des Typs 7/#9 greifen, kann man ebenso verfahren. Allerdings lässt man dann aus klanglichen Gründen oft die Quinte weg.)

Non-Tredezimakkorde

Für das (für den Anfänger oft mühselige) Auffinden von Non-Tredezimakkorden kann man in der beschriebenen Weise zunächst den fraglichen Nonakkord suchen. Am häufigsten wird man eine dominantische Septakkordbasis mit großer None, am zweithäufigsten eine dominantische Septakkordbasis mit kleiner None verwenden.

Ausgehend von diesem Griff (links Grundton, rechts die Töne 3-5-7-9) kann man nun anstelle der 5 die 6 spielen (sie entspricht ja der oktavreduzierten 13), also den rechts sekundweise benachbarten Ton. Man muss dann nur noch beachten, ob die große oder die kleine 13 gefragt ist.

(Theoretisch lassen sich Non-Undezimakkorde auf die gleiche Weise auffinden. Allerdings ergeben sich dabei nur für den akustischen Non-Undezimakkord halbwegs gängige Voicings. Für den Moll-Undezimakkord – den dorischen – sollte man die Töne terzgeschichtet, also in der Anordnung 1-3-5-7-9-11 greifen. Dabei muss also die linke Hand außer dem Grundton mindestens einen weiteren Akkordton greifen.)

›Left hand voicings‹

In der rechten Hand entstehen jeweils viertönige, grundtonlose Griffe, wenn man so verfährt, wie es in den vorigen Abschnitten erläutert wurde. Spielt man diese Griffe in der linken statt in der rechten Hand, so erhält man die gängigsten der sogenannten ›left hand voicings‹. Sie werden unter anderem dann benutzt, wenn ein anderes Instrument eine grundtonhaltige Basslinie spielt. Der Pianist hat so die rechte Hand frei, um Solo-Linien zu improvisieren. Allerdings bedeutet es eine große Umstellung, die viertönigen Voicings in die linke Hand ›umzulegen‹.

Undezim- und Tredezimakkorde ohne None

Spielt man ein sehr einfaches Comping auf Septakkordbasis, also ohne Nonen, kann man dabei gelegentlich auch Undezim- oder Tredezimakkorde ohne None einbauen. Man verfährt dann in ähnlicher Weise wie oben beschrieben: Zunächst greift man einen (in der rechten Hand dreitönigen) Septakkord so, dass einer der Funktionstöne (am besten die Septime) der tiefste Ton der rechten Hand ist. Dann verschiebt man den ›Quint-Finger‹ sekundweise nach links zur passenden 11 (bei dominantischer Basis übermäßige 11, bei Moll- oder halbverminderter Basis reine 11) oder sekundweise nach rechts zur passenden 13 (bei dominantischer Basis groß oder klein, bei jeder anderen Basis groß).

6.3 Übungen zu ›drop-2-voicings‹

Die unter 6.2 beschriebenen nonenhaltigen Akkordtypen, bei denen man viertönige Griffe in der rechten Hand verwendet, können gut in satt klingende ›drop-2-voicings‹ umgewandelt werden. Folgende zwei Arbeitsschritte empfehlen sich:

- Man legt in der linken Hand den Basston (= Grundton) des Akkords so tief, dass zwischen den beiden Daumen mindestens eine Septime Abstand ist. Allerdings sollte dabei der Ton c0 nicht unterschritten werden.
- Man ermittelt aus dem viertönigen Griff der rechten Hand den zweiten Ton von oben und lässt ihn um eine Oktave nach unten fallen, wo er von der linken Hand abgegriffen wird. In der linken Hand entsteht dadurch ein Griff aus Grundton plus Terz oder aus Grundton plus Septime.

6.4 Pentatonische Akkorde

Die einfachste Griffweise pentatonischer Akkorde besteht darin, in der linken Hand den Grundton und in der rechten Hand in enger Lage die vier übrigen Töne zu spielen. Wegen der entstehenden Sekundreibungen klingen diese Griffe nicht immer gut.

Do-Pentatoniken

Wie oben erklärt, entspricht die Do-Pentatonik der häufigen tonikalen Akkordausprägung Dur 6/9. Greift man in der linken Hand den Grundton und in der rechten Hand die vier übrigen Töne in enger Lage, empfehlen sich vor allem diejenigen Griffe, bei denen der tiefste Ton der rechten Hand der Terz oder der Quinte des Akkords entspricht. Dadurch ergibt sich zwischen dem Grundton und dem nächsthöheren Ton ein stabiles Akkordfundament. Die anderen beiden Griffe (None oder Sexte als tiefster Ton der rechten Hand) wirken weniger stabil.

Gut klingende weite Lagen entstehen über dem genannten stabilen Akkordfundament (Grundton plus Terz oder Grundton plus Quinte, am besten dann beides in der linken Hand gespielt), wenn man darüber eine quartige Auftragung der Töne wählt. Im Falle der C-Do-Pentatonik ergeben sich etwa die Varianten *c-e-a-d-g* oder *c-g-e-a-d*.

Re-Pentatoniken

Die Re-Pentatonik ist eine gut klingende Umsetzung des Akkordsymbols sus7/9. Im Hinblick auf eine mögliche Auflösung in einen Nonakkord empfehlen sich hier vor allem diejenigen Griffe, bei denen der tiefste Ton der rechten Hand der Quarte oder der Septime über dem Grundton entspricht. Bei einer Auflösung der Quarte zur Terz entstehen dann die unter 6.2.1 beschriebenen Voicings. So ergeben sich etwa für die C-Re-Pentatonik (Csus7/9) folgende Auflösungen:

- Töne *c-f-g-b-d*; mögliche Auflösung zu *c-e-g-b-d*.
- Töne *c-b-d-f-g*; mögliche Auflösung zu *c-b-d-e-g*.

Die beiden genannten voicings der Re-Pentatonik lassen sich – wegen des Zusammenhangs mit den Nonakkorden – auch per ›drop-2‹-Technik zu gut klingenden weiten Lagen umwandeln.

Andere Pentatoniken

Von den anderen drei Pentatoniken (La, So und Mi) lässt sich lediglich die La-Pentatonik als jazztypischer Akkord in einem Symbol umsetzen, nämlich $\text{min}7/9/11$. Für diesen Akkord bietet sich allerdings nur die oben erwähnte terzgeschichtete Griffweise an (z. B. $\text{Cmin}7/9/11$: von unten nach oben mit den Tönen *c-es-g-b-d-f*). Engere Lagen sind unüblich.

So- und Mi-Pentatoniken sind nur im Rahmen von nicht-grundstelligen Akkorden relevant und so selten, dass sie zunächst nicht weiter berücksichtigt werden müssen.

6.5 Reale Mixturen

Die verschiedenen Akkordtypen lassen sich gut üben indem man sie in realen Mixturen spielt. Am einfachsten ist die chromatische Verschiebung, die freilich dazu verführt, einfach jeden Finger gedankenlos zu verschieben. Die ganztönige Verschiebung fällt meist schwerer. Noch effektiver ist die Verschiebung in klein- oder großterzigen Abständen.

Beim Spielen realer Mixturen wird zudem das Gehör geschult: Der Spieler muss bei jedem neuen Grundton beurteilen, ob der verschobene Akkord von den enthaltenen Intervallverhältnissen her genauso klingt wie der jeweils vorhergehende.

* * *

Die beschriebenen Akkordtypen sind nicht nur typisch für Gershwins Harmonik, sondern finden sich sehr häufig auch in jazzorientierten (Klavier-)Sätzen anderer Komponisten. Ihre Systematisierung, begriffliche Erfassung und spielpraktische Einübung erleichtert das lesende Auffinden und hörende Wiedererkennen dieser Klangtypen und bildet die Voraussetzung ebenso für die Analyse wie für Improvisations- und Kompositionsversuche in den entsprechenden Stilen.

Noten

Gershwin, George (1935), *Porgy and Bess*, Klavierauszug, hg. von Albert Sirmay, New York: Gershwin Publishing Corporation/Chappell.

Literatur

Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl., Wolfenbüttel: Möseler.
Mark Levine (1992), *Das Jazz Piano Buch*, Rottenburg: Advance Music.

»Musiktheorie im 19. Jahrhundert« –
 XI. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)
 an der Hochschule der Künste Bern, 2. bis 4. Dezember 2011

Wer heute von ›historisch informierter Musiktheorie‹ spricht, meint damit in der Regel eine Musiktheorie, die sich explizit auf die Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts bezieht. Dass hingegen viele Zeugnisse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts lange Zeit unberücksichtigt blieben, kann als Folge einer Fixierung auf Lehrtraditionen und ›Systeme‹ dieser Epoche verstanden werden, von denen sich in einer ersten Phase der ›Historisierung‹ des Faches zumeist programmatisch abgegrenzt wurde. Vor diesem Hintergrund verfolgte die Themenstellung des XI. Jahreskongresses der GMTH ein doppeltes Anliegen, nämlich einerseits den »heute noch nachwirkenden großen systematischen Entwürfe[n]«¹ dieser Zeit neue Aspekte abzugewinnen und andererseits vergessene oder weniger dominante Strömungen und Lehrtraditionen aufzuarbeiten. Angesichts des Umstandes, dass sich die Institutionen unseres gegenwärtigen musikalischen Ausbildungssystems im 19. Jahrhundert formierten, schien es den Gastgebern zudem geboten, die Aufmerksamkeit auf den kulturgeschichtlichen Zusammenhang zwischen inhaltlichem und institutionellem Wandel zu lenken.

Der Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* war nach Basel (2003) zum zweiten Mal in der Schweiz zu Gast und spiegelte damit das Selbstverständnis der GMTH als Forum der gesamten deutschsprachigen Musiktheorie. In allen drei deutschsprachi-

gen Ländern gibt es, unabhängig von den konkreten institutionellen Ausformungen, Tendenzen, das wissenschaftliche Profil musikalischer Ausbildungsstätten zu stärken. In der Schweiz zeigt sich diese Entwicklung u. a. in der Integration früherer Musikhochschulen und -akademien in künstlerische Fachhochschulen mit einem ausgeprägten Forschungsprofil. Daraus resultiert auch an der gastgebenden *Hochschule der Künste Bern* (HKB) eine Infrastruktur, insbesondere im Hinblick auf Stellenprofile und wissenschaftliche Projekte, die an deutschen Musikhochschulen nach wie vor die Ausnahme darstellt. Dass der Kongress in der Forschungsabteilung einer fächerübergreifenden Kunsthochschule stattfand, zeigte schon der für Musiktheorie-Kongresse ungewöhnliche Veranstaltungsort, dem die direkte Nachbarschaft der bildenden Künstler – äußerlich wie atmosphärisch – anzumerken war.

Die Veranstaltungen am Eröffnungstag fanden jedoch nicht in der HKB statt, sondern in dem stimmungsvollen Berner Veranstaltungszentrum ›Dampfzentrale‹. Begrüßt wurden die Kongressbesucher von Thomas Beck (dem Direktor der HKB), Graziella Contratto (der Leiterin des Fachbereichs Musik an der HKB), Martin Skamletz (dem Leiter des ›Forschungsschwerpunkts Interpretation‹ der HKB), dem die Hauptverantwortung für die Organisation der Veranstaltung oblag, Roman Brotbeck (dem Leiter ›Forschung‹ an der HKB) sowie Anselm Gerhard (dem Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Bern) und Johannes Menke (dem Präsidenten der GMTH).

Die Stärkung des Forschungsprofils künstlerischer Hochschulen geht vielfach einher

1 »Musiktheorie im 19. Jahrhundert«. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) an der Hochschule der Künste Bern, Programmheft, 3. <http://www.gmth.de/static/files/Programm2011.pdf>

mit der Installierung von Promotionsprogrammen unterschiedlichen Zuschnitts und ist eng verbunden mit Überlegungen zur Frage des sogenannten ›Dritten Zyklus‹, dessen Einführung im Rahmen der Bologna-Reformen auch das Fach Musiktheorie berührt. Die von Marie Caffari (Biel/Bern) geleitete Podiumsdiskussion am Eröffnungstag widmete sich – passend zum wissenschaftlichen Profil des Veranstaltungsortes – »Doktoratsprogrammen für MHS-Absolvent/inn/en«. Im Gespräch richtete sich der Fokus weniger auf musiktheoretische Promotionsprogramme als vielmehr auf Fragen der Vergleichbarkeit von Abschlüssen, auch auf europäischer Ebene. Dabei wies Peter Dejans (Gent) auf die breite Wirkung des erprobten docARTES-Programms am Orpheus Institut hin, während Ulf Bästlein (Graz) und Anselm Gerhard (Bern) künstlerische Promotionsstudiengänge vorstellten, die wissenschaftlichen Promotionen gleichrangig sind bzw. künftig sein sollen. Ludwig Holtmeier (Freiburg) erörterte die Schwierigkeiten, die bei der Umsetzung eines ›Dritten Zyklus‹ bereits im nationalen Kontext entstehen, während Oliver Korte (Lübeck) die Vergabe des akademischen Grades eines ›Dr. phil.‹ für die Fächer Musiktheorie und Musikpädagogik ohne Beifachstudium, wohl aber mit Disputation und Rigorosum dokumentierte und verteidigte.

Die drei Keynotes arbeiteten in erster Linie das Potential kulturgeschichtlicher Perspektiven für musiktheoretische Forschungsfragen und -methodologien heraus. Wer die Musik der Vergangenheit von ihren Voraussetzungen her verstehen wolle, so Thomas Christensen (Chicago) in seinem Vortrag »Monumentale Texte, verborgene Theorie«, müsse nicht allein die in schriftlichen Zeugnissen überkommene ›explizite‹ Theorie, sondern auch orale Lehrtraditionen und die verschiedenen institutionellen und sozialen Orte der Theoriebildung und -vermittlung in den Blick nehmen. Daran anknüpfend zeigte Christoph Hust (Leipzig) anhand konkreter Beispiele auf, über welche Kommunikationswege sich »Musiktheorie als kulturelle Praxis« im 19. Jahrhundert verbreitete. Einer ähnlichen Fragestellung folgte – nunmehr aus einer primär methodologischen

Perspektive – Markus Böggemann (Kassel) in seinem Vortrag »Komponieren lernen – Wissensformen und Verbreitungsstrategien im 19. Jahrhundert«.

Auf früheren Jahreskongressen führte die thematische Begrenztheit der Sektionsvorgaben dazu, dass zahlreiche Beiträge entweder von vornherein der freien Sektion zufallen mussten oder sich nur mit Mühe den einzelnen Sektionen zuordnen ließen. Dem versuchten die Berner Organisatoren mit einer Auffächerung in sieben thematisch gebundene Sektionen und eine freie Sektion zu begegnen. Nach Abschluss des Auswahlverfahrens zeigte sich freilich, dass mehrere Sektionen nicht oder nur durch eine Unterzahl an Beiträgen hätten repräsentiert werden können. So führte die Ausdifferenzierung der sektionalen Gliederung letztlich zu deren Abschaffung. Im Ergebnis bedeutete das Kongressprogramm gleichwohl einen gelungenen Ausgleich zwischen dem Interesse, der Veranstaltung ein klares Profil zu verleihen, und dem traditionellen Forumscharakter der Jahreskongresse. Mit drei der ursprünglich vorgegebenen Sektionen bewiesen die Veranstalter überdies Gespür für derzeit virulente Themen: Das »Fortleben des barocken Prinzips des Generalbasses in der Kompositionslehre«, »Aspekte der Entwicklung von Unterrichtskonzepten zwischen Privatunterricht und Institutionalisierung« und die »Tendenz zur Bildung von systematischen Erklärungsansätzen«.

Eine Reihe von Vorträgen würdigte den Beitrag von Theoretikern des 19. Jahrhunderts zur ›longue durée‹ des Generalbasses, so etwa die Darstellungen »Zur Wiener Harmonie-, Generalbass- und Kompositionslehre Joachim Hoffmanns (1784–1856)« von Felix Diergarten (Basel) oder zu Josef Gabriel Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* im Kontext der Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert von Birger Petersen (Mainz). Jürgen Blume (Mainz) porträtierte mit Anton André einen weithin unbekanntem Offenbacher Komponisten, der eine beachtenswerte *Lehre der Fuge* (1842) hinterlassen hat.

Eine weitere Gruppe von Referenten widmete sich Fragen des Akkordbegriffs und

der Harmonielehre. Den Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts erörterte Ludwig Holtmeier (Freiburg) vor allem im Hinblick auf die deutschsprachige Rameau-Rezeption. Nathalie Meidhof (Freiburg/Bern) thematisierte Charles-Simon Catels Wirken am Pariser Conservatoire zu Beginn des 19. Jahrhunderts und seinen Einfluss auf die weitere Entwicklung der französischen Harmonielehre. Johannes Menke (Basel) interpretierte das »Projekt ›Dreiklang« als Ausdruck einer Neuorientierung im Kunstverständnis des mittleren 19. Jahrhunderts und verwies dabei auf Parallelen in der zeitgenössischen Rezeption technischer Innovationen.

An Beispielen aus Werken Johann Sebastian Bachs thematisierte Ariane Jeßulat die wechselseitige Durchdringung der aus dem 16. Jahrhundert überkommenen vokalen und der jüngeren instrumentalen Improvisationspraxis. Hans Peter Reutter (Düsseldorf) stellte mit der Vervollständigung eines frühen Mendelssohn-Fragments seine Überlegungen zur stilistischen Entwicklung des Komponisten zur Diskussion. Folker Froebe (Bremen/Detmold) und Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin) schließlich arbeiteten in einem Analyse-Workshop das didaktische und analytische Potential von Sequenzen im 19. Jahrhundert heraus und gingen auf damit zusammenhängende theoriegeschichtliche Fragen ein.

Eine Vielzahl von Beiträgen spiegelte eine neue Unbefangenheit gegenüber der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, ferner eine Tendenz, die kontinuierlichen Momente zur früheren Theoriegeschichte zu akzentuieren und schließlich ein Interesse an ›Theorie« auch jenseits produktionsästhetischer Relevanz. Die kulturgeschichtliche Akzentsetzung des Kongresses ließ deutlich hervortreten, dass sich die Musiktheorie zunehmend der Frage zu stellen hat, worin das genuin ›Musiktheoretische« besteht. Auffällig war die vergleichsweise geringe (und dem Augenschein nach bereits seit dem Mainzer Kongress rückläufige) Präsenz der anglo-amerikanischen Musiktheorie und ihrer gegenwärtigen Diskurse: Ob es sich nach einer längeren Phase intensiver Rezeption um die ersten Anzeichen eines

Rückzugs auf neugewonnene Gewissheiten handelt, wird sich zeigen.

Ein inhaltlicher Höhepunkt neben dem regulären Vortragsprogramm war die Präsentation des an der HKB angesiedelten Forschungsprojekts »Peter Cornelius als Musiktheoretiker« durch ein Team um Stephan Zirwes und Martin Skamletz mit Roman Brotbeck, Michael Lehner und Nathalie Meidhof, außerdem Sinem Derya Kılıç und Christoph Hust.² Der bislang unveröffentlichte Nachlass Cornelius', der aus der Zeit nach 1867 stammt, in der er an der Königlich-Bayerischen Hof-Musikschule in Münchener als Kompositionslehrer wirkte, ermöglicht eine exemplarische Auseinandersetzung mit der damaligen Unterrichtspraxis. Die erhaltenen Unterrichtsbücher dienen der Forschungsgruppe zudem als Ausgangspunkt für die Entwicklung gegenwärtiger, historisch verbürgter Unterrichtsmodelle.

Ebenfalls am Eröffnungstag fand die Preisverleihung des 2. Aufsatz-Wettbewerbs der GMTH unter dem Jury-Vorsitzenden Michael Polth statt. Ein zweiter Preis ging an Immanuel Ott (Essen), dessen Beitrag »Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon *Nesciens mater virgo virum*« in der vorliegenden ZGMTH-Ausgabe veröffentlicht wird.³ Ein erster und ein dritter Preis wurden nicht vergeben.

Die beiden Konzerte des Rahmenprogramms fassten den zur Rede stehenden historischen Zeitraum gewissermaßen von beiden Seiten ein: Der jährlichen GMTH-Vollversammlung am Samstagabend stellten die Organisatoren ein Orchesterkonzert des auf Originalinstrumenten musizierenden Ensembles »Concerto Stella Matutina« (Leitung: Kai Köpp) voran, dessen Motto »Komponierende Musiktheoretiker« allseits Neugierde weckte. Im Mittelpunkt des aufschlussreichen Programms standen weithin unbekanntes Sinfonien und Konzerte Joseph Riepels und Heinrich

2 Website »Peter Cornelius als Musiktheoretiker. Zur historisch informierten Didaktik der Musiktheorie«:
<http://www.hkb.bfh.ch/?id=3296>

3 ZGMTH 9/2, 13–23.

Christoph Kochs. Angesichts deren affektiver Homogenität bedurfte es kaum mehr der einführenden Worte Felix Diergartens (Basel), um Kochs kritisches Urteil über die ebenfalls zu Gehör gebrachte Haydn-Sinfonie Nr. 60 in C-Dur (*Il Distratto*) als Zeugnis verschiedener Ästhetiken interpretieren zu können.⁴ Ein Kammerkonzert am Freitagabend präsentierte Rekompositionen der *Lyrischen Suite* von Alban Berg, die neun Kompositionsstudierende der Hochschule der Künste Bern unter Anleitung ihrer Lehrer (Xavier Dayer, Christian Henking und Frank Sikora) in Anlehnung an ein entsprechendes Unterrichtskonzept des Komponisten Peter Cornelius erstellt hatten. Der musikalischen Sozialisierung und dem Ausbildungsstand entsprechend reichte die Stilistik der Kompositionen von etüdenhafter Zwölftontechnik bis hin zum Free Jazz. Besonders kreative Übertragungen in eine je eigene, wie-

dererkennbare Sprache boten zwei (auch interpretatorisch beeindruckende) Triokompositionen für Viola, Bassklarinette und Kontrabass von Alice Baumgartner und Ezko Kikoutchi sowie das sehr differenziertes Klavierquartett von Antoine Fachard. Den mitreißenden Ausklang gestaltete die (instrumental wie elektronisch angereicherte) hochschuleigene Band »Help!« mit *MC Alberg* von Florian Favre.

Den Veranstaltern ist es gelungen, auch im 11. Jahr der GMTH-Kongresse einen neuen thematischen Akzent zu setzen und den gegenwärtigen Stand des Fachdiskurses einzufangen. Zu danken ist Ihnen nicht zuletzt für die hervorragende Organisation des gesamten Ablaufs und für ein rundherum gelungenes Rahmenprogramm.

Folker Froebe, Birger Petersen,
Jan Philipp Sprick

4 Vgl. Felix Diergarten, »Auch Homere schlafen bisweilen«. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn«, *Haydn-Studien* 10/1, 2010, 78–92.

Clemens Kühn / John Leigh (Hgg.), *Systeme der Musiktheorie*,
Dresden: Sandstein 2009

In seinem knappen Vorwort zu dem von ihm gemeinsam mit John Leigh herausgegebenen Band *Systeme der Musiktheorie* spricht Clemens Kühn das ungewollte Dilemma dieses Buchprojektes aus. Angesicht »einer musiktheoretischen Landschaft, die sich ebenso animierend vielfältig wie fast unübersichtlich aufgesplittert hat«, läge, so Kühn, »das Thema ›Systeme der Musiktheorie‹ [...] gegenwärtig im Grunde auf der Hand«. Und so versuche der »Band als eine Art Vergewisserung [...] gebündelt darzustellen, was sich – inmitten eines erfrischenden musiktheoretischen Pluralismus – als tragende Stützen ausmachen lässt«. Gemeint seien aber, so Kühn, »natürlich nicht Systeme alten Schlages, die Musik in ein Korsett dogmatischer Verbindlichkeiten zwangen«. Vielmehr sei »System« hier zu verstehen als »ein Synonym für verschiedene, bedeutsame Denkansätze, deren Ideen, Anliegen und Methoden sich hinreichend geschlossen beschreiben lassen« (5).

Freilich erhebt sich die Frage, ob nicht gerade die skeptische Haltung gegenüber dem herkömmlichen Systembegriff erst zum Verlust tragender Stützen geführt hat. Blickt man in das Inhaltsverzeichnis, fällt jedenfalls auf, dass zum einen die musiktheoretischen Systeme »alten Schlages« in dem schmalen, gerade einmal 131 Seiten umfassenden Band eine bedeutende Rolle spielen, so beispielsweise die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, und zum anderen vor allem Systeme respektive Denkansätze zur Sprache kommen, die schon einige Generationen, wenn nicht gar hunderte von Jahren alt sind. Der Band steckt also nicht nur einen weiten Horizont von der barocken Figurenlehre bis zur ›pitch class set theory‹ ab, sondern legt auch die Vermutung nahe,

dass das aktuelle musiktheoretische Denken entweder primär historisch ausgerichtet ist oder aber die Systeme »alten Schlages« – ungeachtet aller Systemkritik – eben doch von besonderer metatheoretischer Qualität sind und nach wie vor als wesentlicher Ausgangs- und Bezugspunkt taugen. Vor diesem Hintergrund erstaunt, dass nur ein einziger Artikel den Begriff »System« im Titel trägt – Christian Thoraus Beitrag »Interagierende Systeme – Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse«. Aber auch die Abschlussdiskussion der beiden Herausgeber über die Frage »Was ist ›Form‹?« berührt Grundlegendes (nicht nur) musiktheoretischer Systeme. Das Gespräch ist idealtypisch dialektisch angelegt und führt zum wissenschaftstheoretischen Kern der Systemdebatte. John Leigh vertritt hierbei ein Wissenschaftsverständnis, das die »Herauskristallisierung des Elementarsten [fordert], woraus die Individualisierung erwachsen kann« (124). Leider findet Leighs Plädoyer für einen umfassenden interdisziplinären Ansatz, der zum Erfassen von Universalien und »generellen Codes« (123) aktuelle physiologische, physikalische und anthropologische Forschung mit einbezieht, im Band keinen Niederschlag. So bleibt offen, ob die Diskussion von Befunden aus der Quantenphysik oder Gen- und Hirnforschung für die Musiktheorie im Hinblick auf Formgestaltung und Formwahrnehmung überhaupt relevant ist. Nicht zu Unrecht jedenfalls verweist Kühn auf zwei Gefahren, nämlich erstens die der Beliebigkeit bei der Verbindung zwischen dem Generellen und dem Besonderen, wenn diese lediglich metaphorisch und nicht logisch begründet ist, und zweitens jene der theoretischen Versteinering in »normativen Gefängnissen«, in welche die

Suche nach dem Elementaren und Universellen führe. Beispiele für einen solchen »Vorrang« des »Normative[n]« gäben etwa die Kompositionslehren von Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann (125). Kühn plädiert daher für ein Vorgehen, das vom Besonderen sowie historisch Bedingten ausgeht, um im Anschluss durch die Gewinnung von Modellen, Topoi und Archetypen zu Generalisierungen zu kommen, durch die das Individuelle greifbar werden soll. Dagegen wendet wiederum Leigh ein, diese Vorgehensweise setze »ein Labyrinth von Prämissen voraus« und schließe »musikalische Formen aus, die diesen nicht konform sind« (124).

Aus diesem Konflikt scheint zunächst Christian Thorau mit seinem Rekurs auf die Semiotik einen Ausweg zu weisen. Nach einer knappen und anschaulichen Diskussion semiotischer Begrifflichkeiten und Paradigmen entwickelt Thorau in Anlehnung an Nelson Goodmans Symboltheorie, die auf die Besonderheit der ästhetischen Kommunikationsform in zeichentheoretischer Hinsicht abhebt, am Modellfall von Robert Schumanns *Vogel als Prophet* ein hermeneutisches Modell, das auf der Interaktion von Implikationssystemen beruht. Das Stück erweist sich dabei als ideales Beispiel für »Musik als offene Metapher« (78): Hier interagieren nicht nur drei Implikationssysteme miteinander – erstens die »buchstäbliche Exemplifikation« auf der Ebene der Struktur, zweitens die »metaphorische Exemplifikation« auf der Ebene des Ausdrucks und drittens die »Denotation« im Titel (80) –, sondern es ist zudem der metaphorische semiotische »Konflikt zwischen Ähnlichkeit und Differenz« im Rätselcharakter des Titels als »passender Widerspruch« thematisiert (81). Die Stimmigkeit des Beispiels verdeckt aber auch die möglichen Probleme des zeichentheoretischen Modells. Denn wie zu verfahren ist, wenn die »analytisch-semantische Zuordnung« (82) gestört wird, bleibt unklar. Zu bedenken wäre jedenfalls, dass Schumann nach eigenen Angaben bei den *Kinderszenen* die Titel erst nachträglich gesetzt hat. Und ob es für die Selbstverständlichkeit, dass »wissenschaftlich generiertes Wissen [...] in diesem

Fall z.B. musikhistorische Erkenntnisse aus der Schumann-Forschung [...] die Implikationssysteme im Sinne einer historischen und semiotischen Angemessenheit der Analyse mitstrukturieren« (83), eines zeichentheoretischen Überbaus überhaupt bedarf, ist fraglich.

Thoraus Befunde lassen sich über seinen Modellfall hinaus ganz grundsätzlich für die musiktheoretische Diskussion fruchtbar machen, denn auch hier wird mit fixierbaren Codes und offenen Interaktionsgebilden, mit Denotation und metaphorischen Explikationssystemen operiert. Dass »das musikerinterne Spannungsverhältnis zwischen Regel und Abweichung, Norm und Individuation [...] Übertragungen [...] involviert [...], die Interaktion und Konflikt erzeugen« (ebd.), kann auch in der Musiktheorie als beständiges Interagieren von Implikationssystemen beobachtet werden. Paradigmatisch lässt sich dies am Beispiel der Figurenlehre verdeutlichen. Ihr sind im Band gleich zwei Artikel gewidmet, die ein interessantes Spannungsverhältnis ausbilden, leider ohne dass durch die Platzierung im Band ihre Komplementarität angemessen zur Geltung käme. Johannes Korndörfers Überzeugung, »wie bereichernd die Analyse eines Musikstücks anhand eines historischen ›Theoriesystems« sei und wie dadurch »wichtigen Entwicklungen der Musikgeschichte auf die Spur [ge]kommen« werden könne (85), gilt nicht nur für ein zeitgenössisches Verhältnis von Theorie und Praxis, dem sich sein eigener Artikel »Christoph Bernhards Figurenlehre im Werk von Heinrich Schütz« widmet. Dass Korndörfer in Schütz' *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi* SWV 435 von 1664 den zahlreichen Gebrauch jener satztechnischen Figuren feststellen kann, die dessen Schüler Christoph Bernhard in seiner Kompositionslehre *Tractatus compositionis augmentatus* vier Jahre zuvor systematisierte, darf als ein kaum überraschender Befund gelten. Demgegenüber ist die von Hartmut Fladt in seinem Beitrag »Modell – Topos – Figur. Individualisierte Satztechniken in Wagners ›Tristan und Isolde«« verfolgte These einer Präsenz »von topologischen Traditionen« (20) gerade

dort, wo das Satzbild größte Eigenständigkeit vorgibt, höchst bemerkenswert.

Auch in anderer Hinsicht prägen die beiden Artikel eine erhellende Gegensätzlichkeit aus. Wie Korndörfer richtig ausführt, ging es Bernhard in seiner Figurenlehre darum, die aus der italienischen Opernpraxis kommende neuartige Dissonanzbehandlung ästhetisch zu rechtfertigen und dem herkömmlichen Kontrapunktverständnis zur Seite zu stellen. Korndörfer kann denn auch einige Beispiele des textausdeutenden Gebrauchs von Figuren bei Schütz zeigen, muss aber letztlich einräumen, Schütz verwende die Figuren weitaus häufiger »ohne jegliche semantische Bedeutung«, wobei als Besonderheit die Kombination mehrerer Figuren hervorstechen (92). Korndörfers Einschätzung zu folgen, hieße, Schütz habe das System des Denotationszusammenhangs zwischen gattungsmäßiger Zweckbestimmung, Textbedeutung, rhetorischem Etikett und kontrapunktischem Regelverstoß aufgebrochen und den neuen Kontrapunkt zu einem eigenständigen und nicht mehr legitimationsbedürftigen technischen Verfahren erhoben. Dass aber das Verhältnis zwischen Lizenz und Semantik die Zeiten überdauert habe, ist gerade die zentrale Behauptung Hartmut Fladts, demzufolge viele der »in der Literatur geheimnisumwitterte[n]« Akkorde und Akkordverbindungen in Wagners *Tristan und Isolde* als »verblüffend konstruktive Konsequenz aus den selbstgesetzten Prämissen« (25) erscheinen, wenn man sie scheinbar ahistorisch auf kontrapunktische Modelle wie den Gymel oder die gestische Qualität rhetorischer Figuren, wie Interrogatio, Exclamatio, Gradatio, Climax, Auxesis, Aposiopesis und Passus duriusculus zurückprojiziert. Für Fladt verbinden sich so bei Wagner das moderne System der Tonalität, bis ins Mittelalter zurückreichende Modelle und die Ausdruckskraft der Figurenlehre zu einer hochindividuellen musikalischen Sprache.

Während sich also in der Kompositionspraxis – folgt man Fladt – verschiedene systematische und historisch konnotierte Ansätze erhalten und durchdrungen haben, kam es in der Theoriegeschichte zu einer kategorialen

Trennung von vormaligem Zusammengehörigem, wie die »Aufspaltung des Generalbasses in ›Wissenschaft‹ und ›Praxis‹« zeigt (10). Als deren Ursache macht Ludwig Holtmeier in seinem Artikel »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, die »Erfindung der Oktavregel um 1700 herum« (ebd.) aus, mit der der »Generalbass zur ›Harmonielehre‹ im modernen Sinne« (11). Während das traditionelle Generalbassdenken auf verschiedenen kontrapunktischen Modellen und Topoi beruhe, also die regelgerechte Intervallprogression in Klauseln formuliere und diese zu größeren (horizontalen) Kadenzzusammenhängen ausgebaut habe, die benenn- und erlernbar waren, harmonisiere die Oktavregel die auf- und absteigende diatonische Skala in spezifischer Weise. Die feste Koppelung von Klangqualität und Stufe führt laut Holtmeier »zu einer bislang unbekanntem Vertikalisierung des harmonischen Diskurses« (ebd.). Die Oktavregel lasse sich historisch aus der Doppia-Kadenz herleiten, in der sich dialektisch »alte« Intervallprogression und »neue« Corellische Kadenzharmonik verschränkten (16). Da letztere auf dem Prinzip der Abfolge von Spannungs- und Ruheakkorden basiere, trete »an die Stelle drei- und viertöniger Klauselzusammenhänge eine weitgehend entrhythmisierte ›Zweierbeziehung von Akkorden‹ (11). Zwar erkennt Holtmeier die Bedeutung dieses Paradigmenwechsels, der eine »Emanzipation der Klänge« (15) mit sich bringe, einerseits ausdrücklich an. Andererseits polemisiert er aber bisweilen von der Warte der Partimento-Tradition aus gegen die seines Erachtens problematische Seite dieser Entwicklung. So hebt er bei Rameaus Theorie der »basse fondamentale«, die hier anknüpft, vor allem die systematische Widersprüchlichkeit und den Verlust eines differenzierteren Dissonanzbegriffs hervor, wie überhaupt bei Rameau nach Holtmeier die »Tendenz zur formalistischen Abstraktion und ›esprit du système‹, [...] in den späten Schriften oft abstruse Formen annimmt« (18). Und »die deutsche bürgerliche Harmonielehretradition« (9) bezieht er, die Partimento- und Generalbasslehrbücher insbesondere deshalb nicht ernst genommen zu haben, »weil sie meist nur aus

Noten [...] bestehen« (6). Schenker mit seinen Diagrammdarstellungen scheint Holtmeier diesem geistigen Umfeld offenbar nicht zuzurechnen. Nun mag es zwar sein, dass die Riemann-Tradition ein »undifferenziertes und ausgesprochen einseitiges Verständnis von ›Generalbass‹« hatte und man »geradezu manisch auf die Zifferschrift fixiert« war; dass es aber nur darum ging, »Türmchen« über den betreffenden Bassnoten« zu bauen und »harmonische Progression [...] immer den Sprung von Akkord zu Akkord« bedeutete (ebd.), scheint mit Blick auf Riemanns Funktionsbegriff dann doch eine gewagte Behauptung. Vielmehr begegnet hier ein neues Theorieverständnis, das sich nicht mehr mit der Kontingenz von Modellen und Topoi zufriedengeben mochte, sondern, wie bereits die im Band völlig ausgeblendete mittelalterlich und frühneuzeitliche Musiktheorie, nach den objektiven Prinzipien und der allgemeinen Natur der Musik fragte. Schon bei Rameau lässt sich ein Theorieansatz ausmachen, der, statt primär auf den didaktischen Nutzen einer Kompositionslehre abzuheben, Musiktheorie als Wissenschaft begreift.

Wie wirkmächtig vor diesem Hintergrund dessen Fundamentalbasslehre war, zeigt die Folgediskussion im 19. und 20. Jahrhundert. In seinem wissenschaftstheoretisch ausgerichteten Artikel rekapituliert Bernd Redmann die Einbettung der Musiktheorie in die allgemeine wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem einem vom Neukantianismus inspirierten naturwissenschaftlichen Wissenschaftsideal verpflichtet war, das sich vornehmlich der Suche nach »naturgegeben, gemeinsamen Codes« (57) sowie nach einer auf »normative[n], kontextunabhängige[n], [...] zeitenthobene[n] [...] Prinzipien« (57) beruhenden »Universallogik« verschrieben habe (58). Dass ein solcher Ansatz, der aus einfachen Grundsätzen mit der Maßgabe systemimmanenter Stimmigkeit weitreichende Konsequenzen mit normativem Anspruch zieht, leicht in Konflikt mit der vielfältigen empirischen Wirklichkeit eines Gegenstands gerät, der eben nicht naturhaft gegeben, sondern der

historischen Wandlung unter Veränderung der kompositionstechnischen Grundlagen unterworfen ist, wurde auch von den Protagonisten der Funktionstheorie erkannt. So schränkte bereits Riemann unter dem Eindruck historischer und ethnologischer Forschung die Extensionalität seiner Theorie in seinen späteren Schriften ein. Gleichwohl betont Redmann, dass selbst in Bezug auf die »tonale Klangsyntax« (63), dort also, wo die Funktionstheorie ihr Terrain hat, sie wegen ihres »Deutbarkeits-Zwang[s]« (62), aber auch aufgrund der »häufig [...] auf die ›Vertikale‹ eingeeengten Perspektive« (65) rasch an ihre interpretatorischen Grenzen stößt, beispielsweise, wenn sie es mit historischen Topoi und Modellen, erweiterter Tonalität, auskomponierten Stufen und Stimmführungsklängen zu tun bekommt; ganz zu schweigen von der grundsätzlichen Problematik, dass die Funktionstheorie den »Einzelklänge[n] [...] die Funktionen [...] unabhängig von ihrer Position in einem Klanggefüge [...] ›diktiert‹« (65). Außerdem bleibe fraglich, »wie überhaupt [...] zu entscheiden [...] ist, welche Akkorde in einem Werkkontext als Funktionsklänge gelten sollen?« (65). Dennoch sind der hermeneutische Wert der Funktionstheorie und damit ihre heuristische Zukunftsfähigkeit laut Redmann nicht hoch genug einzuschätzen. »Unleugbar beruht der ›organische Aufbau‹ insbesondere großangelegter Formen auf mehr- oder sogar vielfachen harmonischen Schichtungen: Und kein anderes System der Klanganalyse« sei, so Redmann, »in der Lage, den integrativen Charakter dieser harmonischen Schichtungen und die Funktionsweise des Wechsels zwischen den Schichtenbezügen so präzise und plastisch zu fassen, wie die Funktionstheorie« (68). Schenker-Anhänger würden hier wohl Einspruch einlegen.

Dass diese Form von ›Präzision und Plastizität‹ einen hohen Preis haben kann, zeigt Konstanze Franke in ihrem Beitrag »Modulationstheorie und musikalische Wirklichkeit«. Ihre zahlreichen Beispiele belegen, dass die Grundannahme Riemanns, Modulationsvorgänge ließen sich an »Umdeutungsakkorden« (107) festmachen und klassifizieren, empirisch nur bedingt haltbar ist. Allerdings beschäftigt

sich Franke auch weniger mit *Modulations-theorie* als vielmehr mit *Modulations- bzw. Harmonielehre*, also mit der in didaktischer Absicht notwendigerweise verkürzenden Zurechtweisung einer umfassenden Theorie auf prägnante Lehrsätze, idealtypische Abstraktionen und schulmeisterliche Empfehlungen. Dergestalt ist eine seriöse Diskussion freilich nur schwer denkbar.

Ohnehin zeigt sich im Band als ein kontinuierliches Problem der »musiktheoretische[n] Landschaft« (5) die Unentschiedenheit darüber, ob sich die Musiktheorie vor allem als Wissenschaft oder als didaktische Disziplin für den Satzlehre- und Kompositionsunterricht versteht. Während im Fall von Funktionstheorie und Harmonielehre beide Seiten der Medaille betrachtet und gegeneinander abgewogen werden können, hat es im Bereich der Instrumentation, folgt man Edith Metzners historischem Abriss der Instrumentationslehre von Berlioz bis Sevsay in ihrem Beitrag »Wege zu einer neuen Instrumentationslehre« Ansätze zu einer Systematisierung nur im Rahmen didaktischer Konzepte gegeben, aber keine eigentliche Theorie der Instrumentation. Denn soll die Instrumentation gleichwertig in die Strukturanalyse einfließen, wie Metzner dies zu Recht fordert, dann müsste eine andere Darstellung gefunden werden als das Verweisen auf den Instrumentenvorsatz oder die verbale Wiedergabe eines Höreindrucks. Weiterführende Gedanken – interessant wäre beispielsweise die Erörterung einer möglichen Einbeziehung der Spektralanalyse – bleibt Metzner allerdings schuldig.

Wie problematisch jedoch der Versuch sein kann, einen streng naturwissenschaftlich ausgerichteten Ansatz für die herkömmliche Strukturanalyse fruchtbar machen zu wollen, zeigt Stephan Lewandowskis Beitrag »Zusammenhang durch Abstraktion. Die *pitch class set theory* nach Allen Forte« (93 ff.). Fortes Theorie erlaubt mithilfe einer mengentheoretischen Methode die Klassifizierung von diastematischen Konstellationen. Die strenge Formalisierung ist aber, sobald sie ihre Domäne der objektiven Kategorisierung von (insbesondere atonalen) Akkorden überschreitet

und sich in das Feld der musikalischen Analyse begibt, auf eine Vielzahl von kontingenten, nicht durch das System erfassbaren Vorannahmen angewiesen. Welche Töne jeweils einem »pitch class set« zuzuordnen sind, scheint ganz beliebig, wie die Material-»Analyse« Jan Maegaards von Arnold Schönbergs op. 23,2 zeigt, die Lewandowski in »pitch class sets« übersetzt. Die Zuordnung springt zwischen Horizontaler und Vertikaler und trennt rechte und linke Hand, als ob es sich um separate Tonsätze handele. Des Weiteren ist der Abstraktionsgrad bei der Umformung zu mathematisch beschriebenen Mengen hoch. Fortes Theorie blendet wesentliche Aspekte des Tonsatzes wie Höhe, Lage und sogar Abfolge der Töne einfach aus. Wenn dann noch, wie im vorliegenden Beispiel, mit Klassen von bis zu zehn Elementen operiert wird, lässt sich ein umfassendes Beziehungsgeflecht zwar leicht suggerieren, dessen Bezug zur konkreten Struktur des musikalischen Gegenstands bleibt aber vage.

Musiktheoretische Systeme jedoch, die antreten, die musikalische Struktur lückenlos zu erfassen, sehen sich dem Vorwurf ausgesetzt, totalitär zu sein. In seiner tiefgründigen Darstellung der Schichtentheorie Schenkers, tritt Oliver Schwab-Felisch dieser Kritik zwar überzeugend entgegen, allerdings, indem er weniger mit Schenker selbst argumentiert, als vielmehr mit dem derzeitigen Reflexionsstand des Ansatzes. Während man anhand der von Schwab-Felisch zitierten Äußerungen nämlich den Eindruck gewinnen kann, dass Schenker den von seinen Kritikern als problematisch empfundenen methodischen Monismus bei der Suche nach der »objektiven Wahrheit der Werke« (45) für den Ausweis von Überzeugungskraft hält, hebt Schwab-Felisch beim Verhältnis der vom allgemeinen Ursatz bis zur individuellen Ausführung reichenden Schichten weniger auf die von Schenker betonten Kategorien Logik, Kausalität und Hierarchisierung ab, sondern stellt eher das Moment der Interaktion und des Netzwerkscharakters sowie die Pragmatik der graphischen Darstellung und die potentielle Offenheit der Analyse als Interpretation heraus.

In seinem Postskriptum geht Schwab-Felisch scharf mit den Kritikern der immanenten Strukturanalyse ins Gericht. Inzwischen, so Schwab-Felisch, ginge ihr Dogmatismusvorwurf sogar schon so weit nicht nur zu bemängeln, dass »Theoretiker dazu neigen, Modelle so zu konstruieren, dass sie für universal gültig und lückenlos gehalten werden können« (49), vielmehr stießen »sich manche bereits daran, »dass Theoretiker dazu neigen, Modelle zu konstruieren« (50) und versuchten im Gegenzug Theorie in historische Betrachtung zu überführen (ebd.). Zwar seien »Geschichte und Theorie [...] einander Hilfswissenschaften: Geschichte nutzt theorieerzeugte Kategorien, Theorie (theorie-)geschichtliches Wissen« (ebd.). Nicht zu übersehen sei aber die kategoriale Differenz. »Geschichtsschreibung geht vom Gegenstand, Musiktheorie dagegen von Aspekten aus. Geschichte sieht das Einzelne als Schnittpunkt heterogener Bestimmungen. Musiktheorie dagegen bildet allgemeine Kategorien und bestimmt, wie das Einzelne ihnen zu subsumieren ist« (ebd.). Schwab-Felisch' Befund, die »deutschsprachige Musiktheorie folgt gegenwärtig eher dem Paradigma des Gegenstands als dem des Aspekts« (ebd.), wird auch durch den vorliegenden Band bestätigt. So geht es nach Redmann darum, das Besondere in das »offene, freie Feld der Interpretation, der satztechnischen Kontextualisierung, der Vernetzung [von] Theorieansätzen« (69) zu stellen, und Kühn schlägt vor, mit einer beliebigen Fülle von sehr allgemeinen und unspezifischen Metaphern

zu arbeiten, etwa »Prinzipien und Ideen des Formens: [z. B.] wiederholen, variieren, kontrastieren, aufgreifen, weiterführen, unterbrechen« (125). Aber, so Schwab-Felisch, »Relativismus ist [...] eine schwache, weil vortheoretische Strategie. Sie fördert die Disziplin Musiktheorie nicht, sondern behindert sie. Musikgeschichte, Geschichte der Musiktheorie und Analyse nutzen und reflektieren gegebene Theorien. Theoriebildung aber, die Aufgabe von Musiktheorie, verlangt Positionierung, nicht Relativierung« (50). Diese Diskussion hätte man sich in einem Band *Systeme der Musiktheorie* gewünscht. Die vorliegende Aufsatzsammlung bedarf also der Ergänzung durch einen Folgeband, der eher dem Paradigma des ›Aspekts‹ folgt und vor allem den Systembegriff präziser fasst. Denn ob es sich bei der ›pitch class set theory‹ um ein genuin musiktheoretisches System und bei der Figurenlehre oder den Generalbassmodellen überhaupt um Systeme handelt, müsste erst noch erörtert werden. Einstweilen bietet der Band nicht mehr als einen brauchbaren Einstieg in das Thema, wobei in die verschiedenen Ansätze allgemeinverständlich eingeführt wird. Wünschenswert wäre ein sorgfältigeres Lektorat gewesen, das die zahlreichen Druck- und Formatierungsfehler, die falsche Generalbassbezeichnung (15, Notenbeispiel 7) und den chronologischen Lapsus, Musikbeispiele von Brahms in der Instrumentationslehre Berlioz' von 1844 zu vermissen (113), beseitigt hätte.

Knud Breyer

Autoren

WENDELIN BITZAN, geboren 1982, Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Komponist und Pianist. Studium an der Universität der Künste Berlin, der Hochschule für Musik Detmold sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Nach Lehraufträgen in Detmold und Rostock seit 2011 Gastdozent für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Interpret eigener Kompositionen. Veröffentlichung von musiktheoretischen und musikpädagogischen Aufsätzen sowie der Arbeit *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (Frankfurt am Main 2010).

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).

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2014 Lehrkraft für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. 2000–2014 Lehraufträge, zuletzt in Bremen und Detmold. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. 2007–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

MARTIN GRABOW studierte Klavier (Martin Dörrie, Hannover) und Musiktheorie (Gesine Schröder, Leipzig). Er hat an verschiedenen Musikhochschulen in Deutschland unterrichtet und ist seit 2010 Dozent an der Musikhochschule Mannheim. Martin Grabow hat an der UdK Berlin bei Hartmut Fladt mit *Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez* promoviert. Im Zentrum der Forschungsarbeit stehen die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations*. Ein Forschungsstipendium des DAAD führte ihn 2005 an die Paul Sacher Stiftung Basel. Vorträge u. a. zur Musik des 20. Jahrhunderts.

JENS HAMER studierte von 2004 bis 2008 Klavier und »Musik im Kontext« in Münster, anschließend Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen. Dort nimmt er seit dem Wintersemester 2012 einen Lehrauftrag für Gehörbildung wahr. Daneben ist er in der studienvorbereitenden Ausbildung an der Folkwang Musikschule der Stadt Essen sowie als freiberuflicher Pädagoge und Musiker tätig.

LAURA KRÄMER studierte Musiktheorie an der HfM »Hanns Eisler« und an der UdK Berlin sowie Musikwissenschaft und Italienisch an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion über Bartók an der Universität Heidelberg. Unterrichtstätigkeit an der UdK Berlin und der Hochschule für Musik Dresden. Publikationen zu Tanzsätzen bei Mozart und Schubert und zur musikalischen Semantik.

LISELOTTE KUNKEL studierte Kirchenmusik (A) und Musiktheorie bei Zsolt Gárdonyi und Hermann Beyer an der Hochschule für Musik Würzburg. Sie ist dort als hauptamtliche Dozentin für Musiktheorie (Tonsatz, Gehörbildung, Schulpraktisches Klavierspiel) tätig. Daneben Kurs- und Konzertaktivitäten zum Thema »Jazz auf der Pfeifenorgel«. Promotion bei Ulrich Konrad über die Klavierlieder von Max Reger (2003). Zahlreiche Veröffentlichungen eigener Kompositionen.

ROBERT LANG, Studien der Schulmusik, Diplom-Musikerziehung/Musiktheorie und Germanistik an der Hochschule der Künste und der Freien Universität Berlin. Italienisch-Studien in Siena und Rom. Promotion über die »neapolitanische Oper« des Settecento. Lehrauftrag für Musiktheorie an der HdK Berlin. Nach dem Referendariat Studien- und Oberstudienrat (Musikpädagogik/Musikwissenschaft) an der Universität Bielefeld, daneben Lehrender an der Bielefelder Labor-schule. Seit 2007 Professor an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

GERHARD LUCHTERHANDT, geb. 1964 in Detmold, studierte Mathematik und Geschichte sowie Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie/Komposition und Orgel (Konzertexamen) in Marburg, Hannover und Salzburg, u. a. bei Heinz Hennig, Diether de la Motte, Alfred Koerppen und Ulrich Bremsteller. Promotion über Arnold Schönberg. 1993–2000 war Gerhard Luchterhandt Kantor zunächst in Osnabrück (St. Katharinen) und anschließend in Düsseldorf (Johanneskirche). Seit 2000 ist er Professor für Musiktheorie und Orgelimprovisation an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg; daneben unterrichtet er Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule Mannheim.

JOHANNES MENKE, geb. 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg im Breisgau, 2004 Promotion (Dr. phil.) an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 an der Schola Cantorum Basiliensis. Zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie, außerdem Tätigkeit als Komponist. 2008–2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Herausgeber der Buchreihe *sinefonia* (Wolke Verlag), seit 2013 Redakteur der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*.

ANDREAS MORAITIS studierte u. a. an der HdK Berlin und der FU Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. 1994 Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

HUBERT MOßBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg, Detmold und Halle (Saale). 1993–2003 hauptamtlicher Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); daneben Lehraufträge an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle, an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 2000 Promotion in Musikwissenschaft über Robert Schumann; 2002–2004 im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und 2003–2005 Herausgeber der ZGMTH. 2003–2012 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen; seit 2012 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen ist die zweibändige *Ästhetische Harmonielehre* im Noetzel-Verlag.

MATTHIAS NINGEL, geb. 1987, studierte Schulmusik, Philosophie und Bildungswissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Unter Prof. Dr. Christoph Hust arbeitete er während des Studiums als wissenschaftliche Hilfskraft an einem Forschungsprojekt über die Neudeutsche Schule. Seit 2012 studiert er Musiktheorie im Masterstudiengang der Hochschule für Musik in Mainz bei Prof. Dr. Birger Petersen. 2012 wurde ihm beim Aufsatzwettbewerb der GMTH für seinen Beitrag über Debussy der erste Preis zuerkannt.

HEE SOOK OH, geboren 1963 in Seoul/Korea. Klavierstudium an der Ewha Universität in Seoul (B.A. 1986), Studium der Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.: Magister 1989, Promotion 1992. Sie ist Associate Professor an der Seoul National Universität.

Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 20. Jahrhunderts, zuletzt erschienen: »Das abgelehnte Genie«. Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert« (*International review of the aesthetics and sociology of music* 44/1, 79–99); »Kommunikation – Botschaft – Tradition: Neue Musik des 21. Jahrhunderts in Korea« (in: *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork u. a., 760–768); »The aesthetics of musical genius: Focusing on aesthetic background and historical changes in the musical prodigy« (*Ihwa eum'ag nonjib* [Ewha music journal] 12/2).

IMMANUEL OTT studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Er ist Dozent an der Folkwang Universität der Künste sowie Lehrbeauftragter für Musiktheorie, Gehörbildung und Werkanalyse am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. 2012 wurde er an der Musikhochschule Lübeck mit einer Arbeit zu *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen* (Hildesheim u. a. 2014) promoviert. Sein Forschungsinteresse liegt insbesondere der kompositorischen Praxis um 1500.

BIRGER PETERSEN studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Musik des 20. Jahrhunderts (*Beiträge zur Analyse Neuer Musik*, Berlin 2012). Gegenwärtig Forschungsprojekte zur deutschen Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie Josef Rheinbergers. Zahlreiche Kompositionspreise.

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 (*Sinfoniexpositionen 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). Seit 2008 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

STEPHANIE PROBST studierte an den Universitäten in Wien Musikwissenschaft, Musiktheorie und Viola und als Austauschstudentin an der Facoltà di Musicologia, Cremona (Università degli studi di Pavia). Mit der finanziellen Unterstützung eines Fulbright Stipendiums absolvierte sie das Masters-Programm in Music Theory an der Eastman School of Music in Rochester, NY, und ist zur Zeit PhD-Studentin in Music Theory/Musicology an der Harvard University. Neben ihrem langjährigen Interesse an musiktheoretischen Schriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt sie sich mit dem vielseitigen musikalischen Repertoire des 18. bis 21. Jahrhunderts und mit Fragen der Temporalität in musikalischer Analyse.

CARMEL RAZ studierte Violine und Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, und Komposition an der University of Chicago. Zur Zeit ist sie Doktorandin für Musiktheorie an Yale University (Betreuer: Patrick McCreless). Neben ihrem Studium ist sie freiberuflich als Geigerin und Komponistin tätig. (www.carmelraz.com)

MARKUS SCHWENKREIS studierte Kirchenmusik am Leopold-Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg sowie Orgel (bei Jean-Claude Zehnder) und Improvisation (bei Rudolf Lutz) an der Schola Cantorum Basiliensis. Er war Preisträger beim *Internationalen Orgelwettbewerb NDR-Musikpreis* 2000 und beim *13. Internationalen Orgelwettbewerb Paul Hofhaimer-Preis* der Stadt Innsbruck 2001. Als Absolvent des Studiengangs »Theorie der Alten Musik« an der Schola Cantorum beschäftigte sich Markus Schwenkreis eingehend mit harmonischen und kontrapunktischen Modellen der Renaissance und des Hochbarock. Er zeichnet verantwortlich für die Organisation der jährlich stattfindenden Studientage Improvisation und für die Redaktion des im Entstehen begriffenen *Compendium Improvisation*.

BENJAMIN SPRICK, geboren 1980, studierte in Hamburg Cello, Musiktheorie und Philosophie. Veröffentlichungen und Vorträge zu Analyse und Musikästhetik. Seit 2012 Promotionstudium an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) Hamburg. In diesem Zusammenhang Lehrtätigkeit in den Bereichen Populäre Musik und Philosophie. Freiberuflicher Cellolehrer.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* promoviert. Seit 2006 ist er Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und wurde dort im Oktober 2013 auf eine Professur für Musiktheorie berufen. 2009–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*. Im Winter Quarter 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago.