

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

10. Jahrgang 2013

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

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie e.V.

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

10. Jahrgang 2013

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

Satz: Folker Froebe, Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki, Folker Froebe, Jan Philipp Sprick

Erscheinungsweise: jährlich.

Beiträge und Anfragen senden Sie vorzugsweise in elektronischer Form an: redaktion@gmth.de.

Postzusendungen (z. B. Rezensionsexemplare von Druckschriften) nimmt entgegen:

Dr. Felix Wörner, Manzentelstraße 37, D-79541 Lörrach.

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 (exklusive Versand) 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 2016

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15402-2

ISSN 1862-6742

Inhalt

10. JAHRGANG 2013, AUSGABE 1: BRAHMS

EDITORIAL	7
ARTIKEL	
EDITH METZNER Johannes Brahms' Beitrag zur Sinfonik	9
PETER PETERSEN Absicht oder Zufall? Über Terzen- und andere Intervallketten in Brahms' 4. Sinfonie samt einer neuen Deutung des Zitats im Variationen-Finale	35
KILIAN SPRAU ›Polyvalenz‹ der Form Beobachtungen zu einer analytischen Kategorie am Beispiel von Johannes Brahms <i>Unbewegte laue Luft</i> , op. 57/8	47
JOANNE LEEKAM Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1 Analyseergebnisse und ihre klangliche Umsetzung	61
STEFAN ROHRINGER Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1	79
JAN PHILIPP SPRICK Wiederholung und Symmetrie im Kopfsatz von Johannes Brahms' Sonate Es-Dur op. 120/2	147
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
ANDREAS WINKLER <i>Jeux</i> – eine Werkanalyse	159
REZENSIONEN	
KATELJINE SCHILTZ Christiane Wiesenfeldt, <i>Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts</i> (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012	207

STEFAN ECKERT

Sten Ingelf, <i>Learn from the Masters: Classical Harmony</i> , Hjärup (Sweden): Sting Music 2010	211
--	-----

10. JAHRGANG 2013, AUSGABE 2: EXPEKTANZ

EDITORIAL	219
-----------------	-----

ARTIKEL

CHRISTIAN UTZ

Das zweifelnde Gehör Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik	225
---	-----

MARKUS NEUWIRTH

Surprise Without a Cause? 'False Recapitulations' in the Classical Repertoire and the Modern Paradigm of Sonata Form	259
--	-----

HELGA DE LA MOTTE-HABER

Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik Überlegungen zum Expektanzbegriff	293
---	-----

ELIZABETH HELLMUTH MARGULIS

Perception, Expectation, Affect, Analysis	315
---	-----

HAUKE EGERMANN

Zum Zusammenhang von musikalischer Erwartung und Emotion	327
--	-----

MARTIN ROHRMEIER

Musical Expectancy Bridging Music Theory, Cognitive and Computational Approaches	343
---	-----

WETTBEWERB

SÖREN SÖNKSEN

Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter ...	373
---	-----

REZENSION

OLIVER SCHWAB-FELISCH

David Huron, <i>Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation</i> , Cambridge: MIT Press 2006	389
--	-----

EINGEGANGENE SCHRIFTEN	401
------------------------------	-----

AUTOREN	403
---------------	-----

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

10. Jahrgang 2013
Ausgabe 1
Brahms

Herausgegeben von
Stefan Rohringer

Editorial

Den 180. Geburtstag von Johannes Brahms nimmt die ZGMTH zum Anlass einem der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts ein Themenheft zu widmen. Sowohl hinsichtlich der diskutierten Gattungen – von der Sinfonik über das Lied bis hin zur späten Klavier- und Kammermusik –, als auch der gewählten Ansätze der einzelnen Autorinnen und Autoren – von der Geschichtserzählung über die Performance Studies und individuelle Werkbetrachtung bis hin zur systematischen Theoriebildung – zeugen die sechs den Themenschwerpunkt der Ausgabe bildenden Artikel von der gegenwärtigen inhaltlichen und methodischen Diversifikation in Musiktheorie und Musikwissenschaft.

Im allgemeinen Bewusstsein wenig verankert ist, dass in den gut 25 Jahren, die zwischen der letzten Sinfonie Robert Schumanns und der Uraufführung der ersten Sinfonie von Johannes Brahms liegen – Liszts Sinfonischen Dichtungen und Wagners Versuch, seine Musikdramatik als eigentliches Erbe der Beethoven'schen Sinfonik auszuweisen, zum Trotz – eine umfangreiche sinfonische Produktion das Musikleben im deutschsprachigen Raum beherrschte. In Ergänzung des geläufigen Geschichtsbildes, das analog zu der engen persönlichen Verbindung zwischen Schumann und Brahms, auch zwischen dem Schaffen beider Komponisten eine direkte Verbindung akzentuiert, betrachtet Edith Metzner Johannes Brahms' Beitrag zur Sinfonik erstmals verstärkt vor dem Hintergrund der sinfonischen Produktion jener Zwischenzeit und ihrer spezifischen Problemgeschichte.

Terzenketten gelten als eine unumstrittene Materialgrundlage beider Ecksätze in Brahms' vierter Sinfonie. Ausgehend von der Frage »Absicht oder Zufall?« weitet Peter Petersen den gängigen Fokus um die generelle Interdependenz diatonischer Intervallzirkel aus Sekunden, Terzen und Quarten. Dadurch gelingt es ihm, andere Bezüge zwischen beiden Sätzen zu erhärten als gemeinhin bekannt.

Neben Sinfonik und Kammermusik nimmt vor allem das Liedschaffen in Brahms' Œuvre breiten Raum ein. Kilian Sprau wendet sich mit *Unbewegte laue Luft* dem abschließenden achten Lied aus Brahms' Opus 57 nach Gedichten von Georg Friedrich Daumer zu. Dass den ästhetischen Reiz eines Musikwerks gerade die Irritation gegenläufiger formbildender Strategien ausmachen kann, bildet den Ausgangspunkt der hier ausgebreiteten Überlegungen. Sprau, der »Polyvalenz« als analytische Kategorie begreift, widmet sich den Mehrdeutigkeiten in Brahms' Formgestaltung unter Einbezug des Wort-Ton-Verhältnisses und resümiert die bisherige Forschung zum Werk.

Heinrich Schenker verstand seinen Ansatz als Kunstlehre. Die Anleitung zum Hören und die Einflussnahme auf die künstlerische Praxis galten ihm als untrennbar miteinander verbunden. Vor diesem Hintergrund diskutiert Joanne Leekam unterschiedliche Lesarten des Intermezzos a-Moll op. 118/1 auf Grundlage der Schenkeranalytik und fragt nach den jeweiligen Konsequenzen für die klangliche Umsetzung am Instrument. Damit schließt der Beitrag inhaltlich an eine frühere Veröffentlichung in der ZGMTH an, in der Christoph Hust Schenkers Anleitung zum Vortrag von Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475 erörtert.

Auch der Beitrag von Stefan Rohringer beschäftigt sich mit Brahms' später Klaviermusik. Die Rekomposition von Abschnitten des Intermezzos h-Moll op. 119/1 weist darauf hin, dass traditionelle Formen musikalischen Zusammenhangs in Brahms' Komposition nicht bloß in die Latenz zurücktreten, sondern durch andere ersetzt werden. Eine Diskussion von Beiträgen der Schenkeranalytik und die Verknüpfung von Überlegungen Moritz Hauptmanns zur Darstellung der Tonart mit der ›Theorie der Tonfelder‹ nach Albert Simon und Bernhard Haas bilden die theoretische Grundlage einer Schichtenanalyse des Werks.

Arnold Schönbergs Diktum von ›Brahms, dem Fortschrittlichen‹ prägt die Brahms-Forschung bis zum heutigen Tag. Jan Philipp Spricks Einschätzung zufolge handelt es sich der Tendenz nach um eine einseitige Herangehensweise. Der herkömmlichen Fixierung auf Entwicklung und Variation stellt Sprick die Bedeutung von Wiederholung und Symmetrie am Beispiel des Kopfsatzes aus der Sonate op. 120/2 für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier entgegen.

Noch einem zweiten Jubiläum wird in der vorliegenden Ausgabe der ZGMTH gedacht: Nur wenige Tage, nachdem sich Brahms' Geburtstag zum achtzigsten Male jährte, wurde Claude Debussys Ballettmusik *Jeux* aus der Taufe gehoben. Nach der ohnehin eher glücklosen Premiere sorgte der zwei Wochen später folgende Skandal um Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* für eine anhaltende Verdrängung des Werks aus der öffentlichen Wahrnehmung. Die *Jeux* sind so eine der meistunterschätzten Kompositionen ihres Schöpfers geblieben. Andreas Winkler unterzieht sie in der Rubrik ›Musiktheorie der Gegenwart‹ einer eingehenden Analyse und verortet ihren Stellenwert im Schaffen Debussys und in der Musik der frühen Moderne.

Zwei Rezensionen beschließen die Ausgabe: Katelijne Schiltz bespricht *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* von Christiane Wiesenfeldt und Stefan Eckart stellt *Learn from the Masters. Classical Harmony* von Sten Ingelf vor.

Stefan Rohringer

Johannes Brahms' Beitrag zur Sinfonik

Edith Metzner

ABSTRACT: Brahms' Sinfonien entfachen musikalische Prozesse, die wieder an das narrative Prinzip Beethovens anknüpfen, ohne dabei das von seinen Zeitgenossen so geschätzte poetische Moment preiszugeben. Damit schafft er vier Kompositionen, die Schumanns Forderung an die Sinfonie exemplarisch erfüllen. Dies wird auch anhand einer Darstellung der sinfonischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum deutlich.

Johannes Brahms' Sinfonien entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹, als die Gattung bereits eine lange Geschichte hinter sich hatte und von nicht wenigen Komponisten, darunter bekanntlich führende wie Liszt und Wagner, als anachronistisch abgetan wurde. Doch Brahms gelang die Verbindung von tief in der Tradition verwurzelten Techniken mit individuellen Verfahrensweisen und Ausdruckselementen. Damit schuf er etwas Einzigartiges und durchaus Zeitgemäßes.

Die Sinfonie wurde von Brahms freilich nicht neu erfunden. Auch nach dem Tod von Mendelssohn und Schumann belebte eine rege Sinfonieproduktion die deutsch-österreichische Musikwelt des mittleren 19. Jahrhunderts. Blickt man vom Jahr 1876, dem Jahr der Uraufführung von Brahms' 1. Sinfonie, etwa zwei Jahrzehnte zurück, findet man nicht wenige auch auf sinfonischem Gebiet tätige Komponisten. Anton Bruckner hatte seine ersten beiden Sinfonien aufgeführt (1868 und 1873), ebenso Max Bruch (Es-Dur, op. 28, 1868; f-Moll, op. 36, 1870). Joachim Raff hatte zwischen 1861 und 1876 acht seiner insgesamt elf Sinfonien vollendet, Robert Volkmann seine beiden Sinfonien 1863 (d-Moll, op. 49) und 1865 (B-Dur, op. 53) vorgelegt, Felix Draeseke seine erste von insgesamt vier Sinfonien (G-Dur, op. 12, 1872), ebenso Friedrich Gernsheim (g-Moll, op. 32, 1875). Nils Gade hatte bis 1871 seine acht Sinfonien geschaffen, von denen er die ersten beiden während seines Leipziger Aufenthalts im Gewandhaus zur Aufführung bringen konnte (c-Moll op. 5, 1842; Es-Dur op. 10, 1845). Und von Antonín Dvořák, der bis zu diesem Zeitpunkt bereits die ersten fünf seiner neun Sinfonien komponiert hatte, gelangte die dritte 1874 in Prag zur Uraufführung (Es-Dur, op. 10, 1873).

Erst im Kontext dieser Kompositionsgeschichte und der neuen sinfonischen Konzepte, die sie hervorbrachte, kann man Brahms' Leistung als Sinfoniker erkennen. Da sich zudem viele Aspekte nur allmählich, basierend auf dem Schaffen Beethovens, aber auch beeinflusst von Schubert, Schumann und Mendelssohn entwickelten, muss für eine Ein-

1 Die 1. Sinfonie wird nach einem jahrelangen Entstehungsprozess (die Arbeit ist seit 1862 dokumentiert, reicht aber wahrscheinlich weiter zurück) erst 1876 uraufgeführt.

ordnung der Brahms'schen Sinfonik eine größere Zeitspanne als die der zwei Dekaden vor Entstehung von dessen erster Sinfonie betrachtet werden.

Der Stellenwert von Beethovens Sinfonik im musikalischen Schrifttum des mittleren 19. Jahrhunderts

Das Werk Ludwig van Beethovens, das für Brahms stets Bezugs- und Reibungspunkt war, ist nicht für alle Musiker und Musikschriftsteller im mittleren 19. Jahrhundert gleichermaßen problembehaftet. In den Kompositionen variiert der Umgang mit Beethovens sinfonischem Erbe nicht minder stark wie die Einschätzung der sinfonischen Beethoven-nachfolge im musikalischen Schrifttum. Dort findet eine Problematisierung der Gattung überwiegend in allgemein reflektierenden Grundsatzartikeln statt. Ausgehend von einer Idealisierung der Beethoven'schen Sinfonie werden darin zeitgenössische Tendenzen zu-meist sehr kritisch bewertet. Die Aussage eines Autors der NZfM aus dem Jahr 1842 steht exemplarisch für diese Haltung:

Können wir freilich noch immer nicht über die Quantität klagen, so hat sich doch bei-nahe keine einzige neuere Symphonie einen festen Platz neben den Beethoven'schen erwerben können, weder von Spohr noch von Lachner, noch von Onslow oder Kalli-woda.²

Beethovens Sinfonik wird für Viele zum abstrakten Maß, an dem jede neue Sinfonie scheitern muss. Dieses Dilemma bringt ein Rezensent auf den Punkt, wenn er schreibt:

Es sind aber zwey Klippen, an denen der Versuch gewöhnlich scheitert. Nähern sich diese Tondichtungen anderer Componisten den Beethoven'schen zu sehr, so verwirft man sie nur zu leicht als Nachahmungen, stehen sie jenen jedoch zu fern, so sprechen sie in der Regel nicht an. Fällt also das Schiff nicht in die Scylla, so fällt es in die Cha-rybdis.³

Auch vor dem Hintergrund derartiger Äußerungen konstatiert Carl Dahlhaus in einem viel diskutierten Aufsatz⁴ eine Krise der Sinfonie⁵ und suggeriert damit eine künstlerische Lähmung der Komponisten bezüglich der Gattung Sinfonie. Das war aber mitnichten der Fall, im Gegenteil: Die Sinfonie erfreute sich großer Beliebtheit. Noch nie wurden so viele Sinfonien geschrieben wie im mittleren 19. Jahrhundert.

2 Hirschbach 1842, 118.

3 »Seconde Sinfonie à grand Orchestre composée par J. W. Kalliwoda [...]« (1829, 721).

4 Dahlhaus 2008, 259f.

5 Die Krise bezieht sich nach Dahlhaus 2008 auf den Zeitraum 1850 bis 1870. Über diese Eckdaten ist viel diskutiert worden, denn im Grunde kann auch die Zeit vor dem Erscheinen der Sinfonien Schumanns und Mendelssohns als krisenhaft bezeichnet werden. Bekanntlich haderte Schumann bereits stark mit der Gattung und bekam entscheidende Impulse zu seiner 1. Sinfonie erst, nachdem er im Jahr 1839 Schuberts C-Dur Sinfonie in dessen Nachlass gefunden hatte. Dies spricht dagegen, Schumann und Mendelssohn zusammen mit Beethoven unter das »erste Zeitalter« der Sinfonie zu subsumieren.

Anders als die allgemeinmusikalischen Grundsatzartikel unterstützen viele Rezensionen der nach-Beethoven'schen Zeit diese Unbefangenheit, wie sie sich im praktischen Musikschaffen zeigt. Beethovens Sinfonik ist zwar auch hier Ausgangspunkt der Argumentation, meist werden jedoch anschließend die neuen, davon abweichenden Konzepte in ein positives Licht gestellt, die Werke nicht selten sogar hoch gelobt. So wehrt sich etwa Gottfried Wilhelm Fink in seiner Besprechung von Franz Lachners *Sinfonia Passionata* gegen den ewigen Vergleich mit dem Werk Beethovens.

Soll Lachner, soll jeder Neue nur wie Beethoven (oder vielmehr wie diejenigen Herren, die sich für Beethoven's Jünger halten, weil sie in seinem Weine trunken sind und, statt in der Begeisterung, nur im Rausche singen) schreiben, wenn er nicht zurückgesetzt werden soll? Vorziehen kann jeder was er will: dabei ist aber jeder gebildete verbunden, alles Tüchtige jeder Art zu achten. Weiter wird nichts verlangt; dies aber unbedingt, soll nicht die Kunst zu Grabe getragen werden.⁶

In einer Besprechung von Niels Wilhelm Gades 1. Sinfonie bemerkt der Rezensent, dessen Ansatz könne als »liebenswürdige Oberflächlichkeit« wahrgenommen werden,

nähme man Beethoven zum Muster, und verlangte man als unabänderliches und einziges Nothwendige, was in Bezug auf Anlage und Ausführung in neuester Zeit Robert Schumann und Mendelsohn-Bartholdy mit ihren Symphonien als Maßstab geboten haben.⁷

Die Namen Schumanns und Mendelssohns werden hier in einem Atemzug mit Beethoven genannt. Ihre Werke stehen für neue Konzepte, die aus der intensiven Auseinandersetzung mit dem Beethoven'schen Erbe hervorgegangen sind. Doch der Autor fordert nachdrücklich, Gades Leistung unabhängig von der Beethoven-Rezeption als eigenständigen Beitrag zur Sinfonik zu würdigen. Er lobt an dessen Musik gerade die neuen Ausdrucksformen.

Von einer Verflechtung des Einzelnen zum Ganzen, einer Deduction der Nebengedanken zum Hauptgedanken, mit einem Worte, von einer Arbeit in der Weise, wie wir sie aus unsern Meisterwerken kennen gelernt, müssen wir [...] abstrahieren; finden uns aber entschädigt durch die sinnreiche Anwendung schöner und jugendfrischer Gedanken, durch neue und interessante Wendungen, durch ausdrucksvolle und originelle Instrumentation, kurz durch den reichen Erguß eines unbefangenen Dichterherzens, das seine Lieder im unaufhaltsamen Drange der Empfindung ausströmt.⁸

Neben dem Lob für die zeitgenössische Sinfonieproduktion zeigen die zitierten Passagen aber auch, dass die Sinfonik im 19. Jahrhundert selbst von denjenigen, die diese Gattung als zeitgemäße Ausdrucksform schätzen, kontrovers diskutiert wird. Mal bildet Beethoven den geistigen Bezugspunkt, an dem sich neue Werke messen und zu dem Kompo-

6 Fink 1837, 220.

7 Becker 1845, 17.

8 Ebd., 18.

nisten sich verhalten müssen, mal findet sich aber auch eine trotzig Ablehnung, bis hin zur Weigerung, sich gedanklich oder kompositorisch intensiv auf Beethoven einzulassen. Es stellt sich die Frage nach dem Grund für diese gegensätzlichen Haltungen.

Veränderungen des Konzertwesens

Um diese Frage nach den gegensätzlichen Haltungen zu beantworten, muss zunächst die Veränderung des Konzertwesens berücksichtigt werden. Der allmähliche Wandel der Gattung hat zumindest zum Teil einen sehr pragmatischen Grund: Die Institutionalisierung der Sinfoniekonzerte beförderte eine zunehmend marktorientierte Kompositionsweise.

Mendelssohns Leitung der Gewandhauskonzerte gibt einen wichtigen Anstoß für diesen grundlegenden Wandel der Konzertkultur. Ihm ist die Einführung der Sinfoniekonzerte nach heutigem Muster zu verdanken. Fortan werden Werke ganz und ohne Unterbrechung gespielt und nicht, wie bis dahin üblich, nur einzelne Sätze oder die Sätze eines Werkes über den Programmablauf verteilt.⁹

Im Zuge dieser Reform etabliert sich allmählich ein Kanon repräsentativer Sinfonien. Es wird zum maßgeblichen Ziel der Komponisten, sich in einem verhältnismäßig festgezurrten Konzertablauf einen Platz zu sichern. Doch gelingt es den wenigsten, dauerhaft im Repertoire vertreten zu sein. Dies ist von den Veranstaltern und dem Konzertpublikum aber auch so gewünscht. Man erwartet von den zeitgenössischen Komponisten keine großen Ideenkunstwerke, sondern fordert vielmehr Novitäten zur kurzweiligen Unterhaltung. Da etwa ein Viertel des Konzertprogramms für die Aufführung von Novitäten reserviert ist, steigen, so Rebecca Grotjahn¹⁰, die Chancen eines Komponisten, Werke vom Orchester aufführen zu lassen, sofern er sich den Anforderungen der Öffentlichkeit anpasst. Auf diese Weise entsteht die Sinfonie ›mittleren‹ Anspruchs.

Die Funktion der Sinfonie ist daher zweigeteilt: Einerseits kommen etablierte Werke dem Bildungsanspruch des Konzertpublikums nach, andererseits dienen die Novitäten dessen Unterhaltung. Erst vor dem Hintergrund dieser Zweiteilung können Werke wie die 1. Sinfonie Gades richtig eingeordnet werden. Sie besticht durch ihren ›nordischen Ton‹, nimmt mit ihrer atmosphärischen Ausbreitung von Klang und Melodie das Publikum sofort für sich ein. Bezeichnenderweise gelingt Gade mit keiner weiteren Sinfonie ein vergleichbarer Erfolg. Das Publikum hat sich möglicherweise vom fremdartigen Klang seines Sinfonieerstlings hinreißen lassen; ein Bonus, der beim Folgewerk bereits verfolgt war.¹¹

9 In einem Beitrag der AmZ (»Musik in Leipzig. [...] Instrumentalmusik. Symphonieen« 1820, 41) heißt es: »In jedem Konzert ohne Ausnahme, wird gegen jetzige Art – oder vielmehr gegen jetzige Unart – eine grosse Symphonie ganz und ungetrennt gegeben; wofür dem Directorium nicht nur der Kenner, sondern auch die gemischte Menge Dank sagt.«

10 Die folgende Textpassage rekurriert auf Gedanken aus Grotjahn 1998.

11 Auch wenn sich das Werk über mehrere Spielzeiten im Konzertrepertoire hält, was es von den eigentlichen Novitäten, auf die Grotjahn 1998 anspielt, unterscheidet, ist es ein geeignetes Beispiel für die Sinfonie ›mittleren‹ Anspruchs, denn es entsprach offenbar für einen gewissen Zeitraum genau den Bedürfnissen der Öffentlichkeit nach Neuheit, ehe es wieder aus dem Konzertrepertoire verschwand.

Stilwandel

Noch ein anderer Aspekt ist zu berücksichtigen: Die Veränderungen des Sonatensatzes, dem zentralen Satz der meisten Sinfonien, im Zuge seiner formalen Schematisierung.

Im Verlauf der 19. Jahrhunderts etabliert sich die Sonatenform als schematisch formulierbare Norm. Nach Ritzel¹² reagiert ein Großteil der Komponisten fortan auf das Schema und nicht auf die musikalischen Erfordernisse der individuellen Komposition. Die Dramatik, die sich eigentlich am musikalischen Gegenstand entzünden solle, sei nun im Schema vorformuliert und werde häufig nicht mehr als Folgerung aus der Musik verständlich.. Ritzel schreibt:

Das Gros der romantischen Sonaten folgt der pragmatischen Norm, die romantische Musiksprache manifestiert sich mehr im Melos und Satztechnik als in originärer Formentwicklung.¹³

Infolge dessen werde das Schema gewissermaßen von innen ausgehöhlt: Die vorformulierte Norm erhalte eine neue ästhetische (und damit zu einem gewissen Teil auch neue inhaltliche) Prägung. Die Dramaturgie eines Satzes, die bei Beethoven immer wieder andersartig aus kleinster motivischer Arbeit entstehe, werde jetzt sekundär, da sie ja bereits durch das Schema festgelegt sei. Stattdessen rücke die Gestaltung der einzelnen Formteile in den Vordergrund: Charakter, Atmosphäre, melodische Gestalt würden zu richtungsweisenden Aspekten. Die vormals dynamische, individuelle Form erstarre. Es mangle an Verästelungen und Entwicklungen im Detail, statt dessen verharre die Musik in größeren, aufeinander reagierenden Formblöcken.

Mit dem neuen, pragmatischen Zugriff auf die Gattung wird die Sinfonie anderen weniger idealistisch behafteten Gattungen gleichgestellt. Nur noch in Einzelfällen kann sie das Erhabene-Monumentale für sich beanspruchen, das noch wenige Jahrzehnte zuvor zu einem ihrer wesentlichen Merkmale zählte. Zahlreiche Komponisten adaptieren eine ursprünglich dramatische Gattung für die kontemplative und lyrisch geprägte Ästhetik ihrer Zeit.

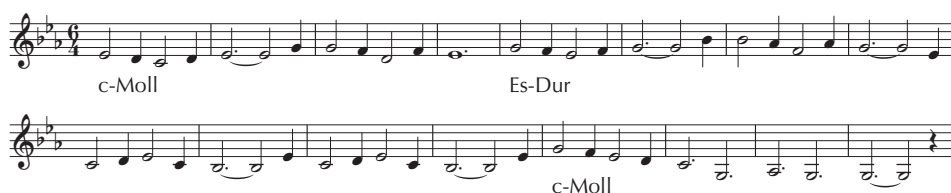
Ein Beispiel dafür ist der Kopfsatz der bereits erwähnten 1. Sinfonie von Gade aus dem Jahr 1842. Die Themen basieren auf einem dänischen Volkslied, das in der langsamen Einleitung in voller Länge erklingt.¹⁴

12 Die folgende Textpassage rekurriert auf Gedanken aus Ritzel 1968.

13 Ebd., 225.

14 Die Einleitung selbst ist recht einfach gestrickt: Sie bringt die vollständige Melodie des späteren Hauptthemas, wonach sie allmählich verebbt. Auch hier steht die Melodie im Vordergrund. Hinzu treten atmosphärische und klangliche Aspekte. Dabei kommt es gerade auf die simple Machart des Satzes an, zum Beispiel auf den behutsam eingeführten, warmen Streicherklang, oder die sparsam verwendeten Bläuersätzen, die eben nicht ›colla parte‹ mit den Streichern gehen, sondern klanglich hervorleuchten dürfen. Auch der volksliedhafte Rückzug auf Terz- und Sextparallelen und das wiegende Gleichmaß des 6/4-Taktes sind hier zu nennen.

a) Einleitung



b) Hauptthema



c) Seitenthema



Beispiel 1: Niels Wilhelm Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, a) T. 1–16, b) T. 85–99 und c) 123–127

Gade nutzt das schlichte Lied für unterschiedlichste Affekte: Während es in der Einleitung ruhig dahin fließt, erhält es im Hauptsatz dramatische, im Seitensatz dagegen verspielte Züge. Problematisch ist hier vor allem das Hauptthema, denn die Dramatik stellt sich im Thema nicht von selbst her. Deshalb umrahmt Gade es mit einem zusätzlichen Motiv, das den eigentlichen dramatischen Impuls gibt (Beispiel 2).

Der drängende Charakter des Hauptsatzes, um den es Gade offensichtlich geht, wird mit einer Figur, die keinen Bezug zum Thema hat, künstlich erzeugt.¹⁵ Das Thema drängt nicht selbst über sich hinaus, sondern wird als abgeschlossene Einheit mitten in ein spannungsgeladenes Umfeld gesetzt.

Diese Takte und das darauf Folgende sind typisch für Gades Kompositionsweise: Er bewegt sich harmonisch und motivisch in einem einfachen Rahmen, füllt diesen aber äußerst effektiv aus. Die Fortsetzung des Quartmotivs (wie auch das Motiv selbst) ist banal, erhält jedoch gerade dadurch eine gewisse Eindringlichkeit.¹⁶ Harmonisch bevorzugt Gade einfachste kadenzharmonische Vorgänge. Bei verdichtenden Momenten greift er

15 Die Punktierung stellt zwar eine Verbindung zum Thema her, sie hat jedoch eine allgemeinere Funktion: Sie ist der zugrundeliegende rhythmische Puls, auf den der Satz immer wieder zurück kommt. Dagegen hebt sich der Quartsprung als ein offensichtlich neues Element vollkommen vom Thema ab. Er gibt den Impuls zu einer geradlinigen Bewegung, die das liedhafte Kreisen des Themas kontrastierend umrahmt.

16 Allerdings ergänzt Gade noch ein metrisches Spiel. Der Quartsprung, der auf Grund des Akzents auf dem *c* immer auftaktig klingt, ist zunächst volltaktig notiert. Dadurch wirkt der dritte Takt gestaucht: Das *c* bleibt nicht als eine übergebundene Halbenote liegen, wie es im Fall eines echten Quartauftaktes eigentlich geschehen müsste, und die aufsteigende Linie setzt eine Viertel eher ein als erwartet.



Beispiel 2: Niels Wilhelm Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 49–55



Beispiel 3: Niels Wilhelm Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 65–69

er klingt 4 Mal

As-Dur-Bereich

2 Mal

3 Mal umgekehrt und augmentiert (beim dritten Mal vermollt)

2 Mal

A-Dur-Bereich

2 Mal

4 Mal

As-Dur-Bereich

2 Mal

2 Mal

rhythm. Verdichtung

14 Takte Steigerung über dem Dominantorgelpunkt Es

Abspaltung

usw.

Beispiel 4: Niels Wilhelm Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, motivische Ableitungen, T. 123–167

auf gängige chromatische Modelle zurück. In der Fortsetzung des dramatischen Motivs gibt es einen solchen Moment (Beispiel 3).

Modelle dieser Art nutzen sich schnell ab, wenn sie zu einem Hauptmittel der dramatischen Verdichtung werden. Nicht nur bei Gade, sondern auch bei vielen seiner Zeitgenossen finden sich austauschbare Situationen, die von pauschal behandelten Modellen herrühren.

Auch motivisch gesehen arbeitet Gade schematisch. Das Seitenthema breitet sich 38 Takte lang ohne motivische Entwicklung aus. Abwechslung erfolgt lediglich durch eine farbliche Veränderung: Nach 18 Takten wird das Thema einen Halbton nach oben versetzt, von As- nach A-Dur, um kurz darauf wieder nach As-Dur abzusinken. Anschließend verdichtet sich der Satz mit Hilfe von Abspaltungen, so dass schließlich nur noch die punktierte Bewegung erklingt (Beispiel 4).

Der gesamte Satz kommt mit einfachen handwerklichen Mitteln aus und ist leicht durchschaubar. Der schlagkräftige Einsatz des Orchesters kann einen gewissen Leerlauf jedoch überspielen. Die Sinfonie wird dadurch zur gelungenen Unterhaltungsmusik.

Andere Komponisten gehen in ihren Sinfonien zwar komplexer vor, grundsätzlich jedoch wiederholen sich viele der beschriebenen Verfahrensweisen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Einleitung aus Franz Lachners 8. und letzter Sinfonie in g-Moll aus dem Jahr 1851. Lachner greift zwar ebenfalls auf Modellhaftes zurück, versteht es jedoch, dies kunstvoll zu verkleiden und überrascht stellenweise durch Fortsetzungen, die das Gängige aufbrechen und beleben. Die ersten 8 Takte basieren auf einem chromatisch fallenden Bass mit 7-6-Folge.¹⁷ Der Gang ist jedoch geheimnisvoll in Szene gesetzt und führt mit der realen Sequenz ab Takt 5 überraschend aus der Ausgangstonart g-Moll heraus.

Vla.

(+ Pauke)
pizz. (Vcl. + Kb.)

f arco (Vcl. + Fag.)

p *f* *p*

Akkordreduktion der Takte 1–6:

Sequenz

6 7 6 6 7 6

Beispiel 5: Franz Lachner, 8. Sinfonie, 1. Satz, Beginn, T. 1–8

Die folgenden Takte entwickeln die Idee der Chromatik und des Sextakkordes fort und lösen sich weiter vom Modellhaften.

17 Das Modell bekommt durch den 5. Takt eine besondere Prägung: Auf Grund der realen Sequenz erklingt ein Des-Dur Sextakkord an Stelle des zu erwartenden d-Moll Sextakkordes.

Beispiel 6: Franz Lachner, 8. Sinfonie, 1. Satz, T. 9–14

Der Ausschnitt hängt in der Luft. Zu Beginn erklingen nur zwei Flöten und eine Klarinette, wobei die Flöten ungewöhnlicherweise begleitend und damit tiefer als die melodieführende Klarinette gesetzt sind. Der Fauxbourdon gerät aufgrund der rhythmischen Verschiebung zwischen Melodie und Begleitung aus dem Lot, während die seufzerartigen Figuren gerade dadurch im weiteren Verlauf zu einer Linie zusammenwachsen. Auch die Harmonik ist überraschend: F-Moll schält sich als neue Zieltonart heraus, bleibt aber infolge eines Trugschlusses in der Schwebe und wird schließlich nach As-Dur umgeleitet.

Dieser Anfang verspricht großartige Musik. Tradierte Mittel werden so eingesetzt, dass die Erwartungen des Hörers permanent geweckt und gebrochen werden. Zugleich ist alles wie aus einem Guss entwickelt.

Auch in den folgenden Takten greift Lachner wieder auf Bewährtes zurück, nun jedoch ohne die individuellen Abweichungen, die den Anfang so besonders machten. Die folgende 4-taktige Phrase über einem chromatisch fallenden Bass sequenziert er zwei Mal unverändert in voller Länge. Spätestens beim zweiten Mal wird dies aufgrund des langsamen Tempos zur Geduldsprobe (Beispiel 7).

Die anschließenden Takte bleiben nach dem Trugschluss von Takt 25 auf 26 in B-Dur und gelangen schließlich zur Haupttonart g-Moll (Beispiel 8).

Anschließend führt ein chromatisch fallender Bass zu deren Dominante. Dies ist ein Moment höchster Spannung, bei dem Lachner für alle Instrumente Fortissimo verlangt (mit Ausnahme der Posaunen, die im Forte bleiben). Überraschenderweise bleibt dieser Abschnitt, die Takte 34 bis 37, ganz auf Modellhaftes reduziert. Der Höhepunkt erfolgt demnach in einer universellen Gestalt (Beispiel 9).

Die gesamte Einleitung prägt, trotz der geheimnisvollen Anfangstakte, etwas Mechanisches. Das mag an den zahlreich aufgerufenen Modellen liegen¹⁸, aber auch an der verhältnismäßig konstanten Motivatik. Lachners offener Anfang verspricht Entwicklung, Verdichtung und Steigerung, was in der Fortsetzung jedoch nicht durch entsprechende Motivarbeit unterstützt wird. Taktgruppen bleiben gleich (das 4-taktige Sequenzglied hätte beispielsweise im Verlauf der Sequenz gerafft werden können), und die Motivatik selbst verändert sich nur geringfügig, und das, obwohl ihre offene Gestalt eine Fülle von Abwandlungen zuließe. Statt eines motivischen Entwicklungsprozesses breitet Lachner die immer gleichbleibende Figur der aufsteigenden Dreiklangsbrechung räumlich aus, indem er sie in immer neue modellgeprägte Situationen stellt.

18 Die Sequenz ab Takt 14 verläuft ohne jegliche Veränderungen. Außerdem sind der chromatische Bassgang in Takt 34 und der anschließende Orgelpunkt gängige Gestaltungsmittel.

As

b

c

Trugschluss

Beispiel 7: Franz Lachner, 8. Sinfonie, 1. Satz, T. 14–25

→ g-Moll

Beispiel 8: Franz Lachner, 8. Sinfonie, 1. Satz, T. 26–29

Beispiel 9: Franz Lachner, 8. Sinfonie, 1. Satz, T. 34–37

Die ersten Takte der Einleitung geben ein Material vor (den Sextakkord, die Chromatik, die aufsteigende Dreiklangfigur), dessen Entfaltung mit immer neuen Bildern und Affekten einhergeht, anstatt selbst einem Prozess unterworfen zu werden (so wie es T. 9–14 noch geschieht). Die Einleitung ist in verschiedene Etappen gegliedert, die einer vorformulierten Struktur folgen: langsamer Beginn, Steigerung und schließlich Beruhigung auf einem Dominantorgelpunkt.

Viele deutsche Sinfonien aus dem mittleren 19. Jahrhundert beginnen vielversprechend, scheitern aber bei der Fortsetzung ihrer Themen. Häufig gelingt es ihnen nicht, die inhaltliche Spannung nach dem Themenende aufrecht zu erhalten, gerade auch dann, wenn ganz offensichtlich eine Dramatisierung des Geschehens angestrebt ist. Dieses Problem wird in Friedrich Gernsheims g-Moll Sinfonie (aus dem Jahr 1875) besonders deutlich. Nicht selten veranstaltet das Orchester in Momenten, die eigentlich etwas entwickeln sollten, viel Lärm um nichts, so zu Beispiel im Kopfsatz, wenn die Streicher nach dem Hauptthema gebrochene Sextakkorde spielen und die Bläser eine 7–6-Folge ergänzen.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The second system continues the melody and accompaniment. The piano accompaniment includes fingerings (6, 7, 6, 7, 6) under the first system and (7, 6, 7, 6, 7, 6) under the second system.

Beispiel 10: Friedrich Gernsheims, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 41–48

Dieser Ausschnitt könnte an jeder beliebigen Stelle als Fortspinnung dienen. Er steht exemplarisch für das Problem der gesamten Sinfonie: In den Tuttiabschnitten geht die Motivarbeit verloren, die Bläser schließen sich zusammen, und die Streicher ergänzen mit viel Aufwand harmonisches Füllwerk.

Robert Schumann

Vor dem oben beschriebenen Hintergrund verwundert es nicht, dass Robert Schumann in seinen Rezensionen und anderen Schriften immer wieder die Verflachung der Sinfonie anprangert. Die Inhaltslosigkeit, die er den zeitgenössischen Sinfonien unterstellt, ist tatsächlich ein Indiz für eine Krise. Allerdings sieht Schumann diese Krise bereits zu einem

viel früheren Zeitpunkt – seine Aufsätze stammen bereits aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Bei ihm zeichnet sich eine andere Verwendung des Begriffs ›Krise‹ ab als bei Dahlhaus: Die Krise ist kein Phänomen, das ein ganzes Zeitalter erfasst, sondern ein Problem unterschiedlichen Ausmaßes der einzelnen Komponisten.

In seinen Rezensionen beobachtet Schumann äußerst aufmerksam, wie ein Komponist Altes mit Neuem verbindet. Meist stellt Schumann einen Spagat zwischen alter Technik und neuem Ausdruck fest, ein Zwiespalt, in dem beide nicht zu einer übergeordneten Idee verschmelzen konnten. Eben diese Verschmelzung gilt ihm jedoch als zentrales Qualitätsmerkmal einer gelungenen Komposition. Über ein Klavierkonzert von Carl Eduard Hartknoch schreibt Schumann:

Einesteils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, andernteils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Mut einer kampflostigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus; setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.¹⁹

An anderer Stelle wünscht sich Schumann von seinen Zeitgenossen mehr heitere Passagen:

Wünschte ich doch, ein junger Komponist gäbe uns einmal eine leichte, lustige Symphonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner [...].²⁰

Der Wunsch nach leichterem Ausdruck ist aber nicht mit der Aufforderung zu verwechseln, jegliche motivisch-thematische Arbeit zu vernachlässigen. So ergänzt Schumann sofort:

Halte man uns aber wegen des eben Gesagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünschten keine Arbeit zu sehen; gerade die tiefsinnigste; nur nicht, daß sie um ihrer selbst etwas gelten soll, daß wir sie bei den Fäden herausziehen sollen.²¹

Schumann fordert immer wieder, dass der Einsatz einer Technik stets musikalisch begründet sein muss. Er beklagt eine bloße Zurschaustellung technischer Fertigkeiten, auf die sich viele Werke beschränkten. Ein übergeordneter Sinn, der die eingesetzten technischen Mittel rechtfertigt, sei häufig nicht auszumachen.

Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters [Beethovens] mit unserem Innersten verwachsen, [...] so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben. [...] Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl, [...] Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechterhaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag der Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet,

19 Schumann 1836, 93.

20 Schumann 1839, 2.

21 Ebd.

mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonien verflachen sich zu größtem Teil in den Ouverturenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten.²²

Schumanns Forderung nach neuen Gedanken verdeutlicht einmal mehr den nach Beethoven einsetzenden ästhetischen Wandel. Um den Einbruch, den er offensichtlich im sinfonischen Komponieren empfindet, zu überwinden, sucht er eine Synthese der musiksprachlichen Mittel seiner Zeit mit der Idee des Sinfonischen. Er zieht Beethoven auch als Vorreiter für die neue, ›romantische‹ Ästhetik heran. Gerade in dessen Spätwerk sieht Schumann Wegweisendes für die Entwicklung einer modernen musikalischen Sprache. Schumanns Zeitgenossen komponieren jedoch weitestgehend nach etablierten Mustern, die sie zwar bisweilen individuell ausführen, jedoch nicht im Sinne Schumanns kritisch weiterentwickeln.

Die Sinfonien von Johannes Brahms

Es ist schließlich Johannes Brahms, der mit seinen vier Sinfonien jeweils individuelle Konzepte vorlegt, die die Gattung im Sinne Schumanns erweitern. Die besondere Synthese von Poetik und Technik, die seine gesamte Musiksprache prägt, ermöglicht ihm den Drahtseilakt zwischen dramatischer Form und lyrischem Ausdruck. Brahms gewinnt die dramatische Form zurück, indem er neue variative Prozesse in Gang setzt, jedoch ohne die romantische Innerlichkeit preiszugeben.

Brahms ersetzt längere lyrische Themen durch kleinere, offene Motive. Damit scheint eine wesentliche Voraussetzung des Beethoven'schen Komponierens wieder hergestellt, bei der aus der permanenten Entwicklung kleiner Motive der Verlauf des gesamten Satzes erwächst. Der Unterschied zu Beethoven ist dennoch gravierend.

Allein die musikalische Verknüpfung dieser Motive, Brahms' Umgang mit ihrer Substanzgemeinschaft, ist aufschlussreich. Beethoven nutzt Substanzgemeinschaft, um entgegengesetzte Affekte verschiedener Themen oder Passagen aufeinander zu beziehen. Seine Musik lebt vom Kontrast, der durch motivische Einheit gedanklich verbunden ist. Bei Brahms dient die Substanzgemeinschaft eher einer kontinuierlichen Entwicklung. Er errichtet große sinfonische Bögen, die zwar von Brüchen durchsetzt sind, das zugrundeliegende Material jedoch über die Brüche hinausgehend kontinuierlich entwickeln. Ziel ist es nicht, wie bei Beethoven, mittels des Kontrastes verschiedene Seiten eines Ganzen zu zeigen, sondern im Gegenteil, einen stetigen Prozess zu entfachen, bei dem Kontraste nivelliert oder Übergänge verschleiert werden.

1. Sinfonie, 1. Satz

Exemplarisch für diese Vorgehensweise ist die Fortsetzung des Hauptsatzes im Kopfsatz der ersten Sinfonie. Überleitung und Seitensatz gehen dort in einem fließenden Verwandlungsprozess ineinander über. Die Motive des Satzanfangs sind nur in kurzen Ein-

22 Schumann 1839, 1.

würfen erahnbar: sie leuchten in vereinzelt, an- und wieder abschwellenden Passagen auf. Alle Motive zerfallen zu Fragmenten, die wiederum ihre Gestalt verändern und sich schließlich auflösen. Hinter dem scheinbaren Verfall verbirgt sich jedoch ein Prozess der Umformung und Neufindung.

Der Sekundschritt ist das charakteristische Merkmal dieses Abschnitts, der sich ausgehend von einem der Kernmotive des Hauptsatzes entwickelt. Die Takte 103–105 bringen dieses Motiv mit einem rhythmisch geglätteten Schluss.



Beispiel 11: Johannes Brahms, 1. Sinfonie, 1. Satz, a) T. 103–105, b) Motiv des Hauptsatzes (transponiert)

Dieser Schluss wird anschließend durch einen Vorhalt leicht erweitert.



Beispiel 12: Johannes Brahms, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 110–113

Auch ein anderes Motiv, abgespalten vom Terzenmotiv des Hauptsatzes, erhält an seinem Schluss einen Vorhalt.

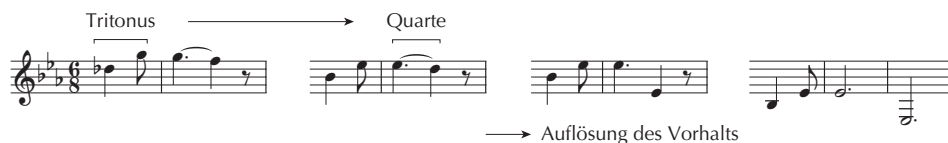


Beispiel 13: Johannes Brahms, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 127–130

Sämtliche dieser sukzessiven Veränderungen tragen zu einem Ausdruckswandel bei: der ausgedünnte Satz des Orchesters, das zurückhaltende Piano, die allmähliche Besinnung auf Fläche und Klang, die der Dramatik ein atmosphärisches Gegenbild setzt, und schließlich, als motivische Entsprechung dieser Elemente, auch der angefügte Vorhalt.

Diesen Vorhalt formen die Bläser anschließend zu einem neuen Motiv. Ein Tritonusprung wird nach langem Wechselspiel zwischen Oboe und Klarinette zu einem Quartsprung. In jedem Takt erklingt dabei der musikalische Seufzer in einem Instrument; der Vorhalt scheint allgegenwärtig zu sein. Kurz darauf löst sich auch dieses Motiv wieder auf und ein spannungsfreier Oktavsprung ersetzt den spannungsgeladenen Vorhalt (Beispiel 14).

Hier ist das Ende eines Prozesses erreicht. Der Oktavsprung markiert die endgültige Auflösung, in der jede melodische und, mit den punktierten Halben, auch rhythmische Kontur verloren geht.



Beispiel 14: Johannes Brahms, 1. Sinfonie, 1. Satz, motivische Transformation, T. 133–156

Die Begleitung stützt diesen Auflösungsprozess. Ab Takt 145 bilden die Streicher nur noch einen rhythmisch bewegten Klangteppich in gleichmäßig punktierten Halben. Als wesentliches melodisches Element verbleiben nur die Halbtonschritte des Basses: der stetige Wechsel zwischen Sekundakkord und Sextakkord. So wird der Sekundschritt auch zum unüberhörbaren Bestandteil der Harmonik.



Beispiel 15: Johannes Brahms, 1. Sinfonie, 1. Satz, T. 145–152

Einigen Lesern mag bei dieser Darstellung das ›Seitenthema‹ fehlen, das viele Analysen in diesem Satz stets mühelos identifizieren. Doch scheint mir eine Interpretation als durchgehende Entwicklung wesentlich passender als hier die Hinführung zu einem neuen Thema (und damit auch einem neuen Formteil) herauszulesen. Die Motivik vergeht und entsteht zur gleichen Zeit; ›Überleitung‹ und ›Seitensatz‹ verschmelzen zu einer musikalischen Sinneinheit. Die Motivik ist am Ende dieses Prozesses weit entfernt von ihrem Ursprung und dennoch in konsequenter ›entwickelnder Variation‹ aus ihm hervorgegangen.²³ Der Hörer erlebt einen Auflösungsprozess, mit Schönbergs Worten

23 Brahms' Motivarbeit wird in der Forschung häufig unter Verwendung von Arnold Schönbergs Begriff der ›entwickelnden Variation‹ beschrieben. Schönberg verwendet den Begriff über seine gesamten Schriften verteilt in unterschiedlichen Zusammenhängen, ohne ihn empirisch zu begründen (eine Übersicht aller Textstellen, in denen Schönberg den Begriff verwendet, findet sich bei Frisch 1984, 1 ff.). Ein expliziter Zusammenhang findet sich in Schönberg 1976, 126: »Anpassungen an die volkstümlichen Forderungen wurden noch unumgänglicher, als Wagners Evolution der Harmonie sich zu einer Revolution der Form ausweitete. Während vorausgegangene Komponisten und selbst sein Zeitgenosse, Johannes Brahms, Phrasen, Motive und andere strukturelle Bestandteile von Themen nur in variiert Form wiederholten, wenn möglich in der Form dessen, was ich *entwickelnde Variation* nenne, mußte Wagner, damit seine Themen erinnerbar wurden, Sequenzen und Halbsequenzen verwenden, das heißt, unveränderte oder leicht variierte Wiederholungen, die sich in nichts wesentlichem vom ersten Auftreten unterscheiden, außer daß sie exakt auf andere Stufen transponiert sind.«

eine motivische »Liquidierung«.²⁴ In Folge dessen ist dieser Abschnitt nicht als motivisch eigenständiger Formteil vom Hauptsatz zu trennen. Es kann allenfalls von diametralen motivischen Entwicklungsprozessen die Rede sein: Der Steigerungsprozess des Hauptsatzes verkehrt sich in sein Gegenteil.

* * *

Die zahlreichen Brüche, die es in Brahms' Musik gibt, sind in der Regel weder formal bestimmt noch motivisch²⁵, sondern in gewisser Weise von außen hinzugefügt. Brahms unterbricht oder stört einen Satz häufig in den intensivsten Momenten. Er entsagt sich einer Vollendung des Ausdrucks; das Ideal bleibt in der Ferne unerreicht. Diese Haltung wirkt sich auch großformal auf den Verlauf zahlreicher Sätze aus. In diesem Sinne ist der Kopfsatz der 2. Sinfonie exemplarisch. Dessen tiefe, nach innen gekehrte aber brüchige Lyrik ist ein ästhetisches Bekenntnis.²⁶

2. Sinfonie, 1. Satz

Die Anfangsidylle wird nur wenige Takte nach Beginn des Satzes drastisch gestört. Der Paukenwirbel von Takt 32 leitet vollkommen unerwartet einen dreitaktigen Posaunenchoral ein, dessen Schlussklang von einer Wechselnote der Bläsern unterstützt wird – sie lassen das Hauptmotiv nur noch schemenhaft erahnen.

Beispiel 16: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, T. 32–39

Die harmonische und melodische Richtungslosigkeit des Ausschnitts vermittelt einen beklemmenden Ausdruck. Harmonisch kehrt der verminderte Septakkord *gis-h-d-f* beharrlich wieder, von beiden Seiten umrahmt vom Zentralton *d*, dem Grundton der zugrundeliegenden Tonart. Das *d* erklingt zwar in der Pauke, trägt aber nicht zur harmonischen Klärung bei. Ohne weitere akkordische Ergänzung wirkt es eher bedrohlich, und bereitet die Stimmungsgrundlage für den düsteren Posaunenchoral.

24 Vgl. Schönberg 1975, 288.

25 Sie entsprechen also nicht dem klassischen Kontrast-Prinzip, bei dem durch Veränderung sämtlicher Parameter auch innerhalb kleinerer Takteinheiten starke Brüche entstehen.

26 Vgl. Brinkmann 1990.

Der Stimmungsumschwung von Takt 32 ist nicht ohne Vorbereitung. Bereits mit dem ersten Themendurchlauf, dessen kadenzierender Abschluss in Takt 9 zwar melodisch erfolgt, jedoch harmonisch verhindert ist, deutet sich ein Bruch der anfänglichen Idylle an.



Beispiel 17: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, Außenstimmensatz T. 1–9

Dieser Eindruck verstärkt sich mit dem klanglich intensivierten zweiten Themendurchlauf auf der II. Stufe in e-Moll. Danach verspricht der neu hinzutretende Streicherklang eine Öffnung des intimen Anfangs zum großen Orchester hin, er verebbt jedoch sofort wieder und antizipiert das Kommende mit einem verminderten Dreiklang. Den gesamten Anfang kennzeichnet ein äußerst labiles und behutsam ausbalanciertes Verhältnis der einzelnen Instrumentengruppen, die zwar aufeinander reagieren, deren endgültige Verschmelzung jedoch nicht zustande kommt. Die Düsternis von Posaunen und Pauke bringt eine Wehmut auf, die zwar unerwartet intensiv ist, sich jedoch behutsam ankündigt. Sie kann als musikalische Reaktion auf das Versagen, die fragile Anfangsidylle einzelner Motivteilchen in ein instrumentales und satztechnisches Ganzes zu überführen, verstanden werden. Dem Hörer bleiben nach den ersten 43 Takten des Satzes motivische und klangliche Fragmente: Erinnerungstücke an ein Thema, das seine endgültige Gestalt nie erhalten hat. Der Expositionsbeginn gleicht in diesem Sinne einer Einleitung mit aneinandergereihten Stimmungsbildern und vorweggenommenen Motivpartikeln.

Den Eindruck eines wirklichen Beginns vermittelt erst der Themeneinsatz der Violinen ab Takt 44. Hier sind die einzelnen Motivpartikel des Anfangs zu einer Melodie zusammengesetzt, der sich erstmals auch eine Begleitung unterordnet. Dazu kommt eine stabile, im Orgelpunkt nachdrücklich gefestigte Tonika D-Dur.

Beispiel 18: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, T. 44–52

Der Abschnitt wirkt nach der Krise der vorausgehenden Takte wie ein Neubeginn. Das Orchester findet erstmals zu einem einheitlichen Klangkörper zusammen. Diese Einheit-

lichkeit hat jedoch nicht lange Bestand. Kaum ist das Thema formuliert, beginnt mit der Steigerung auch schon sein Zerfall. Der periodische Nachsatz der Flöte verlässt mit einer Modulation in die Oberquinte das tonale Zentrum. Eine einzelne Linie des Horns dringt kurzzeitig in den Vordergrund. Ihre chromatischen Töne erweitern bereits zu Beginn des Nachsatzes den Tonraum und brechen das enge Gefüge von Melodie und Begleitung auf. Die nachfolgenden Takte setzen den eingeschlagenen Weg fort. Es beginnt eine zunehmende Reduktion des Violinenmotivs auf seine einzelnen Strukturmomente: das Wechselnotenmotiv und der Quartsprung. Der Satz zerfällt in polyphone Einzelteile.

Beispiel 19: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, motivischer Zerfall T. 52–73

Von der viertaktigen Phrase erklingen ab Takt 52 nur noch die ersten $1\frac{1}{2}$ Takte, jeweils in der rhythmischen Originalgestalt, dann mit durchlaufenden Achteln. Drei Stimmen spielen diese Abspaltung in einer satzverdichtenden Engführung. Im Anschluss daran erklingt das melodische Gerüst dieser Linie: eine Wechselnote und einen Quartsprung abwärts (Takt 59). Der motivische Ursprung des Satzanfangs ist wieder erreicht, doch er bildet nicht mehr den Anfang, sondern das Ende eines Prozesses: die Abspaltung und melodische Reduktion einer mehrtaktigen Phrase. Das Orchester teilt sich in zwei gleichberechtigte Stimmen. Als Gegenstimme zu dem Wechselnotenmotiv erklingen Dreiklangsbrechungen. Ihr motivischer Ursprung liegt ebenfalls im Satzanfang: Sie beruhen auf der Dreiklangsbrechung des Horns. Im Augenblick des motivischen Zerfalls treten erneut die Motive des Anfangs einander gegenüber. Ihr Auflösungsprozess setzt sich jedoch weiter fort. Die Wechselnote erklingt nunmehr in diminuierten Achteln. Zwei Takte später übernimmt die Oboe diese Figur im Staccato. Als letzte Reduktion bleibt schließlich nur der abgespaltene Quartsprung. Das Motiv hat sich in seine Bestandteile aufgelöst. Auch die Gegenstimme wird weiter reduziert. Es verbleiben nur ihre ersten drei Töne, jene Töne, die die Hornstimme des Anfangs intervallgetreu wiedergeben.

Die Instrumentation unterstützt diese motivische Entwicklung. Analog dem Wechsel der Satzart teilt sich das Orchester wieder in verschiedene, selbständig agierende Instrumentengruppen, und nach einem schroffen instrumentalen Bruch kehrt schließlich, in Takt 66, eine kleine Besetzung zurück. Gegenüber dem Satzanfang sind die zwei zentralen Figuren, Dreiklang und Wechselnote, jetzt in ihrer zeitlichen Abfolge und ihrer Klangfarbe deutlich voneinander getrennt. Am Ende des Abschnitts erfolgt ein Stimmtausch zwischen Bläsern und Streichern. Zum klanglichen Kontrast tritt einer der Register hinzu.

Example 20 is a musical score snippet from Johannes Brahms' 2nd Symphony, 1st movement, measures 74-77. It features five staves. The top staff is for Clarinet I, Flute, and Horn (Kl. I/Fg./Hr.). The second staff is for Flute 1 (Fl. 1). The third and fourth staves are for Violin 1 (Vl. 1) and Violin 2 (Vl. 2). The bottom staff is for Violoncello, Viola, Flute, and Clarinet 2 (Vcl./Vla./Fg./Kl. 2). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The music shows a transition from a woodwind-dominated texture to one including strings and flutes.

Beispiel 20: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, T. 74–77

Der einheitliche Orchesterklang von Takt 44 wird nach und nach aufgespalten, bis sich am Ende zwei unvereinbare Gestalten gegenüberstehen: Sie unterscheiden sich in Motivik, Register, Klangfarbe und sogar in ihrer Satzart.

Auch das Seitenthema findet zu keiner vollendeten melodischen Entfaltung. Der kantable Anfang verspricht eine weitläufige Melodie, die jedoch bereits nach acht Takten jäh unterbrochen wird. Ein verminderter Septakkord bremst den harmonischen Fluss, die Melodiestimmen verharren in rhythmischer und melodischer Bewegungslosigkeit.

Example 21 is a musical score snippet from Johannes Brahms' 2nd Symphony, 1st movement, measures 82-93. It features two staves. The top staff is for T. 90 (Tenor 1). The bottom staff is for Violin 1 (Vl. 1). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The music shows a transition from a woodwind-dominated texture to one including strings and flutes.

Beispiel 21: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, T. 82–93

Die Wiederholung des Themas in den Bläsern währt nur kurz. Mehrere Anläufe in Streichern und Bläsern enden auf lang ausgehaltenen Tönen. Die gleichmäßige Viertaktigkeit wird durch Phrasenverschränkung der beiden Gruppen aufgebrochen, ein Terzfall lässt den Hörer ins harmonisch Bodenlose fallen (Beispiel 22).

Die Fortführung des Seitensatzes vollzieht erneut ein drastischen Bruch. Die Idylle wird unvermittelt von einem schroffen Tuttiabschnitt verdrängt. Nach der kantablen

Fl./Ob./Fg.
(über drei Oktaven)

VI. 1/Vl. 2

Terzfall:

Beispiel 22: Johannes Brahms, 2. Sinfonie, 1. Satz, T. 102–114

Beispiel 23: Johannes Brahms, 2. Sinfonie,
1. Satz, T. 188ff.

Cellomelodie zu Beginn des Seitensatzes erklingt nun ein rhythmisch akzentuierter, unmelodiöser Abschnitt, der den elegischen Tonfall des Seitenthemas gewaltsam zerstört (Beispiel 23).

Die Idylle wird unvermittelt durch einen schroffen Tuttiabschnitt verdrängt. Es scheint, als sei die uneingeschränkte Hingabe zu gelöstem Klang und lyrischer Melodik schlicht nicht möglich.

Die Eigenart dieses Satzes veranlasste Maurice Ravel zu einer generellen Kritik an Brahms. Er sieht in dessen Musik zwei, seiner Ansicht nach nicht vereinbare, Elemente: Brahms' intuitive Melodik gepaart mit Beethovens Verarbeitungstechnik:

The themes bespeak an intimate and gentle masculinity; [...] Scarcely have they been presented than their progress becomes heavy and laborious. It seems that the composer was ceaselessly haunted by the desire to equal Beethoven. Now the charming nature of Brahms's inspiration was incompatible with his vast, passionate, almost extravagant developments, which are the direct result of Beethovenian themes, or rather, themes which spring from Beethovenian inspiration.²⁷

Ravel sieht eine tiefe Kluft zwischen der Brahms zugesprochenen liedhaften Poetik und der Struktur in Brahms' Werk. Um sie zu erklären, unterscheidet er zwischen den Stilen zweier Komponisten bzw. Epochen. Brahms selbst steht dabei für den emotionalen, romantischen Geist, Beethoven dagegen für den rationalen, klassischen. Diese Unterscheidung erlaubt es Ravel einerseits, das poetische Moment in Brahms' Musik bewun-

²⁷ Musgrave 1999, 266f.

dernd hervorzuheben, andererseits aber alle Konstruktivität als untypisch für Brahms zu verurteilen. Er unterstellt Brahms, sich ein kompositorisches Vorbild genommen zu haben, das mit dem musikalischen Gehalt seiner Themen nicht vereinbar sei. Gerade der Kopfsatz der 2. Sinfonie zeigt jedoch beispielhaft wie beide Aspekte, das Liedhafte und die motivisch-thematische Konstruktion, sich bei Brahms zu einem gelungenen Ganzen verbinden. Immer wieder wird die Sehnsucht nach einer Idylle deutlich, die Brahms, kaum erreicht, mit schmerzhaftem Abbruch wieder verlässt. Er erschafft »wunderschöne« lyrische Themen, die im Moment ihres ersten Erscheinens zugleich ihren klanglichen Höhepunkt haben. Statt aber den zugrundeliegenden Affekt seiner Melodien auszuleben, unterbricht Brahms sie mit dynamischen, den Satz vorantreibenden Elementen. Der Kontrast zwischen Verweilen und Entwicklung ist keine kompositorische Schwäche, sondern die eigentliche Idee des Satzes: Die »Beethoven'sche« Technik steht nicht der Idee im Wege, sondern ist ein Teilmoment ihrer Umsetzung.

* * *

Indem Brahms bewusst an tradierte Techniken und Formen anknüpft, geht er eine Verpflichtung ein: Seine Musik ist an bestimmte Kompositionsweisen gebunden; sie bleibt dadurch letztlich immer kontrolliert. Bestimmte Formen der Exzentrik und Experimentierfreudigkeit, wie sie in Werken seiner Zeitgenossen begegnen, versagt sich Brahms. Stattdessen testet er innerhalb des selbstgewählten Rahmens die Möglichkeiten aus. Dies erklärt die Art der kompositionstechnischen Neuerungen, auf denen die individuelle Ausdruckskraft seiner Musik beruht.

Dies zeigt sich nicht zuletzt in Brahms' Umgang mit der Polyphonie. Auch scheinbar homophon verlaufende Ausschnitte enthalten neben der Hauptstimme vielfach verborgene Motive oder Motivpartikel. Brahms' spätere, in ihrem Ausdruck häufig vereinfachte Werke verlagern polyphone Techniken auf Ebenen, wo sie für einen Hörer nicht mehr unmittelbar wahrnehmbar sind. Eine »Begleitfigur« etwa, die Elemente eines zentralen Motivs enthält, ist eine subtile motivische und gleichsam polyphone Ergänzung zu der Figur, die sie »begleitet«. Das »obligate Accompagnement« wird hier von großer Bedeutung: Auf satztechnischer Ebene wird begleitet, auf motivischer Ebene aber thematisch verarbeitet. Trotz der hierarchischen Abstufung sind die beteiligten Stimmen motivisch im Gleichgewicht.

Ein Beispiel aus dem Kopfsatz der 4. Sinfonie mag dies verdeutlichen.²⁸ Gegen Ende des Hauptthemas formt sich allmählich eine fallende Linie. Sie umfasst vier Töne (als einzige Ausnahme stehen am Ende der Phrase fünf absteigende Töne).



Beispiel 24: Johannes Brahms, 4. Sinfonie, 1. Satz, T. 13–19

28 Aus Platzgründen konzentriere ich mich hier auf die Exposition. In der Durchführung schwankt die Zuordnung des Motivs zwischen Hauptsache und Begleitung noch weit mehr als hier.

Diese Linie – eben hier als Schlussmotiv des Hauptthemas im Vordergrund – tritt in der anschließenden Variation als Begleitelement hinzu. Es ersetzt die rhythmische Begleitfigur der Celli und Violen, die am Satzbeginn gebrochene Dreiklänge in aufsteigenden Achteln zum Hauptthema ergänzen.

a)

VI. 1
VI. 2
Kl./Fg.*
Fl./Kl./Fg.*
Vla.
Vla./Ob.*
*über mehrere Oktaven

b)

VI. 1/Vl. 2
Vcl.
Vla.

Beispiel 25: Johannes Brahms, 4. Sinfonie, 1. Satz, a) Satzbeginn, b) T. 19–22

Die neue Begleitfigur setzt ein motivisches Gegengewicht zum Hauptthema: Ihre lineare Bewegung kontrastiert dessen Dreiklangsbrechung. Durch verstärkte Instrumentation verschafft sie sich motivische Gleichberechtigung: Während die Achtelfigur vom Satzbeginn noch zwischen Celli und Violen hin und her gereicht wurde – eine homogene Klangfarbe neben den führenden Violinen – tragen nun die Bläserstimmen in einer höheren Lage zur Stärkung des Melodischen bei. Die Achtelfigur umspielt nun, ab Takt 19, den Terzfall der Hauptstimme, denn jede Vier-Ton-Linie beginnt um eine Terz versetzt. Somit ist es möglich, die vermeintliche Begleitfigur als eine Variante der Hauptstimme zu betrachten. Je nach Blickwinkel ist sie demnach das Echo des Hauptthemas oder dessen Begleitung. Der Quintsextakkord, aus dem sich der Themenkopf zusammensetzt, ist der zentrale Klang innerhalb eines geisterhaften Reprisesbeginns (Beispiel 26).

Stark augmentiert setzt in Takt 246 die Hauptstimme ein. Sie stagniert bei ihrem vierten Melodieton. Vier Takte lang breitet sich nun ein Klang flächenhaft aus, entfaltet sich wellenförmig aus der Tiefe heraus, in auf- und wieder absteigenden Achteln. Diese Klangfläche ist mehr als nur Begleitung oder auskomponierte Klangmalerei: Sie ist eine transformierte Variante des Themenkopfes, denn auch sie basiert auf dem Quintsextakkord. Demnach erklingt der Themenkopf in zwei unterschiedlichen Fassungen: zum einen stark augmentiert, in einer Variante, die sich über mehrere Takte hin dehnt, zum anderen in Achteln diminuiert, wobei nicht mehr die exakten Intervallsprünge erklingen, sondern nur der Quintsextakkord, als klangliches Korrelat des Terz- und Sextsprunges. Dabei spielt das Orchester in zwei Gruppen mit je eigener Klangfarbe. Die Bläser über-



Beispiel 26: Johannes Brahms, 4. Sinfonie, 1. Satz, Reprisesbeginn T. 246–252

nehmen die lang ausgehaltenen Töne, die Streicher die Achtel. Mit der Individualisierung der Instrumentengruppen und ihrer Figuren intensiviert Brahms ihre Gegensätze aufs Äußerste. Essentiell an dieser Kompositionstechnik ist gerade die Verwendung des gleichen Motivs zur kontrastierenden Ergänzung oder Klanganreicherung. Brahms' kontrapunktische Arbeit beinhaltet häufig ein Moment der Synthese: die Verschmelzung des Materials in einem Stimmennetzwerk gleichen strukturellen Ursprungs. Polyphone Mittel machen dann Poetisches erlebbar: Sie erzeugen Aspekte wie Atmosphäre, Klangfläche oder Farbe.

Es geht mir eigen mit dem Stück; je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmrigen Helle, die die leuchtenden Punkte erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht. Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen auf die Fülle der über dieses Stück ausgestreuten geistreichen Züge, seltsamen Beleuchtungen, rhythmischer, harmonischer und klanglicher Natur, und Ihren feinen Meißel zu bewundern, der so wunderbar bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag [...].²⁹

Das Zitat wird in der Regel herangezogen, um die strukturelle Auffassungsgabe einer Zeitgenossin zu demonstrieren. Eine andere Deutung weist aber darüber hinaus: Elisabeth von Herzogenbergs Vergleich mit dem Sternenhimmel zeichnet ein anschauliches Bild für die Unendlichkeit, die sich aus den zahlreichen Verknüpfungen ergibt. Brahms' Musik errichtet einen Kosmos aus Querverbindungen und Assoziationen, der so umfassend ist, dass sich zuweilen im Detail das Ganze und das Ganze im Detail spiegeln. Im Fraktalen liegt das Geheimnis seiner Musik: Wenn alles mit allem zusammenhängt, wird es gleichsam unendlich.

29 Brief vom 8.9.1885 (Kalbeck 1907, 86).

Schluss

Brahms' Musik ist prädestiniert, Schumanns sinfonische Visionen zu erfüllen. Schumann hat Brahms als Sinfoniker zwar nicht mehr erlebt, wohl aber den jungen Brahms, den er mit seinem Artikel »Neue Bahnen« euphorisch begrüßte.³⁰ Von Brahms erhofft er sich die Erfüllung seiner musikalischen Vision: die Fortführung einer historisch verwurzelten Kompositionsweise, in der sich Handwerk und Genie verbinden. Ich beschließe daher meine Ausführungen über Brahms mit einem letzten Verweis auf Schumanns und sein musikalisches Erbe.

Einige Musikschriftsteller sahen in Schumann eine »dritte Partei«. Von besonderer Bedeutung ist dabei Adolf Schubrings fünfte *Schumanniana*, in der erstmals der vielzitierte Begriff der »Schumann-Schule« fällt:

Um die gegenwärtig das musikalische Deutschland beherrschenden Schulen kurz zu kennzeichnen, so legt die eine das überwiegende Gewicht auf die (alte) Form, die andere auf den (neuen) Inhalt, die dritte, in der Mitte stehende aber gleiches Gewicht auf Form und Inhalt. Sind die Componisten dieser Schule im Wesentlichen beflissen, neuen Inhalt in die altbewährten Formen zu giessen, so schliesst dies selbstverständlich nicht aus, dass der Inhalt, da wo er in der That neu ist, diese Formen erweitert, durchbricht, überspringt. Es sei mir gestattet, diese Schule kurzweg die Schumann'sche zu nennen [...].³¹

Im Vergleich zu den anderen Schulen wirkt die Schumann'sche – ihre Synthese zwischen Altem und Neuem – für Schubring als die erstrebenswerte. Selmar Bagge, der zwischen 1860 und 1862 die Deutsche Musik-Zeitung herausgab, verwendet zwar andere Begriffe, teilt aber die deutsche Musiklandschaft im Grunde ähnlich ein. Er schreibt von den »Progressisten«, den »Reactionären« und den »Liberalen«, zu denen er auch Schumann und Brahms zählt. Es war demnach durchaus üblich, in Schumann den Vertreter eines eigenen Entwicklungsstrangs zu sehen. Nachdem Schumanns Aufsatz über Brahms erschien, wurde dieser wie selbstverständlich in den Schumann'schen Bannkreis gezogen. In der Tat sind die kompositorischen Haltungen beider Künstler durch einen Aspekt miteinander verbunden. Schumann bemerkt in seinen Schriften, die Aufgabe der zeitgenössischen Komponisten sei es,

an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.³²

30 Das Versprechen einer großartigen Sinfonie, das Schumann dort unglücklicherweise für Brahms abgibt, führt bekanntlich zu großem Argwohn seiner Zeitgenossen und steigert bereits frühzeitig deren Erwartungen, besonders bezogen auf die Sinfonik.

31 Schubring 1861, 53.

32 Schumann 1854, 60. In Schumann 1835, 3 lautet die Passage: »[...] die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu

In diesem Sinne gibt es durchaus eine ideelle Verbindung zwischen Schumann und Brahms. Musikalisch entfernt sich Brahms jedoch von Schumann. Aspekte wie das fein verästelte obligate Accompagnement, die Verbindung von Mikrostruktur und groß angelegter Fläche oder das alles durchdringende Variationsprinzip sind etwas ganz Brahms-spezifisches. Die Bezeichnung »Schumann-Schule« ist dahingehend irreführend, dass Brahms zwar im Sinne Schumanns wirkte, dabei jedoch neue, auch von Schumann selbst unbegangene Wege beschritt.

Brahms' vier Sinfonien sind ein Beitrag zur Befreiung der Sinfonie aus ihren erstarrten Mustern. Es wäre jedoch verfehlt, sie als Meilensteine zu betrachten, mit denen er die Gattung von Grund auf reformiert hätte. Sie boten nachfolgenden Komponisten kein imitierbares Konzept, sie blieben vielmehr genuine, an die Person gebundene Lösungen, deren gelungene Verbindung von motivischem Detail, Großform und Klang in der persönlichen Handschrift begründet ist.

Literatur

- Becker, Julius (1845), »Nils W. Gade, Symphonie für das große Orchester Op. 5 [...]«, *NZfM* 22, 17–19.
- Brinkmann, Reinhold (1990), *Johannes Brahms. Die zweite Symphonie. Späte Idylle* (= Musik-Konzepte 70), München: edition text + kritik.
- Dahlhaus, Carl (2008), »Das zweite Zeitalter der Symphonie«, in: ders., *19. Jahrhundert II* (= Gesammelte Schriften 5), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 259–70.
- Danuser, Hermann (1997), Art. »Musikalische Prosa«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter, 858–866.
- Fink, Gottfried Wilhelm (1837), »Preis-Symphonie von Franz Lachner«, *AmZ* 39, 217–22.
- Frisch, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation* (= California Studies in 19. Century Music 2), Berkeley u. a.: Univ. of California Press.
- Gülke, Peter (1984), »Sagen und Schweigen bei Brahms«, in: Brahms-Analysen. Referate d. Kieler Tagung 1983, hg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck, 12–32.
- Grotjahn, Rebecca (1998), *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig: Studiopunkt (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7).
- Hirschbach, Hermann (1842), *Die Instrumental-Compositionen der letzten zehn Jahre*, *NZfM* 30, 117–19.
- Hofmann, Kurt (Hg.) (1971), *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus d. Jahren 1875–1897 / Richard Heuberger*, Tutzing: Schneider.

bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«

- Kalbeck, Max (Hg.) (1907), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, 2. Bd., Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft.
- Musgrave, Michael (1999), *A Brahms Reader*, New Haven u. a.: Yale Univ. Press.
- »Musik in Leipzig. [...] Instrumentalmusik. Symphonieen« (1820), *AmZ* 22, 41–49.
- Ritzel, Fred (1968), *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (= Neue musikgeschichtliche Forschungen 1), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Schönberg, Arnold (1975) »Connection of Musical Ideals«, in: *Style and Idea*, hg. von Leonard Stein, New York: St. Martins Press, 287–88.
- (1976), »Kriterien für die Bewertung von Musik«, in: *Stil und Gedanke* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, 123–33.
- Schubring, Adolf (1861), »Schumanniana 5. Die Schumann'sche Schule«, *NZfM* 55, 53–55.
- Schumann, Robert (1835), »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, *NZfM* 2, 2–4.
- (1836), »Pianoforte. Concerte«, *NZfM* 22, 92–93.
- (1839), »Neue Symphonieen für Orchester«, *NZfM* 11, 1–3.
- (1854), »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Leipzig: Georg Wigand, 59–63.
- »Seconde Sinfonie à grand Orchestre composée par J.W. Kalliwoda [...]« (1829), *AmZ* 31, 721–22.

Absicht oder Zufall?

Über Terzen- und andere Intervallketten in Brahms' 4. Sinfonie samt einer neuen Deutung des Zitats im Variationen-Finale

Peter Petersen

ABSTRACT: Dass das Hauptthema von Brahms' 4. Sinfonie aus Terzenketten besteht, ist schon bald nach der UA gewürdigt worden. Später wurde dann eine bestimmte Terzenkette im Finale als Anspielung auf den ersten Satz identifiziert. Unbemerkt blieb bisher, dass Brahms zugleich mit den Terzen auch eine Quartenkette hören lässt und somit die Interdependenz diatonischer Intervallzirkel – aus Sekunden, Terzen und Quarten – kompositorisch demonstriert. Darüber hinaus lässt sich analytisch nachweisen, dass die Anspielung im Finale nicht auf den Anfang der Sinfonie, sondern auf eine 20 Takte umfassende Sektion im Umkreis der Reprise des ersten Satzes bezogen ist.

Die Terzenketten, auf denen das Hauptthema im Kopfsatz von Brahms' 4. Sinfonie basiert (*h-g-e-c-a-fis-dis-h* und *e-g-h-d-f-a-c*), und die Wiederaufnahme eben solcher Terzenketten im Finale derselben Sinfonie (*e-c-a-fis-dis-h-g-e* ... in T. 233 und T. 241) gehören zu den heute allgemein anerkannten analytischen Befunden. Schon 1897 hatte Hugo Riemann¹ das Thema des ersten Satzes auf das Modell der Terzenkette zurückgeführt und zudem auf die Nähe der Hauptthementerzen zu dem e-Moll-Arioso *Behold and see* aus dem 2. Teil von Händels *Messiah* hingewiesen (Anfang: [*e-h*]-*e-c-a-fis-dis-h-g*). 1908 machte Alfred Heuß² – beziehnehmend auf Riemann – auf eine weitere Terzenkette aufmerksam, die Brahms natürlich gekannt hat: Takt 78ff. im fis-Moll-Adagio aus Beethovens *Hammerklavier-Sonate* Op. 106 (*ces-as-f-des-b-g-dis-h-gis-e-cis-ais-fis-dis-his-gis-e-cis-a-fis-dis-h-gis-eis-cis*). 1912 ergänzte Max Kalbeck³ diese Angaben durch den Verweis auf Brahms' eigenes Op. 1, dessen Scherzo wie die 4. Sinfonie ebenfalls in e-Moll steht und in dem einmal (bei T. 48) zehn Töne in eine Terzenkette eingebunden sind (*h-g-e-c-a-fis-dis-h-g-e*). Arnold Schönberg⁴ war, soweit ich sehe, dann 1933 der erste, der den Zitatcharakter im Finale von Brahms' Vierter benannt hat, wo – wie erwähnt – achttönige Terzenketten vorkommen.

1 Riemann 1897.

2 Heuß 1907–08.

3 Kalbeck 1904–1914, hier Bd. 3, 462f. Auf eine weitere Terzenstelle bei Brahms hat Bernard Jacobson aufmerksam gemacht: Im Finale des Klavierquartetts c-Moll op. 60 folgt ab Takt 110 eine Reihe fallender Terzen: *h-gis-e-c-a-f-d-h-g-e-c-a-f-d-h* (1977, 149).

4 Vgl. Finscher 1990, insb. 489.

Mittlerweile sind weitere auffällige Terzenketten in Brahms' Vierter entdeckt worden. Sieht man von den Varianten des Hauptthemas im ersten Satz ab – die Terzengänge sind in ihrer Substanz unverändert (z. B. T. 19 und T. 273: aufgelöste Oktaven, Durchgänge, Wechselnoten; T. 157, T. 169 und T. 173: Vorhalte) –, so kommen Terzenketten in der Begleitung des zweiten Themas hinzu (T. 65: *cis/ais-ais/fis-fis/d-d/h-h/g* usw., analog auch T. 309)⁵, außerdem ein Terzenfall im Abgang des Fanfarenmotivs in der Durchführung (T. 190: *c-as-f-d-h-g-es-c*, analog auch T. 208 und T. 375). Während der zweite Satz keine Terzenketten aufweist, gibt es im dritten Satz zwei Stellen, die wohl als Anspielung an die Terzen des ersten Satzes gemeint sind (T. 27 und T. 305: *h/d-d/f-f/a-a/c*, T. 48 und analog T. 243: *es-c-a-fis-d-h-g*). Im vierten Satz ist eine zweimalige Terzenkette anzuführen, die – anders als die erwähnten Terzenfälle gegen Ende des Finales – die ursprüngliche Transpositionsstufe benutzt und die zudem wegen ihres Klangcharakters als deutliche Allusion auf den Sinfoniebeginn zu werten ist (T. 38 und T. 62: *h-g-e-c-a-fis-dis*).

Längst bekannt ist auch der Zusammenhang von Terzenfolge und Sekundfortschreibung, der die Interdependenz der Hauptthemen von Kopfsatz und Finale begründet. Dieser Zusammenhang ist weniger spektakulär als manche Interpreten es darstellen.⁶ Wie Christian Martin Schmidt bereits deutlich gemacht hat⁷, stellen Sekunden-, Terzen- und Quartengänge drei Modi dar, mit denen das diatonisch-heptatonische Tonsystem abgebildet werden kann. Dass in der Musiktheorie seit der Antike die Präsentation des Tonbestands als Skala bevorzugt wird, hängt mit der Musikpraxis (Stimmung der Instrumente) zusammen, wäre aber tonsystematisch nicht zwangsläufig geboten. Wird die Folge über den 7. Ton hinaus fortgesetzt, tritt das System in einen diatonischen Zirkel ein. Dessen Merkmal besteht (im Gegensatz zu chromatischen Zirkeln⁸) darin, dass stets verschiedene Intervallklassen beteiligt sind: große und kleine Sekunden, große und kleine Terzen, reine und übermäßige Quarten. Am Beispiel des Bestands A, H, C, D, E, F, G seien die drei Darstellungsarten des diatonisch-heptatonischen Tonvorrats veranschaulicht:

Stufen:	1	2	3	4	5	6	7	(8)
Sekunden:	A	H	C	D	E	F	G	(A)
Terzen:	A	C	E	G	H	D	F	(A)
Quarten:	A	D	G	C	F	H	E	(A)

Abb. 1: Darstellungsarten des diatonisch-heptatonischen Tonvorrats durch Sekund-, Terz- und Quartgang

- 5 Vetter, der alle Terzenstrukturen im 1. Satz präzise beschrieben hat, kann überdies plausibel machen, dass auch das ankündigende Fanfarenmotiv in Takt 53f. mit seiner Tonfolge ...*cis-ais-fis-fis-d*... die begleitende Terzenkette von Takt 57ff. teilweise vorwegnimmt (1913–1914, 83).
- 6 Z. B. Kross 1997, vgl. besonders Bd. 2, 917ff.
- 7 Schmidt 1971, 18ff.
- 8 Im vierten Satz der 4. Sinfonie setzt Brahms einmal zu einem chromatischen Sekundenzirkel in Verbindung mit einem Quartenzirkel an, biegt den Vorgang aber dann so um, dass es am Ende bei einer erweiterten diatonischen Kadenz bleibt (Variation 11, T. 94–97, Diskant: *e-dis-d-cis-c-h-ais-a-g-fis-e*; Bass: *h-e-a-d-g-c-fis-h-e*).

Bei Endlosfolgen lassen sich aus jeder der drei Darstellungsformen des Tonbestands die anderen beiden ableiten:

A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A ... (Sekunden)

A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A ... (Terzen)

A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A ... (Quarten)

A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A ... (Terzen)

A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A ... (Sekunden)

A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A C E G H D F A ... (Quarten)

A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A ... (Quarten)

A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A ... (Sekunden)

A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A D G C F H E A ... (Terzen)

Abb. 2: Jeweilige Herleitung einer Darstellungsart aus den übrigen

Dass Brahms diese Zusammenhänge bewusst waren, kann jener Stelle im vierten Satz entnommen werden, bei der das Chaconne-Thema (*e-fis-g-a...*) aus den Tönen einer Terzenkette herauszuhören ist ($e^2-c^2-a^1-fis^1-dis^1-h-g^2-e^2-c^2-a^1-fis^1-dis^1$). Interessant ist nun, dass hier in Takt 233ff. gleichzeitig mit den Terzen auch Quartenkette erklingen, die den diatonischen Quartenzirkel in sieben Stufen darstellen.⁹ Der Tonbestand ist jetzt gemäß harmonisch e-Moll organisiert (E, Fis, G, A, H, C, Dis, E), woraus sich diese realen Tonhöhen einer Quartensfolge ergeben: $h^1-e^2-a^2-dis^3-g^2-c^3-fis^3$ (Beispiel 1).

Die tonsystematisch bedingte Verwandtschaft diatonischer Sekunden-, Terzen- und Quartenzirkel tritt auch im 1. Satz bei bestimmten Variantenbildungen des Hauptthemas zu Tage. Das aus fallenden, durch Legatobögen verbundenen Terzen zusammengesetzte Thema wird vielfältig variiert – u. a. auch durch eingefügte Vorhaltsnoten. Da Brahms das Hauptmotiv metrisch stets auftaktig setzt ($h|g$), fungiert ein das Terzintervall ausfüllender Ton, sofern er auf schwerem Taktteil erklingt ($h|a-g$), als frei eintretender Vorhalt (und nicht etwa als Durchgangsnote¹⁰). In Beispiel 2 habe ich die entsprechenden Motivvarianten außer in der originalen Notation auch in einer Umschrift eingetragen, die von der – zu Brahms' Zeit nicht mehr gebräuchlichen – Notationsform für harmonische Vorhalte (kleine Noten) Gebrauch macht. So werden die hinter den melodischen Sekunden bzw. Septimen liegenden Terzenketten wieder deutlich (T. 157): *d-b-g-es-c-a-fis-d*. Etwas später (T. 169), nachdem sich die Vorhaltsvarianten im Charakter verändert haben

9 Auf die Verbindung von Terzen- und Quartenkette in den Takten 233ff. und 241ff. hat Knapp aufmerksam gemacht (1997, 188, Anm. 42).

10 So Mäckelmann etwas unpräzise in seiner ansonsten fundierten Analyse von Brahms' 4. Sinfonie (1991, 41).

Beispiel 1: Johannes Brahms, 4. Sinfonie e-Moll op. 98, Finale, T. 233–236

(von legato zu akzentuiert, von Piano zu Forte) und zudem mit einer gegenläufigen Bassstimme angereichert worden sind, ergeben sich sogar drei diatonische Intervallzirkel: einer aus Terzen (*f-des-b-ges-es-c-as-f-des*), einer aus Sekunden (*f-es-des-c-b-as-ges-f-es-des-c* usw.) und einer aus Quarten (*b-es-as-des*). Dies gilt natürlich nur unter der Voraussetzung, dass in Tonhöhenklassen gedacht wird, von der konkreten Oktavlage der Töne also abgesehen wird. Brahms selbst demonstriert dies bereits beim Hauptthema, wo z. B. der vierte Terzton, der eigentlich ein zweigestrichenes *c* sein müsste, ins höhere Register (*c*³) springt (Beispiel 2).

Solche Oktavversetzungen könnten eventuell die Ursache dafür sein, dass manche Ton- und Motivbeziehungen in Brahms' Vierter nicht erkannt wurden. So blieb im Scherzo ein Vorauszitat des Finale-Themas lange Zeit unbemerkt und findet noch heute in aktuellen deutschen Werkeinführungen keine Erwähnung, weil es hinter Oktavversetzungen verborgen ist. Es handelt sich im Finale um den Tonleiteraufstieg bis zum fünften Ton des Chaconne-Themas, der in der Regel ja als übermäßige Quarte, in Takt 213 und dann vor allem in der Coda auch als verminderte Quinte erscheint: *e-fis-g-a-ais* bzw. *e-fis-g-a-b*. Alan Walker hat als erster darauf hingewiesen, dass es im 3. Satz eine Akkordfolge gibt, die im Kern einen Sekundgang (*a*³-*h*¹-*c*⁴-*d*²-*es*⁴) enthält, der im Finale auf die Coda-Fassung des Chaconne-Themas vorausdeutet (Beispiel 3).¹¹

The image displays a musical score for Johannes Brahms' 4th Symphony, Op. 98, 1st Movement, Main Theme. The score is divided into two systems. The first system (T. 1-4) shows the main theme in the first staff (T. 1) and its variations in the second (Terzen), third (T. 157), fourth (Umschrift), fifth (Terzen), and sixth (Sekunden) staves. The second system (T. 169-172) shows the theme in the first staff (T. 169) and its variations in the second (Umschrift), third (Terzen), fourth (Sekunden), and fifth (Quarten) staves. The score is in E-flat major and 4/4 time. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes various intervallic chains and accidentals, with some notes marked with accents or slurs.

Beispiel 2: Johannes Brahms 4. Sinfonie e-Moll op. 98, 1. Satz, Hauptthema, Vorhaltsvarianten, T. 1–4, T. 157–160 und T. 169–172

- 11 Vgl. Walker 1962, 76: »[...] a pre-hearing of the passacaglia idea towards the end of the third movement.« Das Notenbeispiel bei Walker zeigt dann allerdings das Thema in der Fassung von Takt 1 und nicht die Coda-Version. Auch Knapp geht auf dieses Vorauszitat im 3. Satz ein, allerdings ohne auf Walker zu verweisen (1997, 191). Horton (1968, 60f.) führt nur die erste Stelle mit dem *f-a-c-dis*-Akkord (3. Satz T. 93ff.) an, nicht aber den Stufengang *a-h-c-d-es* gegen Ende des 3. Satzes (T. 317).

3. Satz

III
T. 93

p *ff*

p *f*

Triangel

(eng)

3. Satz

III
T. 317

ff

ff Triangel

(eng)

4. Satz (Coda)

IV
T. 253

4. Satz (Coda)

marc. *ff*

IV
T. 273

Beispiel 3: Johannes Brahms, 4. Sinfonie e-Moll op. 98, Ankündigung des Chaconne-Themas im 3. Satz, T. 93–107 und T. 317–326

Ich habe in Beispiel 3 je zwei Stellen aus dem 3. und 4. Satz zusammengestellt, die wohl keinen Zweifel darüber zulassen, dass diese Anspielung vom Komponisten intendiert war. Brahms lässt dies erst beim zweiten Mal, also in der Reprise des Hauptteils des Scherzos, wirklich kenntlich werden (T. 317–326; vgl. das System ›eng‹), während das erste Mal die Sekundenkette fehlt, wobei allerdings das Zielintervall, die übermäßige Quarte, doch schon vorkommt (T. 93–107; vgl. wieder das System ›eng‹). In der Coda des 4. Satzes setzt das Thema ein, als handelte es sich um eine weitere Reprise. Allerdings bricht es mit dem fünften Ton ab, und zwar auf der verminderten Quinte (*e-fis-g-a-b*). Es folgen noch zwei weitere Präsentationen des Themenbeginns (T. 273 und T. 277), deren erste jetzt die Transpositionsstufe und Harmonisierung aus dem 3. Satz (von F-Dur aus und mit den Sekunden *a-h-c-d-dis*) aufgreift.

* * *

Alle bisher angeführten Befunde sind so offenkundig, dass über die Intentionen des Komponisten eigentlich keine Zweifel aufkommen können. Dies ist bei der Stelle, auf die ich jetzt zu sprechen komme und derentwegen ich im Titel dieses Aufsatzes die Frage »Absicht oder Zufall?« gestellt habe, anders. Es geht um jene schon mehrfach angesprochene Zitatstelle im Finale, deren Terzen – so die allgemeine Auffassung – auf den Anfang der Sinfonie zurückverweisen. Nun kann man sich aber fragen, warum Brahms, wenn er schon auf das Thema des ersten Satzes anspielen wollte, dieses nicht auf der originalen Transpositionsstufe tat. Im Thema wird die Terzenkette von der Quinte aus begonnen (*h-g-e-c* ...), während das Zitat mit der I. Stufe anfängt (*e-c-a-fis* ...). Wie Beispiel 4 zeigt, hätte Brahms die originale Transpositionsstufe wählen können (vgl. das System ›Konstrukt‹), ohne den übrigen Tonsatz der 29. Variation (in der das Zitat ja zum ersten Mal erklingt) verändern zu müssen. Es sei noch einmal daran erinnert, dass das eigentliche Chaconne-Thema *e-fis-g-a-ais-h* ... in dieser Variation nicht als reale Stimme vorkommt, sondern nur indirekt aus den Tönen der Terzenkette hervorscheint (vgl. die Notennamen im 2. und 3. System). Auch sonst gibt es im 4. Satz Variationen, in denen das Thema gesucht werden muss, weil es in Diminutionen verborgen ist, in wechselnden Stimmen und Instrumenten erklingt oder im Takt nachhinkend gebracht wird usw. Auch bei meinem ›Konstrukt‹ in Beispiel 4, das ja die originale Transpositionsstufe des Hauptthemas im ersten Satz restituiert, wäre die Sekundfolge *e-fis-g-a* ... mit je einem Schritt pro Takt gegeben, wenngleich immer erst auf dem letzten Achtel (Beispiel 4).

Die von Brahms für das Zitat gewählte Transpositionsstufe der Terzenkette (*e-c-a-fis* ...) könnte eventuell mit Blick auf das Hauptthema des ersten Satzes erklärt werden, wo sie vom dritten Ton ab (*[h-g]-e-c-a-fis* ...) erscheint. Ich möchte hier aber eine andere Erklärung ins Spiel bringen, die bisher noch nicht diskutiert worden ist. Es geht um die Vorbereitung der Reprise im ersten Satz, in deren Verlauf der halb verminderte Vierklang *e-c-a-fis* eine wichtige Rolle spielt (erstmal T. 240).

Die Vorbereitungspartie zur Reprise umfasst insgesamt 20 Takte. Sie ist als Sequenz angelegt (vgl. Beispiel 5). Eine Variante des Kopfmotivs – Wechselnotenfigur in Achtern aus Takt 9 – wird (bei gelegentlichen Oktavversetzungen) mit einer identisch rhythmisierten Dreiklangsfigur verbunden, die einen voll verminderten Vierklang ergibt: z. B.

The image shows a musical score for measures 233 to 236 of Johannes Brahms' 4th Symphony. It consists of three staves: Bläser (Woodwinds), Konstrukt (Contrabass), and Streicher (Strings). The woodwinds play a melodic line with slurs and ties. The contrabass and strings play a rhythmic accompaniment. Below the contrabass staff, solfège labels 'e', 'fis', 'g', and 'a' are placed under measures 233, 234, 235, and 236 respectively, indicating the pitch of the notes.

Beispiel 4: Johannes Brahms, 4. Sinfonie e-Moll op. 98, Finale, T. 233–236

Takt 227–230: *cis-his-cis-ais/des-b-g-e*. Die harmonische Progression, die dem Motivspiel unterlegt ist, verbindet verschiedene Septakkorde miteinander. Das so gewonnene, erst vier-, dann zweitaktige Sequenzglied wird nun in Ganztonschritten aufwärts getrieben. Bezogen auf die Anfangstöne der Motivkette zeigt sich ein Anstieg von *des* in Takt 227 über *es*, *f*, *g*, *a* bis zum *h* in Takt 246. Auf dieser Stufe, die in Form dreier leerer Oktaven erklingt, setzt endlich die Reprise ein, wobei das Thema rhythmisch augmentiert und egalisiert erscheint (Beispiel 5).

Für die Frage nach der Transpositionsstufe des halb verminderten Vierklangs *e-c-a-fis*, mit dem Brahms das Terzenzitat im vierten Satz beginnen lässt, ist nun der Umstand überaus wichtig, dass in der Repriseneinleitung des ersten Satzes ab Takt 240 der halbverminderte Terzquartakkord *c-e-fis-a* (in ebendieser Lage und in subdominantischer Funktion¹²) erklingt. Ihm folgt dann in Takt 246 der ganzverminderte Vierklang *c-dis-fis-a*, der Teil des Dominantseptnonenakkords über *h* ist. Eigentlich hätte an der Stelle in Takt 240 der *Gis*⁷-Akkord (*his-dis-fis-gis*) zu erscheinen, würde die Sequenz regulär weitergeführt. Das Ausscheren aus dem Sequenzgang wirkt wie ein Signal, mit dem wir auf eine von Brahms möglicherweise intendierte Verknüpfung zwischen erstem und viertem Satz der Sinfonie hingewiesen werden. Diese Bezugnahme – würde sie sich denn bestätigen – ginge viel weiter als das längst bekannte Themenzitat.

Folgende Deutungshypothese möchte ich zur Diskussion stellen: Der Kopfsatz in Sonatensatzform und das als Chaconne/Passacaglia gestaltete Finale¹³ sind nicht nur über ein Themenzitat, sondern auch und vor allem durch zwei parallel geschaltete Sektionen miteinander verbunden (vgl. Bsp. 6). Im ersten Satz handelt es sich um die Takte kurz vor und kurz nach dem Repriseneintritt (T. 240–259), im vierten Satz sind es die Variationen 29 und 30 (T. 233–252). Legt man die Takte, in denen – in beiden Sätzen! – erstmals

12 Der Liegeklang *fis-a-c-e* ist Subdominante von e-Moll. In Takt 245 tritt dann ganz leise ein dominantisches *H* in den Bässen hinzu, gefolgt vom Dominantseptnonenakkord von e-Moll. Die Tonika wird danach von den Tönen des Themas repräsentiert (*h-g-e*), die aber unharmonisiert bleiben, um dann dem Tonika-Gegenklang (C-Dur) in Takt 249 Platz zu machen.

13 Vgl. zur Frage, welche Komposition als Vorlage für Brahms' Finale gedient hat, Petersen 2013.

227 228 229 230

231 232 233 234

235 236

237 238

239 240 241 242 243 244 245

246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258

Beispiel 5: Johannes Brahms, 4. Sinfonie e-Moll op. 98, 1. Satz, Einleitung der Reprise (Auszug), T. 227–258

der gebrochene Terzenvierklang *e-c-a-fis* erscheint, untereinander und verfolgt von da an über die sich anschließenden 20 Takte den Verlauf beider Sätze (T. 240 = T. 233; $2/2 = 3/4$), dann ergeben sich signifikante Übereinstimmungen an markanten Punkten (Beispiel 6).

Das Notenbeispiel ist so angelegt, dass in den beiden Akkoladen (oben für den 1., unten für den 4. Satz) die Terzenprogressionen zu erkennen sind. Der übrige Tonsatz, sowie alle sekundären Komponenten wie Lautstärke, Klangfarbe, Artikulation, Phrasierung usw. sind ausgeblendet. Zwischen den Akkoladen stehen die Taktzahlen, anhand derer die Terzengänge auf die vollständige Partitur zu beziehen sind.

Folgende Sachverhalte scheinen mir bemerkenswert, weil sie die oben dargelegte Hypothese zu stützen vermögen:

- Den Takten vor Eintritt der Reprise im ersten Satz, die ganz von dem halb verminderten, gebrochenen Vierklang *e-c-a-fis* ausgefüllt sind (T. 240–244), entsprechen im Finale Terzenketten mit den Anfangstönen *e-c-a-fis* ... (T. 233ff.). Die weiterführenden Terzenstufen *dis*, *h* und *g* sind außerdem so platziert, dass sie bei einem virtuellen Zusammenklang der beiden Passagen mit den Terzen des ersten Satzes konsonieren würden.
- Beim Eintritt des (augmentierten) Hauptthemas im ersten Satz wird der Grundton E erst verzögert erreicht. Im Finale »warten« nun die Terzenketten der 30. Variation so lange, bis deren Initialton und der Themengrundton zusammen erscheinen (1. Satz: T. 248, 4. Satz: T. 241). Auch hier ist festzuhalten, dass die (flinken) Terzen des Finales zu den (gedehnten) Tönen des Kopfsatzes passten, wollte man sie denn zusammendenken.
- Auch bei der zweiten Teilphrase der Themenmelodie des ersten Satzes (T. 252), die mit den Tönen *a-fis-dis-h* beginnt, »warten« die Terzen im Finale wiederum bis zum *dis* des Hauptthemas, das dann sozusagen Stichwortgeber für das *dis* der verlängerten Terzenkette *dis-h-g-e-c* in der 30. Variation ist (4. Satz: T. 247–252). Selbst hier würden sich die Terzenfolgen beider Sektionen im virtuellen Zusammenklang »vertragen«.

* * *

Es ist oft bedauert worden, dass Brahms seine Skizzen vernichtet hat, weil er Einblicke in seine Komponierwerkstatt ausschließen wollte. Versuche, trotzdem hinter die Geheimnisse seines Schaffens zu kommen, sind deshalb leicht dem Verdacht ausgesetzt, spekulativ zu sein. Dem können Analytiker und Interpreten nur entgegenwirken, indem sie ihre Deutungsvorschläge sorgfältig begründen. Wenn diese auch kaum einmal den Status eines wissenschaftlichen Beweises erlangen mögen, so werden sie doch mehr oder weniger plausibel sein. Im hier diskutierten Fall scheinen mir die Befunde zu den diatonischen Sekunden-, Terzen- und Quartenzirkeln in Brahms' 4. Sinfonie Evidenz zu besitzen. Die weiterführende und sicherlich »gewagte« Annahme, dass der Komponist bei der Arbeit am Finale sich den bereits vorliegenden ersten Satz herbeigeht habe, um

The image displays three systems of musical notation for Johannes Brahms' 4th Symphony, Op. 98. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single-line staff below it. The first system covers measures 240 to 242, the second system covers measures 247 to 241, and the third system covers measures 253 to 259. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, illustrating the tertian structure of the main theme in the first movement (measures 240-259) and its free repetition in the fourth movement (measures 233-252).

Beispiel 6: Johannes Brahms, 4. Sinfonie e-Moll op. 98, Terzenstruktur des Hauptthemas im Umkreis der Reprise im 1. Satz (T. 240–259) und freie Wiederholung der Sektion im 4. Satz (T. 233–252)

die letzten beiden Variationen¹⁴ Takt für Takt mit der Reprise-Sektion des Kopfsatzes abgleichen zu können, wird womöglich auf Skepsis stoßen. Auf die seltsamen Parallelen hingewiesen und damit der Auffassung, im Finale würde der ›Anfang‹ der Sinfonie ›zitiert‹, widersprochen zu haben, war mir aber ein Anliegen. Nicht auf den Sinfoniebeginn, sondern auf die Reprise des ersten Satzes deutet Brahms im Finale zurück.

Literatur

- Finscher, Ludwig (1990), »Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hg. von J. Kuckertz u. a., Laaber: Laaber, 485–500.
- Heuß, Alfred (1907–08), »Eine Händel-Beethoven-Brahms-Parallele«, in: *Die Musik* 7, 147–151.
- Horton, John (1968), *Brahms Orchestral Music*, London: BBC.
- Jacobson, Bernard (1977), *The Music of Johannes Brahms*, London: Tantivy Press.
- Kalbeck, Max (1904–1914), *Johannes Brahms*, 4 Bde., Wien und Leipzig: Dt. Brahms-Gesellschaft.
- Knapp, Raymond (1997), *Brahms and the Challenge of the Symphony*, New York: Pendragon.
- Kross, Siegfried (1997), *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn: Bouvier.
- Mäckelmann, Michael (1991), *Johannes Brahms. IV. Symphonie E-Moll Op. 98* (= Meisterwerke der Musik 56), München: Fink.
- Petersen, Peter (2013), »Das Variationen-Finale aus Brahms' e-Moll-Sinfonie und die c-Moll-Chaconne von Beethoven (WoO 80)«, *AfMw* 70, 105–118.
- Riemann, Hugo, (1897), »Johannes Brahms. IV. Symphonie (E-moll) op. 98«, in: *Johannes Brahms. Symphonien und andere Orchesterwerke* (= Meisterführer Nr. 3), erläutert von I. Knorr, H. Riemann, J. Sittard nebst einer Einleitung: Johannes Brahms' Leben und Schaffen, von A. Morin, Berlin: Schlesinger, 77–93.
- Schmidt, Christian Martin (1971), *Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms, dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, op. 120,1*, München: Katzbichler.
- Vetter, Walter (1913–14), »Der erste Satz von Brahms' E-Moll-Symphonie. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Symphonik«, in: *Die Musik* 13, 3–15, 83–92 und 133–145.
- Walker, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*, London: Barrie and Rockliff.

14 Die 30. und letzte Variation ist um vier Takte verlängert, hat also statt der bis dahin geltenden acht jetzt zwölf Takte.

›Polyvalenz‹ der Form

Beobachtungen zu einer analytischen Kategorie am Beispiel von Johannes Brahms *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8

Kilian Sprau

ABSTRACT: Nicht immer erscheinen sämtliche Gestaltungselemente einer Komposition zur einheitlichen Gliederung des musikalischen Verlaufs koordiniert. Den ästhetischen Reiz eines Musikwerks kann gerade die Irritation des Hörers durch gezielte ›Fehlkoordination‹ formbildender Strategien ausmachen. Eine Analyse dieses Phänomens, das in einem jüngeren Beitrag zur Brahms-Forschung als ›Polyvalenz‹ der Form bezeichnet wird, erfordert die gesonderte Darstellung von Gliederungsangeboten auf den einzelnen Ebenen der musikalischen Gestaltung. Bei der Untersuchung von Vokalmusik bietet sich dabei die Möglichkeit, auch das sogenannte ›Wort-Ton-Verhältnis‹ als einen Aspekt ›polyvalenter‹ Formbildung zu erfassen. Der folgende Beitrag exemplifiziert dies am Beispiel einer Liedkomposition von Johannes Brahms (*Unbewegte laue Luft*, op. 57/8). Den Abschluss bildet ein kurzer Blick auf bisherige Forschungsbeiträge zum Werk.

Eine gängige Bestimmung der Formfunktion musikalischer Gestaltungselemente ergeht danach, wie sie zur Gliederung der sich in der Zeit entfaltenden Musik beitragen. Die Formanalyse des vorliegenden Beitrags operiert dazu auf Grundlage von Abschnitten, die jeweils von einem bestimmten musikalischen Gestaltungsmerkmal geprägt oder durch Interpunktionen voneinander abgegrenzt sind und setzt diese zueinander in Beziehung.

Keineswegs ist damit vorausgesetzt, dass alle Elemente musikalischer Gestaltung die verlaufende Zeit in synchroner Weise gliedern: Tempo und Metrum, Motivik und Harmonik, Diastematik und Rhythmik können sich in der Zeit auf jeweils autonome Weise und in diachroner Anordnung entfalten. Die Verhältnisse sind daher nicht nur in ihrem zeitlichen ›Nacheinander‹, sondern auch ›Nebeneinander‹ zu beobachten. Bei einem Lied wie *Unbewegte laue Luft* op. 57/8 von Johannes Brahms¹, das als Gegenstand des folgenden Beitrags gewählt ist, gilt dies freilich auch für den Text und das Verhältnis von ›Musik‹ und ›Text‹.

Gliederungsangebote auf musikalischer Ebene

Abbildung 1 zeigt eine schematische Darstellung des Kompositionsverlaufs. Sie wird durch die anschließend ausgeführten analytischen Beobachtungen kommentiert.

1 Im Folgenden stets zitiert nach dem Erstdruck Brahms 1871, 12–15.

Fakte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70	
Tempo	langsam	rit. → Adagio		lebhaft								
Taktart	9/8	4/4										
Dynamik	Piano	An- und Abschwellen zwischen Piano und Forte										
Harmonik I: Tonart	E-Dur	H-Dur →	E-Dur	E-Dur								
Harmonik II: Schlusswendung	Halbschluss in E (T. 13)	Halbschluss in E (T. 20)	[→ T. 25; Quartsextakkord ohne reguläre kadenzierende Auflösung]	Ganzschluss in H (T. 30)	Halbschluss in E (T. 35)	Halbschluss in E (T. 41)	Ganzschluss in F (T. 48) Zieltonika in Quartsextstellung	F-Dur	[F-Dur]	E-Dur	Halbschluss in E (T. 61)	Plagalschluss in E (T. 67)
Motivik im Gesang	a	a'	–	b	a	b'	a	b'				a
Vokaler Ambitus	e ¹ –e ²	fs ¹ –e ²	–	e ¹ –gis ²	fis ¹ –fis ²			gis ¹ –g ²		gis ¹ –gis ²		gis ¹ –e ²
Klavierfiguration	Akkorde im Wechsel mit Achtelbewegung; chromatisierter Septakkord	fließende Achtelbewegung	wie Takt 1–12	fortlaufende Sechzehntelbewegung		fortlaufende Triolenbewegung			fortlaufende Sechzehntelbewegung			
									in beiden Hdt.		nur in der rechten Hand	
Text	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontaine nur.	–	Aber im Gemüthe schwilt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchdringen?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben,	Komm, o komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!	Komm, o komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!	
Fakte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70	

Abb. 1: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Gliederungsmöglichkeiten gemäß der musikalischen Gestaltung

Abbildung 1 ordnet dem zeitlichen Verlauf (in der Horizontalen) Ereignisse der musikalischen Gestaltung (in der Vertikalen) zu. Dargestellt werden verschiedene Gliederungen, systematisiert nach ausgewählten Aspekten: Den Anfang machen Gestaltungsmittel, die sowohl den Gesangs- als auch den Klavierpart betreffen, anschließend werden jeweils gesangsspezifische und klavierspezifische Aspekte herausgearbeitet.² Den Abschluss bildet die Textwiedergabe. Die grafische Koordination der unterschiedlichen Abschnittsbildungen erfolgt über eine Taktleiste; sie gibt sämtliche in den einzelnen Zeilen auftretenden Segmentierungen wieder. Die relative Länge der einzelnen Abschnitte wird annähernd proportional zur jeweiligen Anzahl der Takte dargestellt.³ Die Einfärbung einzelner Abschnitte dient der Verdeutlichung formbildender Konzeptionen, wie sie sich bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Gestaltungsmittel ausprägen. Insbesondere deren Wiederkehr lässt sich auf diese Weise sinnfällig symbolisieren.

Offenkundig tragen die einzelnen Gestaltungsmittel auf teils höchst diachrone Weise zur Gliederung des musikalischen Verlaufs bei. Keinesfalls kann davon gesprochen werden, alle Elemente arbeiteten *einer* Gliederung zu. Dies zeigt sich etwa bei einem Vergleich von Tempo und Taktvorzeichnung einerseits mit der in der Gesangsstimme exponierten Motivik andererseits.

Das Tempo erfährt von Takt 24 zu Takt 25 eine schlagartige Änderung. Bis dahin gilt die Bezeichnung ›langsam‹, die durch ein Ritardando ab Takt 21 kurzfristig noch bis zum Adagio (T. 25) gesteigert wird. Ab Takt 25 gilt dann bis zum Schlussritardando (ab T. 67) durchgehend die Tempovorschrift ›lebhaft‹.

Mit der Änderung des Zeitmaßes geht ein Wechsel der Taktvorzeichnung einher. Bis Takt 24 steht das Lied im 9/8-Takt, der unter anderem durch die zum Einsatz gelangenden Klavierfigurationen als ein triolisch subdividiertes Dreier-Metrum wirksam wird. Ab Takt 25 ist dann ein 4/4-Takt vorgezeichnet; als kleinste Einheit finden hier Sechzehntelnoten Verwendung.

Gemeinsam tragen Zeitmaß und Metrum zum Eindruck einer Zäsur zwischen den Takten 24 und 25 bei. Auf diesen Ebenen der Gestaltung entsteht also eine zweigeteilte Großform: Einem langsamen Abschnitt im ternären folgt ein schneller im binären Metrum.

Motivik in der Gesangsstimme

Der Gesang exponiert in den Takten 3–4 ein charakteristisches dreitöniges Motiv; es beschränkt sich auf die obere Terz des Tonikadreiklangs, die um eine expressive Wechselnotenbewegung zum tieferalterierten 6. Ton ergänzt wird (Motiv ›a‹; vgl. Bsp. 1;

2 Die Liste der Gestaltungsmittel wäre beliebig erweiterbar; auch könnte ihre wechselseitige Abgrenzung anders vorgenommen werden.

3 Die Darstellung repräsentiert also nicht die relative Dauer der Abschnitte. Angesichts der Tatsache, dass bis einschließlich Takt 24 die Tempobezeichnung ›langsam‹ gilt, ab Takt 25 jedoch die Vorschrift ›lebhaft‹, müsste zu diesem Zweck ein Teil der Abbildung gestreckt (T. 1–24), der andere hingegen gestaucht werden (T. 25–70).

Langsam

Un - be - weg - te lau - e Luft,

Beispiel 1: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 1–4 (Motiv ›a‹)

20

nur.

dimin. e ritard. molto

Adagio

25 **Lebhaft**

A - ber im Ge - mü - the schwillt

molto cresc.

Beispiel 2: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 20–27 (Motiv ›b‹)

Abb. 1: Beginn von Abschnitt ›a‹. Auch im weiteren Verlauf bis zu Takt 24 kommen rhythmische und diastematische Elemente dieses Motivs zum Einsatz (Abb. 1: Abschnitt ›a‹).⁴

4 Die Gestaltung der Vokallinie in den Takten 17–18 und 19–20 zeigt jeweils eine diastematische Verwandtschaft zu Motiv ›a‹: Auch hier ist das Terzintervall zwischen den Tönen *gis* (bzw. der alterierten Variante *g*) und *h* konstitutiv, ebenso die obere Nebennote *c* (bzw. *cis*). Ebenso kehrt die Initialrhythmik des Motivs wieder, nämlich Takt 14–15 (allerdings zur Auftaktigkeit verschoben).

Mit dem Wechsel des Zeitmaßes und Metrums in Takt 25 geht auch die Einführung neuen motivischen Materials einher. Das in Takt 26–27 exponierte Motiv ›b‹ spielt sich im Rahmen der Grundoktave (e^1 – e^2) ab, die in einer raschen Brechung des Tonikadreitklangs durchmessen wird (vgl. Bsp. 2; Abb. 1: Abschnitt ›b‹). Gegenüber dem stationär in sich kreisenden Charakter von Motiv ›a‹ ist Motiv ›b‹ eine schwungvoll vorwärts drängende Geste.⁵ Damit bestätigt der motivische Kontrast in der Gestaltung der Gesangsstimme zunächst die durch Tempo und Taktvorzeichnung mit Takt 25 gesetzte Zäsur.

Dieser Kongruenz widerspricht jedoch die Wiederkehr des Motivs ›a‹ ab Takt 37 (vgl. Bsp. 3). In rhythmisch-metrisch modifizierter Form, ›angepasst‹ an die neue Taktart und das neue Tempo, erscheint es insgesamt noch dreimal (T. 37–38, T. 43–44, T. 63–64) und damit deutlich öfter also als vor besagter Zäsur, wo es in seiner ursprünglichen Gestalt nur ein einziges Mal aufgetreten war. Die motivische Gestaltung des Gesangsparts suggeriert damit für sich genommen – ›sit venia verbo‹ – einen ritornellartigen Verlauf der Komposition: Im Wechsel mit motivisch andersartig gestalteten ›Episoden‹ (Abschnitte ›b‹ und ›b'‹)⁶ tritt mit Abschnitt ›a‹ (vgl. Abb. 1) insgesamt dreimal ein ›Refrain‹ auf, dessen Beginn diastematisch und rhythmisch durch das Initialmotiv markiert wird.

35

Le - ben. Soll - ten nicht auch dei - ne Brust

f *p*

Beispiel 3: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, T. 35–38

So ergeben sich aus der vergleichenden Betrachtung von Tempo und Taktvorzeichnung einerseits und Motivik des Gesangsparts andererseits zwei einander widerstreitende Tendenzen der Formbildung. Während Tempo und Taktvorzeichnung eine Teilung des Lieds in zwei deutlich kontrastierende Teile vornehmen, tritt dem im späteren Verlauf des Lieds die motivische Bezugnahme auf dessen Beginn entgegen und nivelliert so die vermeintliche Zweiteiligkeit.

- 5 Den Eindruck des Vorwärtstreibenden bestätigt die unmittelbar auf die Motivexposition folgende Erweiterung des vokalen Ambitus: In den Takten 28–34 wird der Ton e^2 mehrfach überschritten, der bis dahin den oberen Grenztönen gebildet hatte.
- 6 Die Gesangslinie in Abschnitt ›b'‹ (T. 49–56) zeigt insbesondere in der Initialrhythmik (T. 49–50), den melismatischen Achtelpaaren (T. 50–52) und der expressiv fallenden Quarte in Takt 55 motivische Verwandtschaft zu Abschnitt ›b‹. Bei genauer Betrachtung ergeben sich freilich auch Möglichkeiten, Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den motivischen Prägungen ›a‹ und ›b‹ zu konstruieren. Beide verweisen aufeinander durch ihre gemeinsame Beziehung zum Tonika-Dreitklang und durch die melismatische Achtelfigurierung. Diese Bezüge sind wohl für die Analyse in Gerber 1933 maßgeblich (vgl. unten).

Die Analyse der übrigen Gestaltungsmittel hinsichtlich ihrer formbildenden Funktion zeigt, dass auf keiner weiteren Ebene ausschließlich eine der beiden genannten Gliederungsmöglichkeiten unterstützt wird; sie verhalten sich zu ihnen entweder ambivalent (Dynamik, Klavierfiguration) oder indifferent (Harmonik).

Dynamik

Die dynamische Gestaltung des Lieds bringt drei Abschnitte hervor. Aufgrund der extremen Kürze des letzten Abschnitts (T. 63–70) wäre es allerdings irreführend von ›Dreiteiligkeit‹ (im Sinne einer Gleichwertigkeit der Rahmenteile) zu sprechen. Die Grenze zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt fällt mit dem Wechsel von Tempo und Metrum in Takt 25 zusammen. Bis dahin erfolgen ausschließlich Spielanweisungen, die die Ausgangslautstärke Piano weiter reduzieren (T. 10 und T. 21 ff.); mit Takt 25 hebt dann, ausgehend vom plötzlich wieder hergestellten Piano, eine neue dynamische Entwicklung an. Damit arbeitet die dynamische Gestaltung des Lieds einer Zäsur im Übergang von Takt 24 zu Takt 25 zu.

Der weitere Verlauf bis kurz vor Schluss ist durch ein wellenförmiges An- und Abschwellen zwischen den Grenzwerten Piano und Forte geprägt.⁷ Auffällig ist, dass diejenigen Abschnitte, die sich infolge der alternierenden Motivik in der Gesangsstimme ergeben, jeweils in einem dynamischen Wellental anheben (T. 25, T. 37, T. 49, T. 57, T. 63; vgl. Abb. 1). In dieser Hinsicht unterstützt die dynamische Gestaltung die ritornellartige Gliederung des Lieds. Der letzte Teil der dynamischen Gliederungsebene (T. 63–70) sinkt dann in einen unterhalb des Piano angesiedelten Bereich ab: Das Diminuendo in Takt 62 führt in ein Piano molto (T. 63), das kontinuierlich bis zum Pianissimo (T. 67) und darüber hinaus abnimmt.

Klavierpart

Die Figuration des Klavierparts gliedert das Lied in sechs Abschnitte. Von diesen korrespondieren miteinander der erste und dritte, sowie der vierte und sechste. Zweimal umschließen somit rahmenteilartige Abschnitte solche mit differierenden Prägungen. Die zu Beginn im Klavier etablierte Figur (T. 1–4; vgl. Bsp. 1) bestimmt die Komposition entscheidend bis zu Takt 24. Sie ist in mehrerer Hinsicht prägnant: Ihre motivische Qualität rührt diastematisch von der expressiv aufsteigenden große Sexte, rhythmisch vom Wechsel zwischen Achtelbewegung und akkordischem Stillstand und harmonisch von der charakteristischen Klanglichkeit des Dominantseptakkords mit tiefalterierter Quinte her.⁸ In Takt 13–19 wird die Figur vorübergehend durch eine fließende Figuration fortlaufender Achtelnoten abgelöst; in einem kurzen solistischen Abschnitt des Klaviers (T. 20–24) kehrt sie dann wieder (vgl. Bsp. 2).

Vom vierten Abschnitt an (T. 25–36) ist der Klavierpart durch schnelle Begleitfigurationen ohne besondere motivische Qualität geprägt: Akkordstrukturen, die zunächst

7 Innerhalb dieser fließenden, dynamische ›Sprünge‹ vermeidenden Gestaltung fällt mit seinem markanten Forte-Akzent lediglich der solistische Klaviereinschub in Takt 41–42 aus dem Rahmen.

8 Vgl. zu diesem Aspekt besonders Hancock 1999, 385.

in Sechzehntelnoten, im fünften Abschnitt (T. 37–54) dann vorübergehend in triolische Bewegung aufgelöst werden.

Die Grenze zwischen dem dritten und vierten Abschnitt fällt mit dem Übergang von Takt 24 zu Takt 25 zusammen. Die durch Tempo und Taktangabe an dieser Stelle gebildeten Zäsur wird auch durch den Wechsel von der relativ langsamsten zur relativ schnellsten Bewegungsform im Klavier unterstützt (vgl. Bsp. 2). Der resultierende Eindruck ist der zweier großer, jeweils symmetrisch in drei Abschnitte segmentierter Formteile.

Allerdings wird auch die von der Vokalmotivik vorgegebene Gliederung durch einen Aspekt der Klavierfiguration unterstützt: Die Rückkehr zur ternären Unterteilung in Takt 37, also die Rücknahme der Bewegung von Sechzehnteln auf Achteltriolen im fünften Abschnitt, korrespondiert als Bezugnahme auf den Liedbeginn mit der gleichzeitigen Wiederaufnahme von Motiv ›a‹. Regelmäßig gemeinsam mit Motiv ›a‹ im Gesang erscheint im Klavier zudem der Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte, der als harmonisches Motiv den Liedanfang prägt (vgl. T. 1–4, T. 37–38, T. 43–44 und T. 63–65). Damit unterstützt die Gestaltung der Klavierstimme sowohl eine übergeordnete Zweiteiligkeit, wie sie die durch Takt und Tempo angezeigt wird, als auch die durch die Motivik der Gesangsstimme angezeigte ritornellartige Form.

Harmonik

Die harmonische Ebene ist in Abbildung 1 unter zwei Aspekten aufbereitet: Die Disposition der Tonarten ließe sich kaum schlüssig darstellen, wollte man nicht zugleich die Abfolge harmonischer Schlusswendungen ergänzen, die direkt (durch Ganzschlüsse) oder indirekt (durch Halbschlüsse) tonikalisierend wirken. Der auf diese Weise konstruierbare⁹ Tonartenplan E-H-E-F-E prägt fünf Abschnitte aus. Die Grundtonart kehrt zweimal wieder, jeweils im Anschluss an tonal kontrastierende Partien, wobei der dominantischen Region (T. 13–17) späterhin die ›neapolitanische‹ gegenübergestellt wird (T. 46–53).

Die Anordnung der Tonarten lässt verschiedene Möglichkeiten der formalen Deutung zu. Denkbar wäre die Annahme einer eigenständigen ritornellartigen Disposition (die nicht mit der Wiederkehr von Motiv ›a‹ im Gesangspart synchronisiert wäre). Eine andere Möglichkeit bestünde in der Annahme zweier selbstständiger, jeweils symmetrisch konzipierter Formteile mit den Tonartenfolgen E-H-E und E-F-E. Jeder der beiden in Tempo und Taktart voneinander unterschiedenen Teile ginge in diesem Fall von E-Dur aus, um nach längerer Ausweichung dorthin zurückzukehren. Allerdings müsste hierzu der Eindruck einer ›Mittelzäsur‹ auch auf harmonischer Ebene gewährleistet sein. Die Kadenzdisposition des Lieds jedoch unterstützt eine Zweiteilung des mittleren E-Dur-Abschnitts nicht.

Überhaupt lassen sich aus der Abfolge der Kadenzformulierungen kaum Schlüsse für die Gliederung der Komposition ziehen. Dies rührt daher, dass die durchaus zahlreichen kadenzierenden Wendungen hierarchisch kaum voneinander unterschieden sind (wes-

9 Freilich ist nicht jede kadenzierende Ausweichung dazu geeignet, in den Tonartenplan des Stücks aufgenommen zu werden. Die ganzschlüssige Ausweichung nach H-Dur in Takt 30 etwa erscheint dafür zu flüchtig: Unmittelbar nach dem Auftreten in seiner Funktion als Zielakkord der Kadenz wird der H-Dur-Akkord bereits wieder dominantisiert.

halb Abb. 1 auf die Visualisierung von Abschnittsbildungen auf der Ebene der Schlusswendungen völlig verzichtet). Brahms scheint daran gelegen, klare Zäsurbildungen, wie sie für gewöhnlich durch ganzschlüssige Wendungen erzielt werden, zu vermeiden. Während sich nämlich eine Reihe von Halbschlüssen in der Ausgangstonart findet (T. 13, T. 20, T. 35, T. 41, T. 61), erscheinen alle Ganzschlusskadenzen gezielt in ihrer Wirkung geschwächt: So wird die förmliche Ausweichung nach H-Dur in Takt 30 unmittelbar durch die Re-Dominantisierung des Zielakkords rückgängig gemacht; eine längerfristige (Re-)Stabilisierung der Oberquinttonart unterbleibt also. Die beiden Vollkadenzen in F-Dur (T. 48 und T. 53) stehen jeweils über dem Orgelpunkt c und entfalten daher keine zäsurbildende Wirkung. Das einzige Angebot für eine kraftvolle authentische Schlusswirkung in der Ausgangstonart wäre eine vollendete V-I-Fortschreitung in den Takten 62–63; hier jedoch erfüllt der Dominantakkord bereits selbst Zielfunktion im Rahmen einer halbschlüssigen Wendung (T. 61); der folgende Tonika-Akkord (T. 63) erscheint als Neubeginn, nicht als Abschluss. So bleibt die Rolle der Finalkadenz der plagalen Fortschreitung Takt 66–67 vorbehalten. Eine deutlich inszenierte authentische Kadenz in der Ausgangstonart E-Dur wird vermieden.

Das gesamte Lied hindurch werden klare Einschnitte bewusst ausgespart oder in ihrer zäsurbildenden Wirkung zumindest geschwächt. Das Resultat ist eine Folge weicher Übergänge, die sich positiv als ständiges ungebremses Fließen der musikalischen Bewegung beschreiben lässt. Ähnlich wie die motivische Ebene betont auch die Kadenzbehandlung die übergeordnete Einheit der Form.

Insbesondere fällt auf, dass im Umfeld der Takte 24–25 eine Kadenzwendung unterbleibt, die dazu dienen könnte, den langsamen Teil deutlich vom folgenden schnellen zu trennen. Tatsächlich wird zwar in Takt 24 eine ganzschlüssige Kadenz vorbereitet, die über den übermäßigen Quintsextakkord in den kadenzierenden Quartsextakkord zu führen scheint – ein durch extreme Temporeduktion spannungsvoll akzentuierter Vorgang (vgl. Bsp. 2). Doch dadurch, dass der abrupte Wechsel der Gestaltung auf genau diesem Quartsextakkord einsetzt (T. 25), noch bevor dieser sich im Sinne eines Vorhalts auflösen könnte, wird eine Zäsur vermieden. Überdies unterbleibt die Auflösung des Quartsextaklangs: Durch die Fortschreitung des Klavierbasses (T. 25–26) wird er als Umkehrungsakkord fortgesetzt, ohne eine kadenzierende Funktion erfüllen zu können. Von einer ›Mittelzäsur‹, die der Trennung zweier Formteile diene, kann daher nicht die Rede sein.

Fazit

Die Untersuchung der verschiedenen Gestaltungsmittel hinsichtlich ihrer formbildenden Funktion macht die einzelnen Elemente musikalischer Gestaltung untereinander vergleichbar. So geht einerseits aus den voranstehenden Beobachtungen hervor, dass mehrere Faktoren gemeinsam zum Eindruck einer Zäsur am Übergang von Takt 24 zu Takt 25 beitragen: Zeitmaß, Taktart, Motivik, Klavierfiguration und Dynamik begünstigen die Wahrnehmung einer zweiteiligen Gesamtanlage. Andererseits legen Dynamik und Klavierfiguration gemeinsam mit der Motivik des Gesangsparts eine alternative ritornellartige Gliederung nahe, die vor allem durch die regelmäßige Wiederkehr motivisch ähnlich geprägter Abschnitte gestützt wird. Ferner wird erkennbar, wie einzelne

Gestaltungsmittel hinsichtlich der einen oder anderen Formbildung indifferent bleiben. Dies betrifft insbesondere die Harmonik: Die verschiedenen harmonischen Regionen korrelieren zwar mit der ritornellartigen Anlage, eine Gliederung durch deutlich trennende Interpunktionen unterbleibt aber.

Die eigentümliche Gemengelage einander durchkreuzender Gliederungsangebote erzeugt Unsicherheit über die Abgrenzung und die Funktion von Abschnitten. Die irritierende Wirkung dieser ›absichtsvollen Unordnung‹ lässt sich an verschiedenen Stellen demonstrieren.

Eine solche Irritation bewirkt etwa der letzte in Abbildung 1 dargestellte Abschnitt (auf den Ebenen ›Dynamik‹ und ›Motivik im Gesang‹; T. 63–70). Durch die plagale Wendung Takt 67–68 und das fortschreitende Diminuendo erhält er ausgesprochenen Coda-Charakter, obgleich ein struktureller Schlusspunkt, etwa durch eine authentische Kadenz auf harmonischer Ebene, zuvor nicht gesetzt wurde. Beim Hören kann der Eindruck entstehen, man habe den Moment der strukturellen Schlussformulierung verpasst. Anstelle einer expliziten Schlusswirkung ergibt sich daher eher der Effekt eines ›Fade out‹.

Ähnlich verhält es sich mit den von Motiv ›a‹ bestimmten Abschnitten ab Takt 37: Da prominente Gestaltungsmittel wie Tempo, Taktart und Harmonik den Wiedereintritt von Motiv ›a‹ nicht entsprechend markieren, stellt sich ein klarer Reprises-Effekt nicht ein; der Rückbezug auf den Liedbeginn bleibt undeutlich, obgleich er auf motivischer Ebene tatsächlich geschieht. Fiele der Wiedereintritt von Motiv ›a‹ stets mit dem Wiedereintritt der Grundtonart zusammen, könnte die ritornellartige Disposition der Vokalmotivik durch die ebenfalls ritornellartige Gestaltung des Tonartenplans eine starke Unterstützung erfahren. Diese jedoch unterbleibt aufgrund einer gezielten ›Fehlkoordination‹ von Motivik und Harmonik. Aus der Perspektive der Tonartdisposition erscheinen die von Motiv ›a‹ geprägten Abschnitte Takt 37–48 und Takt 63–70 eher als Anhängsel der jeweils vorangehenden Episoden mit Motiv ›b‹ denn als selbständige Formteile.

Aspekte der Textgestaltung

Eine Liedanalyse, die die einzelnen Gestaltungselemente eines Musikwerks voneinander isoliert betrachtet und auf ihre formbildenden Funktionen hin untersucht, verführe konsequent, wenn sie auch den ›Text‹ nicht als eine der ›Musik‹ geschlossen gegenüber tretende Einheit behandelte. Ebenso wie die durch den Komponisten Brahms hinzugefügte Werkschicht (die ›Vertonung‹ im pragmatischen Sinn) stellt auch der von Georg Friedrich Daumer stammende Text¹⁰ eine Formation unterschiedlicher, isolierbarer Gestaltungsmittel dar, die gleichberechtigt neben die ›musikalischen‹ Kategorien treten und formbildende Funktion entfalten.¹¹ Unnötig wird hierdurch die blockhafte Gegenüberstellung einer präexistenten verbalen und einer durch die ›Vertonung‹ hinzutretenden musikalischen Schicht; profiliert wird demgegenüber das gemeinsame Wirken sämtlicher Gestaltungsmittel.

10 Nr. XI aus dem Zyklus *Adele* (Daumer 1853, 123f.).

11 In Abbildung 1 ist dieser Schritt nicht realisiert; die Textwiedergabe orientiert sich dort pragmatisch an der Einteilung der Takteile.

Da im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eine umfassende Analyse der Textelemente nicht geleistet werden kann, beschränke ich mich exemplarisch auf zwei ausgewählte Momente der sprachlichen Gestaltung: auf die Reimbildung und auf Aspekte der Semantik.¹² Abbildung 2 stellt analog zu Abbildung 1 beide Ebenen im Besonderen auf ihre gliedernde Funktion einander gegenüber. Um eine synoptische Betrachtung der beiden Abbildungen zu erleichtern, wird die Taktleiste von Abbildung 1 übernommen. Wie dort dient auch hier die Einfärbung einzelner Abschnitte der Verdeutlichung der formalen Konzeption.

- Die Reimwörter fallen stets mit der letzten von acht Hebungen zusammen.¹³ Die Anordnung der Reimwörter etabliert ein dreiteiliges Schema (vgl. Abb. 3):
- Zu Beginn korrespondieren miteinander die Reimwörter »Natur« (T. 7–8 und T. 12–13) und »nur« (T. 18 und T. 20).
- Anschließend bleibt das Wort »mir« als »Waise« stehen (T. 30).

Es folgt die Gruppe der fünf Reimwörter »Leben« (T. 35), »heben« (T. 41), »durchbeben« (T. 47–48), »schweben« (T. 52–53) und »geben« (T. 61 und T. 67–68).

- 12 Weitere mögliche Kriterien wären Aspekte der Lautung (etwa die Häufung bestimmter Vokal- und Konsonantenformen) und die grammatikalische Struktur. Systematisch müsste die Frage geklärt werden, inwieweit die für den Gliederungsaspekt eminent bedeutsame Kategorie der Zeichensetzung in Betracht zu ziehen sei (die zwar anhand der Partitur ohne Weiteres nachvollzogen werden kann, aber keinen konstitutiven Aspekt der klanglichen Realisierung darstellt). Ebenfalls zu klären wäre der Umgang mit optischen Gliederungsmaßnahmen der Textvorlage, die im Rahmen der »Musikalisierung« in den Hintergrund treten bzw. ganz verschwinden (also weder im Partiturbild noch in dessen klingender Realisierung unmittelbar gegenwärtig sind); dies betrifft insbesondere Zeilenumbruch und strophische Einteilung.
- 13 Acht Hebungen entsprechen im Daumer'schen Original zwei (jeweils vierhebigen) Verszeilen (vgl. 1853, 123f.).

Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70
Reimschema	Unbewegte laue Luft; tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontaine nur.	–	Aber im Gemüthe schwillt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm,	komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben,	komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!
Semantik	Unbewegte laue Luft; tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontaine nur.	–	Aber im Gemüthe schwillt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm,	komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben,	komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!
Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70

Abb. 2: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Gliederungsmöglichkeiten auf der Textebene

Die Semantik lässt gliedernde Beobachtungen auf mindestens zwei Ebenen zu. Zunächst fällt eine klare Trennung von Gegenstandsbereichen auf: Bis Takt 24 steht die ›Natur‹ im Fokus, ab Takt 25 geht es um das psychische Innenleben zweier Liebender, genauer: um das emotionale Erlebnis einer erotischen Situation. Zunächst wird eine Kulisse entworfen, vor deren idyllischen Hintergrund die starke innere Erregung des lyrischen Ichs umso plastischer hervortritt. Dieser Kontrast wird durch die adversative Konjunktion ›aber‹ (T. 26) verdeutlicht.

Im Rahmen dieses großformalen Gegensatzes erscheint eine Binnendifferenzierung möglich: So gliedert sich etwa der erste Abschnitt in einen ›unbewegten‹ (T. 1–13) und einen von der ›plätschernden Fontäne‹ relativ belebten Abschnitt (T. 13–20). Im zweiten Teil lässt sich eine Differenzierung zwischen den Selbstreflexionen des lyrischen Ichs und den Apostrophen der geliebten Person vornehmen (Wechsel in T. 37; vgl. Abb. 2).

Unter anderem durch folgende Mittel unterstützen Reim und Semantik die Gliederungsmöglichkeiten, die sich aus der Untersuchung musikalischer Gestaltungsmittel ergeben haben:

- Es gibt kein Reimwort, dem nicht auf irgendeiner Ebene der musikalischen Gestaltung eine Abschnittsgrenze entspräche (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).
- Die vom ersten Reimpaar gebildete Einheit entspricht dem ersten Abschnitt (T. 1–24) des Gliederungsvorschlags ›zweiteilige Großform‹ (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).
- In sinnfälliger Weise ist die adversative Konjunktion ›aber‹ (T. 26) mit dem markanten Wechsel der musikalischen Gestaltung in Takt 25 koordiniert. Auch auf der semantischen Ebene wird also die Zweiteilung der Großform unterstützt.
- Der Auftritt der plätschernden Fontäne fällt ebenfalls mit Änderungen in der musikalischen Gestaltung zusammen (T. 13): Im plötzlichen Fließen der Klavierfiguration erscheint bereits die spätere Kontrastwirkung zwischen den Takten 24 und 25 vorausgespiegelt, gleichfalls die emotionale Erregung der Protagonisten in der Bewegung des Springbrunnens.¹⁴

14 Zum Brunnen als literarischem Symbol »der (erotischen) Begegnung und der Sehnsucht« vgl. Gretz 2008, 285.

Takte	1–12	13–19	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70
Motivik im Gesang	a	a'	-	b		a		b'		b	a
Text	Unbewegte laue Luft, tiefe Ruhe der Natur;	durch die stille Gartennacht plätschert die Fontäne nur.	-	Aber im Gemüthe schwillt heißere Begierde mir,	aber in der Ader quillt Leben und verlangt nach Leben.	Sollten nicht auch deine Brust sehnlichere Wünsche heben?	Sollte meiner Seele Ruf nicht die Deine tief durchbeben?	Leise mit dem Aetherfuss säume nicht daher zu schweben!	Komm, o komm, o komm,	Komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!	Komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben!
Takte	1–13	13–20	20–24	25–30	31–36	37–42	43–48	49–54	55/56	57–62	63–70

Abb. 3: Johannes Brahms, *Unbewegte laue Luft*, op. 57/8, Textsemantik, gegliedert analog zur Motivik im Gesang

Natürlich ist es ebenso möglich, den ›Text‹ aus der Perspektive ›musikalischer‹ Gliederungsangebote zu betrachten. Dies muss allerdings nicht zu überzeugenderen Ergebnissen führen. Verwendet man z. B. die von der Gesangsmotivik suggerierte ritornellartige Anlage als Schablone der semantischen Wahrnehmung, so bleibt die Menge interpretatorisch verwertbarer Beobachtungen gering. Abbildung 3 verdeutlicht dies.

Zwar fällt der Wiedereintritt von Motiv ›a‹ mit der ersten Apostrophe der geliebten Person zusammen (T. 37) und akzentuiert damit einen semantischen Wendepunkt. Doch insgesamt prägen die in der Ritornellform als zusammengehörig markierten Abschnitte auf der semantischen Ebene kein erkennbares Muster aus. Die Semantik der Textvorlage unterstützt weniger die ritornellartige Anlage als vielmehr die zweiteilige Großform des Lieds.

Auch die Beobachtung einer indifferenten oder gar fehlenden Beziehung zwischen zwei Gestaltungsmitteln kann Ergebnis einer Formanalyse sein. Nicht alle Maßnahmen der ›Vertonung‹ wachsen zwangsläufig »aus der in der Dichtung ausgebreiteten Vorstellungs- und Gefühlswelt heraus«.¹⁵

Blick in die Forschung und Zusammenfassung

Angesichts ihrer reizvollen Komplexität verwundert es nicht, dass Brahms' Daumer-Vertonung *Unbewegte laue Luft* schon früher zum Gegenstand analytischer Kommentierung geworden ist. Bisher ist allerdings weder eine umfassende Analyse der Komposition noch eine differenzierte Darstellung ihrer formästhetischen Besonderheit geleistet worden. Speziell unter dem Aspekt von »Formproblemen im Brahms'schen Lied« wird sie zwar von Rudolf Gerber thematisiert.¹⁶ Seine interessante These jedoch, »die gedankliche Struktur« des Daumerschen Gedichts »werde »durch die gliedernden Maßnahmen der Brahms'schen Musik klar erfasst«¹⁷ werde, begründet Gerber nicht ausreichend: Äußerst knappe Ausführungen lassen den analytischen Hintergrund seiner Befunde weitgehend im Dunkeln. Auch das unkommentiert angebotene Formschema $a - b_a - c_a - (b_a + c_a)$ kann keineswegs als selbstevident bezeichnet werden.¹⁸ Immerhin wird verständlich, dass Gerber das entscheidende Merkmal der Brahms'schen Komposition in der »Synthese«¹⁹

15 Gerber 1933, 33.

16 Gerber 1933.

17 Ebd., 40.

18 Vgl. ebd. – Die in der vorliegenden Untersuchung vorgenommene Differenzierung der musikalischen Gestaltungsmaßnahmen erlaubt immerhin Vermutungen zu Gerbers Gedankengang. So kann Gerbers Abschnitt ›a‹ als Zusammenfassung der Ereignisse in Takt 1–24 gedeutet werden, deren Einheit unter anderem durch die Tonartdisposition und die Reprise der Klavierfiguration verbürgt wird. Auch die dreiteilige Gliederung des Verbleibenden als $b_a - c_a - (b_a + c_a)$ lässt sich mithilfe von Tonartenplan und Klavierfiguration ab Takt 25 erklären. Gerbers Buchstaben ›b‹ und ›c‹ entsprechen möglicherweise den von mir in Abbildung 1 für die Vokalmotivik verwendeten Buchstaben ›b‹ und ›a‹. Die Differenz zwischen ›a‹ und ›c‹ bei Gerber ist womöglich durch die rhythmischen Veränderungen beim Wiedereintritt von Motiv ›a‹ (meine Terminologie) in Takt 37 zu erklären. Die Beziehung von ›b‹ zu ›a‹ (Gerber) könnte über die Verwandtschaft der Motive ›a‹ und ›b‹ (meine Terminologie) erklärt werden (vgl. Anm. 6).

19 Ebd., Anm. 2.

kontrastierenden melodischen Materials sieht; nach Gerber geht es Brahms um die Integration der am Liedbeginn exponierten Motivik in den späteren Verlauf der Komposition (ab T. 37). Inwiefern allerdings die Idee zur synthetisierenden »Zusammenfassung« bereits »gefühlsmäßig in der Dichtung gegeben«²⁰ ist, bleibt der Findigkeit des Lesers überlassen. Möglicherweise sieht Gerber eine Analogie zwischen musikalischer ›Synthese‹ und erotischer ›Vereinigung‹.

Ausführliche Analysen legen auch die Studien von Christopher Wintle (1987) und Virginia Hancock (1999) nicht vor, in denen vor allem Ereignisse auf der harmonischen Ebene untersucht werden. Wie Gerbers Arbeit legen sie Gewicht auf die einheitsstiftenden Maßnahmen der Gestaltung. So erwähnt Wintle die ›vorausdeutende‹ Funktion, die der kleine Dur-Septakkord mit tieferalterter Quinte zu Beginn des Lieds erfülle.²¹ Konkret nennt Hancock, sich auf Wintle beziehend, die Wiederkehr dieses Akkords ab Takt 37²²; außerdem berücksichtigt sie formbildende Aspekte der Textsemantik (allerdings ohne sie explizit in Beziehung zur Musik zu setzen).²³

Alle bisherige Forschung ist von dem Versuch geleitet, die innere Einheit von Brahms' Daumer-Vertonung *Unbewegte laue Luft* anhand ausgewählter Mittel der musikalischen Gestaltung aufzuzeigen. Meiner Einschätzung nach wird die ästhetische Idee des Werks so aber nur unzulänglich erfasst. Eine scheinbar eindeutige Gliederung, wie sie Gerber anbietet, zielt meines Erachtens sogar am Kern des Lieds vorbei. Anderswo mag sich Brahms zweifellos als Meister besonders klarer Formgebung zeigen²⁴, doch in *Unbewegte laue Luft* geht es ihm offenbar gerade darum, durch Widersprüchlichkeit der Formgebung zu irritieren.²⁵ In mustergültiger Weise repräsentiert *Unbewegte laue Luft* damit, was Claus Bockmaier als »Polyvalenz«²⁶ der Form bezeichnet: die gleichzeitige Gültigkeit einander relativierender, gar konterkarierender Formkonzepte. Die Irritation, die aus dieser heterogenen Formkonzeption entsteht, macht den ästhetischen Reiz der Komposition aus.

20 Ebd.

21 »The languid opening depiction of the ›tiefe Ruhe der Natur‹ [...] foreshadows, through its voice-leading ›french sixth‹, the pulsating music associated with the ›heissere Begierde‹ in the second section.« (Wintle 1987, 217)

22 Hancock 1999, 385f.

23 Ebd., 384.

24 Profilieren lässt sich diese These durch den Vergleich mit Brahms' letzten der Vier ersten Gesänge op. 121 (*S. Pauli an die Corinther*). In dieser Komposition wirken sämtliche Parameter der musikalischen Gestaltung synchron und ›wohlkoordiniert‹ zusammen, um in Abschnitt Takt 76–82 die Formfunktion einer Reminiszenz an den Beginn der Komposition deutlich zu machen.

25 Dass das Lied von Brahms' Zeitgenossen als irritierend empfunden wurde, ist bezeugt. Allerdings dürften hierbei vor allem Merkmale der Daumerschen Textvorlage eine Rolle gespielt haben; vgl. Sprau 2013, 395–397.

26 Bockmaier 2013, 2.

Literatur

- Bockmaier, Claus (2013), »Vorwort«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von ders. und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 1–3.
- Brahms, Johannes (1871), *Lieder und Gesänge von C. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig und Winterthur: Rieter-Biedermann.
- Daumer, Georg Friedrich (1853), *Frauenbilder und Huldigungen*, Bd. 1, Leipzig: Wigand.
- Gerber, Rudolf (1933), »Formprobleme im Brahms'schen Lied«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1932*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters, 23–42.
- Gretz, Daniela (2008), Art. »Quelle/Brunnen«, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: Metzler, 284–286.
- Hancock, Virginia (1999), »Brahms, Daumer und die Lieder op. 32 und 57«, in: *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*, hg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München: Henle, 377–388.
- Kühn, Clemens (1995), Art. »Form«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter, 607–643.
- Kühn, Clemens (1998), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Sprau, Kilian (2013), »Acht Lieder und Gesänge nach Georg Friedrich Daumer für eine Singstimme mit Klavier. Op. 57«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 395–400.
- Wintle, Christopher (1987), »The ›Sceptred Pall‹: Brahms's progressive harmony«, in: *Brahms 2. Biographical, documentary and analytical studies*, hg. von Michael Musgrave, Cambridge: Cambridge University Press, 197–222.

Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1

Analyseergebnisse und ihre klangliche Umsetzung

Joanne Leekam

ABSTRACT: Zu Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1 werden auf Grundlage der Theorie Heinrich Schenkers drei Deutungen, die als Urlinie einen Terzzug postulieren (Lamb, Leekam und Barcaba) zwei Deutungen gegenübergestellt, die als Urlinie einem Quintzug den Vorzug geben (Schenkers und Eybl). Im Anschluss ergehen Vorschläge für die klangliche Realisierung am Instrument. Abschließend werden einige Aspekte diskutiert, die für die Wahl der einen oder anderen Deutung sprechen.

In seiner ursprünglichen Form¹ bestand dieser Beitrag aus einem Vortragsteil und mehreren Demonstrationen am Klavier. Dies bot die Möglichkeit, hörbar zu machen, welche Konsequenzen die jeweiligen Ergebnisse bei einer (professionellen) interpretatorischen Umsetzung am Klavier zeitigen. Die sukzessive Realisierung unterschiedlicher Deutungen ließ die verschiedenen Perspektiven erkennbar werden, aus denen sich dem Werk analytisch genähert worden war und setzte auf Seiten der Zuhörerinnen und Zuhörer einen neuerlichen Prozess der interpretatorischen Beschäftigung in Gang. In der vorliegenden Schriftfassung kann der lebendige kommunikative Austausch zwischen Analysierendem, Spieler und Zuhörer(innen) demgegenüber nur angedeutet werden.

Allen hier diskutierten Analysen zu Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1 liegt die Theorie von Heinrich Schenker zugrunde, in deren Zentrum die formale Ganzheit und der Zusammenhang zwischen Form und subjektivem Erleben stehen. Grundlage meiner Untersuchung bilden Interpretationen von mir, James Boyd Lamb und Heinrich Schenker selbst, sowie Analysen meiner Kollegen Peter Barcaba und Martin Eybl.²

Bevor ich verschiedene Deutungen von Brahms' Intermezzo op. 118,1 einander gegenüberstellen und ihre Folgen für den musikalischen Vortrag besprechen werde, sollen einige für die musikalische Gestaltung relevante Aussagen Schenkers in Erinnerung gerufen werden.

Für Schenker lässt sich »das Ereignis der Form im Vordergrund als eine Verwandlung der vom Hintergrund zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte

1 Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein Referat im Rahmen des internationalen Symposiums »Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie«, das vom 17. bis 21. August 2008 in St. Florian (Österreich) stattfand.

2 Beiden danke ich für den wertvollen Gedankenaustausch.

ansprechen«.³ An anderer Stelle bezeichnet er den Vordergrund als Ausdruck der Energieverwandlungen des Lebens der Uralinie und steht somit Ernst Kurth nahe, der Tonbewegungen »hörbare Ableger einer ihnen zugrunde liegenden Energie« nannte und als Symbole dieser Kraftvorgänge verstand.⁴

Für Kurth wie für Schenker werden im Erleben die Töne auf die ursprünglichen Energien zurückgeführt, welche Ausdruck der seelischen Dynamik des Komponisten sind und die im Hörer wiederum seelische Prozesse auslösen: »Entfaltung in Raum und Zeit, Zielsetzung, Wegfreude, Dehnung der Wegfreude, Erinnerung, Wiederholung, Gegensatz, Erwartung, Spannung, Erfüllung, Täuschung und ähnliche Grunderlebnisse einer menschlichen Seele [...] kehren auch in der Musik als Menschenkunst wieder«⁵, »Enttäuschung, Überraschung, Geduld, Ungeduld, Humor, Vorbereitung werden gleichnishaft durch Verbindungen, Anklänge, Brücken erzeugt«.⁶ Dem Spieler »vermag dieses Wissen um die Verwandlungsschichten Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen [...]. Wer so vorträgt, wird sich hüten, den Taktstrich zu überschätzen, die Züge zu ertönen und dadurch unsere Teilnahme zu lähmen [...]. Der Vortrag eines musikalischen Werkes kann nur auf dessen organische Zusammenhänge gegründet sein«.⁷

Zunächst bespreche ich drei Deutungen, die als Uralinie einen Terzzug postulieren: Bild 1 stellt den von mir ergänzten Mittelgrund der Analyse von Lamb (A), den Mittelgrund meiner eigenen (B) sowie den von mir rekonstruierten Mittelgrund der Analyse von Barcaba (C) gegenüber. Bild 2 zeigt den Vordergrund meiner eigenen Deutung. Bild 3 führt neben dem originalen Mittelgrund (Systeme 1 bis 3) auch Vorder- und Hintergrund (Systeme 4 und 5) der Analyse von Lamb auf. Bild 4 zeigt in Teilen (a–d) den Vordergrund der Deutung Barcabas.

Im Anschluss bespreche ich diejenigen Lesarten, die als Uralinie einem Quintzug den Vorzug geben: Bild 5 (a–c) zeigt eine Übertragung von Schenkers eigener Skizze, Bild 6 diejenige von Martin Eybl.

Nach einer kurzen Verbalisierung der in den Graphen festgehaltenen Deutungen werden Vorschläge für die klangliche Realisierung am Instrument gemacht.⁸ Dabei bespreche ich die drei Abschnitte des Stückes gesondert, um die Unterschiede zwischen den Deutungen besser herauszuarbeiten. Der erste Abschnitt reicht bis zum ersten Doppelstrich (T. 1–10), der zweite bis zum zweiten Doppelstrich (T. 11–30a) und der dritte umfasst den Schluss (T. 30b–41). Nur vereinzelt gehe ich gesondert auf die Darstellungen von Mittel- und Vordergrund der Deutungen A, B und C ein.

3 Schenker 1956, 197.

4 Kurth 1931, 102.

5 Schenker 1924, 47.

6 Schenker 1956, 30.

7 Ebd., 34f.

8 Bei der Betrachtung dieser Klavierminiatur hat Franz Eibner nach Peter Barcabas Aussage einmal ausgerufen: »Ein Nichts an Taktten, aber ein Kosmos von Musik!«

Die Terz als Kopftón: Deutungen A,B und C

Erster Abschnitt

Die Deutungen A, B und C zeigen nur im ersten Abschnitt Gemeinsamkeiten. In Deutung B und C beginnt die erste kraftvolle Bewegung mit dem Kopftón c^3 und stürmt dann den Oktavraum hinunter, um schließlich zur Mittelstimme g^1 abzutauchen. A unterscheidet sich von B und C dahingehend, dass c^2 als Kopftón unterstellt wird; anders als in B und C beginnt das Stück hier folglich nicht in der obligaten Lage, sondern erreicht diese erst mit Ende der ersten Bewegung.⁹

Daraus ergeben sich folgende Gestaltungsvorschläge:

- Dehne den Auftakt etwas, um dem Kopftón (bei B und C) bzw. dessen Höherlegung (A) Gewicht zu geben.
- Beschleunige dann etwas das Tempo entlang des Oktavzugs c^3-c^2 .
- Bei A: Halte beim d^2 in Takt 6 kurz inne, um das Ankommen des Zuges in der obligaten Lage mit c^2 anzudeuten.
- Bei A und C: Beruhige etwas das Tempo beim Gang in die Mittelstimme g^1 .
- Bei B: Beruhige das Tempo erst beim Erreichen des c^1 vor dem Doppelstrich, da in dieser Deutung erst jetzt mit diesem Ton die Bewegung als Oktavkopplung der dritten Skalenstufe ankommt.

Zweiter Abschnitt

Das nun folgende Geschehen bis zum zweiten Doppelstrich unterscheidet sich in A, B und C in drastischer Weise. Die emporsteigende Bewegung erfüllt verschiedene Aufgaben: In A tritt mit Beginn des zweiten Abschnitts bereits die 2 der Urlinie (h^2) und mit ihr die strukturelle Dominante ein, die bis kurz vor dessen Ende in Takt 27.2 prolongiert werden; die emporsteigende Bewegung erscheint dabei als Teil einer untergeordneten zweiten Prolongation, die dem zur III. Stufe gehörenden Mittelstimmenton g^1 gilt, der durch einen Oktavzug g^1-g^2 höherlegt wird; a^2 ist dabei obere Nebennote zu g^2 . In B und C tritt die 2 der Urlinie erst mit Takt 27.2 ein. Dadurch wird in B die Prolongation des Mittelstimmentons der III. Stufe zur übergeordneten Bewegung. In C mündet die emporsteigende Bewegung in die Brechung $e^2-a^2-c^3$, die in den Kopftón c^3 und damit in die Reprise des Anfangs zurückführt. In Deutung A hingegen führt der Sextzug g^2-h^1 auf die 2 der Urlinie zurück. Takt 21 besitzt dadurch keinen strukturellen Repriseanrang.

Deutung B fasst wie Deutung A die anfängliche Aufwärtsbewegung zu Beginn des zweiten Abschnitts als Oktavzug g^1-g^2 auf (obwohl der Bass nicht alle Oberstimmentöne stützt). Die Spitzentöne a^2 und c^3 werden als prolongierende Übergreiftöne dieser

9 Dieser Unterschied scheint dem Umstand geschuldet, dass A die gesamte strukturelle Bewegung im Mittelgrund in einer Lage vereinigen möchte, während B und C hier die Annahme eines Registerwechsels innerhalb der strukturellen Bewegung angemessener finden.

aufsteigenden Linie verstanden. Das g^2 wird am Anfang und am Ende des Zuges vom C^6 -Akkord harmonisch unterstützt, so dass vor Eintritt der Reprise eine trugschlüssige Wirkung angenommen wird (der Oktavzug wird von der Quintfallsequenz $E^7-A^7-D^7$ unterlegt, so dass der C^6 -Akkord diese Fortschreitung abrupt zu unterbrechen scheint). Die Deutung versteht den Höhepunkt der aufsteigenden Linie (e^3 im Auftakt zu T. 23) als Übergreifprolongation und Bestätigung des in Takt 20 im Zuge der Reprise wieder aufgenommenen Kopftons.

Deutung C stellt den Bezug zur Tonika a-Moll in den Mittelpunkt. Die Brechung e^2 - a^2 - c^3 bekommt aus diesem Grund Prominenz, ebenso die Brechung C-e-a ab Takt 21 im Bass, die sich mit der Brechung der Oberstimme überlappt und als motivischer Parallelismus aufgefasst wird (T. 11–14 = T. 15–18 sowie T. 19/T. 20f./T. 22f.). Im Unterschied zu A und B ist in C nicht mit Takt 28, sondern erst mit Takt 29 das Ende der Urlinie erreicht.

Gestaltungsvorschläge für A:

- Spiele die Appoggiatura c^2 in Takt 13 etwas gedehnter, um das Ankommen auf der 2 der Urlinie h^1 vorzubereiten.
- Spiele das zweite Sequenzglied ab Takt 15 etwas gedämpfter, um den strukturell höheren Rang des ersten Sequenzgliedes nicht zu relativieren.
- Hebe im Anschluss jedes Mal a^2 hervor und steigere das Tempo etwas in Richtung thematischer Reprise, die in dieser Deutung im Dienste eben dieser Nebennote a^2 steht.
- Nimm das Tempo beim erstmaligen Erscheinen des g^2 (dessen Bestimmung Nebennote zu a^2 ist) in Takt 24 etwas zurück; das g^2 – aus der übergreifenden C-Dur-Prolongation stammend – kommt in Deutung A erst in Takt 25 zur Geltung.
- Spiele dann zügig die folgende parallele Sextenbewegung bis zum c^2 in Takt 27, das die Wiederkehr der 2 der Urlinie vorhält.
- Beruhige den Vortrag etwas beim Erreichen des Bestimmungstons a^1 , dem Ende der Urlinie.

Gestaltungsvorschläge für B:

- Spiele stetig vorwärts bis zur zweiten Hälfte von Takt 20, wo mit g^2 das Ende des Oktavzuges erreicht ist.
- Bremse das Tempo unvermittelt im Auftakt zu Takt 21 ab, um den trugschlussartigen, unvermittelten Eintritt der thematischen Reprise in Szene zu setzen.
- Dehne den Auftakt zu Takt 23, der den melodischen Höhepunkt bildet und den Wiedereintritt des Kopftons bestätigt.
- Spiele den Abstieg zur 2 in der Urlinie und deren Abschluss wie in Deutung A.

Gestaltungsvorschläge für C:

- Spiele die lange Appoggiatura c^3 - c^2 zu h^2 in den Takten 11–14 mit Nachdruck, denn sie knüpft an das Register des Kopftons an und wirkt wie dessen Reminiszenz.

- Beachte das cis^2 im Takt 15; es wird durch eine Quasi-Tonika im Bass gestützt.
- Hebe die Töne der Aufwärtsbrechung zum Kopftón $e^2-a^2-c^3$ in den Takten 17, 18 und 20 etwas hervor.
- Dehne den Auftakt zu Takt 21, um die Kongruenz von thematischer und struktureller Reprise zu verdeutlichen; spiele die nachfolgende Sequenz wie eine Bestätigung des Vorigen, aber ohne Nachdruck.
- Spiele intensiv aber zügig bis zum gis^1 in Takt 29b, das die noch gültige 2 der Urlinie vertritt. Verfähre in der ›prima volta‹ entsprechend und schwäche die Intensität erst mit Takt 30a ab, wo die 1 der Urlinie erreicht wird (erst hier schreibt Brahms ›diminuendo‹ und ›ritardando‹ vor).

Dritter Abschnitt

Der letzte Abschnitt wird in den drei Deutungen unterschiedlich aufgefasst. Eine Herausforderung stellt der Quartsextakkord in Takt 31 dar: Die erwartete Fortschreitung $dis^{o7}-gis^{o7}-a^{6/4}$ über dem Orgelpunkt E wird in den unerwarteten Plagalschluss gelenkt. In A (vgl. Bild 2) suggeriert die Kennzeichnung $^{o7}/V$ (T. 30) und V^9 (T. 34) eine neuerliche authentische Kadenz in die Tonika, die sich dann aber als Zwischendominante zur Subdominante entpuppt. In B (vgl. Bild 3) sind dieselben Harmonien in eine Quintfallbewegung eingebettet, die von einer Nebennotenharmonie ($H^{4/3}$) eingeleitet wird und sich in den Plagalschluss entlädt (der Plagalschluss ist durch die Nebennotenharmonie $gis^{4/3}$ prolongiert). Der Quintfall stützt den übergreifenden Quartzug $d^2-c^2-h^1-[a^1]$ als Prolongation der 1 der Urlinie, dessen Beginn vom Anfangsmotiv gebildet wird.

Bei Deutung C ergibt sich eine besondere Schwierigkeit: Insofern die Urlinie mit Takt 29b endet, müsste sich auch hier (wenn auch einen Takt später als in A und B) die Bewegung im Vortrag mit Erreichen des Bestimmungstons a^1 beruhigen. Brieflich teilte mir Peter Barcaba jedoch mit:

Hören wir die zweite Klammer bei T. 29b, fühlen wir, dass die Musik noch lange nicht zu Ende ist, und es scheint so, als würde alles wie ein Tornado von dem 6/4-Akkord in T. 31 aufgesogen werden. [...] Das quasi phrygische b von T. 35 belehrt uns eines Besseren.

Gleichwohl hat Peter Barcaba aus diesem Höreindruck nicht die Konsequenz gezogen, die Urlinie erst im abschließenden Formteil enden zu lassen; der Grund dürfte darin liegen, dass auch seiner Ansicht nach eine authentische Kadenz in Fortsetzung des Quartsextakkordes fehlt, die die Urlinienbewegung 3-2-1 stützen würde.

Gestaltungsvorschläge für A und B:

- Schwäche die Intensität des Spiels bis einschließlich Takt 30 weiter ab.
- Spiele dann neuerlich nach vorn und steigere die Dynamik bis zum Eintritt des Anfangsmotivs Takt 37 (mit Auftakt).

Die Gestaltungsvorschläge für C:

- Beruhige den Vortrag mit Erreichen des Bestimmungstons a^1 in Takt 29b (C1 gemäß der vorliegenden Analyse Barcabas).
- Lasse in der Intensität des Spiels in der ›seconda volta‹ nicht nach; intensiviere Dein Spiel vielmehr, um in Takt 31 den vermeintlich kadenzierenden Quartsextakkord so zu inszenieren, dass »von dem alles wie [von] ein[em] Tornado aufgesogen zu werden scheint«. Diese Spannung muss in etwas abgeschwächter Form bis zum letzten Erscheinen des Anfangsmotivs im Auftakt zu Takt 37 anhalten. Erst dann sollte die Bewegung wirklich zur Ruhe kommen (C2 gemäß der brieflichen Äußerung Barcabas).

Die Quint als Kopftón: Deutungen D und E

Nun zu jenen Deutungen, die das Stück mit der Quinte als Kopftón lesen. Die Deutung von Martin Eybl (E, Bild 6) befasst sich nur mit dem ersten Abschnitt des Stücks (T. 1–10). Eybl liest in Analogie zum Strukturmodell der Mollsonate bei Schenker die Bewegung 5-4-3 als ersten Teil eines strukturellen Quintzuges.

Gestaltungsvorschlag nach Deutung E für den ersten Abschnitt:

- Spiele nach vorwärts drängend, auf das dritte Terzmotiv (*f-e-dis*) zusteuernd, und spiele dieses Motiv (das Bewusstsein auf das *e* im T. 5 gerichtet), wie Brahms es fordert: betont ›espressivo‹. Verringere bei der abschließenden Kadenz die Intensität Deines Spiels nur minimal.

Deutung D basiert auf einer Skizze von Heinrich Schenker¹⁰; die Bilder 5a, 5b und 5c zitieren Teile von Schenkers Skizze in einer Übertragung.¹¹ 5b und 5c zeigen zwei Möglichkeiten, das Stück mit der Quinte als Kopftón zu lesen. Damit reagiert Schen-

¹⁰ Schenker o.J.

¹¹ Schenker hat offenbar zunächst den Vordergrund über drei Akkoladen skizziert (Bild 5a) und im Anschluss daran unterhalb dieser Skizze eine neue Akkolade im Bassschlüssel begonnen, in der er den dritten Abschnitt der Komposition näher ausführt. (In Hinblick auf diesen Teil von Schenkers Analyse, der hier nicht wiedergegeben wird, ist bemerkenswert, dass Schenker unter explizitem Hinweis auf den Quartsextakkord in Takt 31 nicht von einer plagalen, sondern einer authentischen Schlusskadenz ausgeht. Gleichwohl scheint für ihn dadurch nicht infrage gestellt, dass – wie in der Vordergrundsskizze behauptet – die strukturelle Dominante bereits in Takt 27 eintritt und nicht erst in Takt 31.) In einem weiteren Arbeitsgang (dafür sprechen die veränderten Schriftzüge der restlichen Skizze) hat Schenker zwei Entwürfe für den Hintergrund in den verbleibenden Freiräumen eingetragen: Einen ersten Entwurf (Bild 5b: ›Hintergrund I‹) setzte er unmittelbar hinter das Ende des Vordergrund in den verbleibenden Rest des oberen Systems der dritten Akkolade. Unterhalb davon, in den verbleibenden Rest der 4. Akkolade, in die bereits die Skizze zum dritten Abschnitt der Komposition eingetragen war, notierte Schenker einen alternativen Entwurf zum Hintergrund (Bild 5c: ›Hintergrund II‹). Wie bei ›Hintergrund I‹ scheint Schenker auch bei ›Hintergrund II‹ einen Violschlüssel unterstellt zu haben, versäumte es aber, die am Beginn der Akkolade vorgeschriebene Bassschlüsselung, die sich an der Skizze zum dritten Abschnitt der Komposition orientiert, zu ändern.

ker auf eine Ambivalenz, die seine Skizze des Vordergrunds (Bild 5a) kennzeichnet: Dort wird das anfängliche c^3 mit dem Zusatz ›3 mit Zirkumflex‹ gekennzeichnet. Im Schluss des zweiten Abschnitts (T. 26ff.) markiert Schenker jedoch die dem Quintzug der Takte 26–30a zugehörigen Töne $e^2-d^2-c^1-h^1-a^1$ zusätzlich mit den Ziffern 5 bis 1 und Zirkumflex. Im Lichte der späten Theorie Schenkers können nicht 3 und 5 zugleich Kopftön sein. Die Analysen der ›Brahms-Mappe‹ stammen aber wahrscheinlich aus der Zeit der Tonwille-Hefte¹², liegen also womöglich noch im Vorfeld jener Neuauflistung der ›Urlinie‹-Konzeption in den Jahren 1925/26, die vom »Gesetz des Kopftones«¹³ bestimmt ist. In diesem Zusammenhang sind nun die beiden zusätzlichen Skizzen zum Hintergrund bemerkenswert, weil in ihnen der Versuch erkennbar ist, das Problem ›3 oder 5‹ zu lösen. Die erste Hintergrundskizze (Bild 5b: ›Hintergrund I‹) zeigt für den ersten Abschnitt einen Terzzug, der vom Kopftön e^2 in die Mittelstimme c^2 führt.¹⁴ Im zweiten Abschnitt führt ein Untergreifzug $h^1-c^2-d^2-e^2$ zum Kopftön zurück. Das durch Anfügung einer gehalsten Viertel im Graphen zusätzlich markierte e^2 deutet daraufhin, dass Schenker nicht mit dem unmittelbaren Ende des Untergreifzuges Takt 17, sondern erst mit dem (zusätzlich durch den Tonbuchstaben in der Vordergrundsskizze markierten) e^3 in Takt 22 den Kopftön für wiedergewonnen erachtet (die Hintergrundsskizze nähme dann eine Registervereinfachung vor). Vor dem abschließenden Quintzug wird der Kopftön durch die obere Wechselnote f^2 prolongiert. Dieser Vorgang bezieht sich offenkundig auf Takt 25.¹⁵

Im Vergleich dazu weist die zweite Hintergrundsskizze (Bild 5c: ›Hintergrund II‹) zwei signifikante Änderungen auf: Der erste Abschnitt steht hier ganz im Zeichen der Terz, jedoch nicht als 3 der Urlinie, sondern als Mittelstimme, von der die zum Kopftön gehende Intervallbrechung $c-e$ ihren Ausgang nimmt. Die zweite Änderung betrifft den Stufengang. In ›Hintergrund I‹ (Bild 5b) steht der zweite Abschnitt wesentlich im Zeichen der I. Stufe (dieser Deutung arbeitet die Brechung $e^2-a^2-c^3-e^3$ in der Oberstimme zu¹⁶). Demgegenüber wird in ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) behauptet, dass die am Ende des ersten Abschnitts erreichte III. Stufe im zweiten Abschnitt der Komposition bis zur Vollendung der im Dienste der Gewinnung des Kopftöns stehenden Brechung prolongiert wird. Der erste Stufenwechsel geht hier erst mit der Wechselnote f^2 in Takt 25 einher. Ich gebe dieser Deutung als der wahrscheinlich späteren den Vorzug.

12 Cadwallader/Pastille (1999, 36) sprechen von einer Darstellung, »which is representative of a type of sketch that appears throughout the Brahms folder and occasionally in *Der Tonwille* – a middle-ground synopsis that summarizes the formal, harmonic, and contrapuntal properties of an entire piece«.

13 Vgl. Schenker 1956, 83.

14 In Eybl 2008 hingegen erscheint eben diesen Terzzug als Beginn der Urlinie.

15 Dafür, dass ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) nach ›Hintergrund I‹ (Bild 5b) entstanden ist, spricht nicht nur die Anordnung auf Schenkers Notenbogen, sondern auch, dass Schenker in ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) den zur Wechselnote f^2 zugehörigen Basston von f zu a korrigiert hat.

16 Vgl. die Bedeutung der I. Stufe und die zugehörigen Brechungen in Oberstimme und Bass in Barca 2008.

Gestaltungsvorschlag nach Deutung D gemäß ›Hintergrund II‹ (Bild 5c):

Erster Abschnitt:

- Steuere ähnlich wie bei Deutung E auf das dritte Erscheinen des von Schenker so genannten ›Motivs a‹ zu ($f-e-dis$), denn über dem f im Bass (T. 5) findet die Wendung von der I. zur III. Stufe statt. Spiele das von Schenker so bezeichnete ›Motiv b‹ in der Mittelstimme, das im zweiten Abschnitt in der Oberstimme bestimmend sein wird, ebenso die Ausfaltung $f-h/c-e$ in der abschließenden Kadenz sehr bewusst.

Zweiter Abschnitt:

- Spiele das zweimalige Erscheinen von ›Motiv b‹ (T. 11–14 und T. 15–18) ähnlich wie bei Deutung A, also das zweite Erscheinen in der Intensität etwas abgeschwächt, um die beginnende Brechung ($e^2-a^2-c^3-e^3$) zu profilieren.
- Spiele die sich hochschaukelnden Wiederholungen von ›Motiv a‹, die die Stationen dieser Brechung begleiten, betont ›espressivo‹.
- Lasse im Schwung nicht nach bis zum Höhepunkt und Ziel der Brechung: der Quinte als Kopftón.
- Spiele das e^2 in Takt 26 (den Kopftón in der obligaten Lage) und die nachfolgenden Stationen des Quintzuges ($d^2-c^2-h^1/gis^1-a$) mit Nachdruck.

Dritter Abschnitt:

- Spiele den dritten Abschnitt wie bei Deutung C2: Halte den Schwung bis Takt 31 aufrecht, um den hier erreichten Klang als vermeintlichen kadenzierenden Quartsextakkord zu inszenieren.
- Halte die Spannung in etwas abgeschwächter Form bis zum letzten Erscheinen des Anfangsmotivs im Auftakt zu Takt 37 und lasse erst dann die Bewegung zur Ruhe kommen.

Diskussion

Abschließend möchte ich einige Aspekte diskutieren, die für die Wahl der einen oder anderen Deutung sprechen.

Erster Abschnitt:

Eine zentrale Frage hinsichtlich des Anfangs der Komposition ist, ob dort ein deutlicher tonikaler Bezug auf a-Moll vorliegt oder nicht. In A, B und C wird über das gesamte Stück hinweg von einer großformatigen Bassbrechung $c-e-a$ ausgegangen. In A und B impliziert das den Stufengang III-V[#]-I. Demgegenüber wird sowohl in C als auch in D und E für den Beginn der Sextakkord der I. Stufe angenommen.

Als Argument für eine tonikale Deutung des Beginns könnte angeführt werden, dass Brahms sowohl im Akkordsatz der rechten Hand als auch in der Begleitbrechung ein *g* ausspart ($7^b/3$, nicht $7^b/5/3$), um das Missverständnis, es handele sich um einen C^7 oder eine 5-6-Auswechslung in C, zu vermeiden; *b* wäre dann phrygische Sekund über *a*.¹⁷ Ein starker a-Moll-Bezug wird erstmals durch das dritte Erscheinen von ›Motiv a‹ mit der verminderten Terz $f^2-e^2-dis^2$ in Takt 5 hergestellt. Dagegen setzt Brahms in unmittelbarer Folge das *es* über dem Basston *fis* auf der ersten Zählzeit von Takt 6, wodurch sich nun ein Bezug zu C-Dur ergibt, der durch den Gang in die Mittelstimme unterstrichen wird. In Takt 6 wechselt auch die Diminutionsform, was von Brahms durch ein ›espressivo‹ unterstreicht, und es beginnt die Verschränkung mit ›Motiv b‹ in der Mittelstimme (*a-h-d-c* T. 5f., *f-fis-a-as* in T. 6f. und *d-e-f(e)* bzw. *d-e-f-h-c* ausgefaltet in T. 7–9). Das Empfinden, dass das dritte Terzmotiv *f-e-dis* Ziel der Bewegung ist, dürfte für Deutung E, in der e^2 als Kopftone eine markante strukturelle Rolle spielt (womöglich auch für Schenkers erste Skizze des Hintergrunds [Bild 5b: ›Hintergrund I‹) entscheidend sein. Analog zu den beiden vorhergehenden Motiven präsentiert sich das *e* in der Mitte des Terzmotivs als Appoggiatura. Allerdings könnte auch der besondere Umstand, dass sich hier zwei Terzmotive innerhalb eines Quartraums überschneiden, zur Positionierung des Tones *e* als Prolongation im Vordergrund geführt haben; der Bass beim Eintritt des Tones e^2 ist nicht *a* oder *c*, sondern *f*.

In A und B hingegen, wo von Beginn an die III. Stufe als übergeordnet begriffen wird, ist es der Oktavzug c^3-c^2 die deren Prolongation zuarbeitet, in B außerdem die mehrfache Koppelung des *c* ($c^3-c^2-c^1$).

Zweiter Abschnitt:

Der motivische Parallelismus (T. 11–14 und T. 15–18) wird nur in den Deutungen C und D wirklich gewürdigt; in A und B wird er unter einen steigenden Oktavzug subsumiert. In diesem Abschnitt beginnt auch die rechte Hand die Achtelbewegung der Begleitung kaskadengleich in Abwärtsrichtung einzubeziehen, was eine weitere Dynamisierung der Bewegung mit sich bringt: Die Achtelbewegungen gehen jetzt synchron in entgegengesetzte Richtung (T. 13). Dieser Prozess scheint den Wechsel der Diminutionsform in Takt 17 vorzubereiten, bei dem die Kaskaden mit der jeweils vorangestellten Achtelpause eine neue Dynamik einbringen: Die Anfangstöne der Einzelkaskaden rücken gleich funkelnden Wasserspritzern in den Mittelpunkt, und gerade diese Töne bilden in C und D die großformatige Brechung, die laut C in der dritten, laut D in der fünften Skalenstufe kulminiert.

Der melodische Höhepunkt mit dem Auftakt zu Takt 23, der in D gemäß ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) mit der Gewinnung des Kopftons zusammenfällt, ist nicht nur durch eine Viertelnote stärker gewichtet als der in Bewegung befindliche c^3 -Auftakt zur thematischen Reprise, sondern wird auch durch einem markanten Bass kontrapunktiert, der in der Kontraoktave verdoppelt und dazu arpeggiert erscheint.¹⁸

17 Dieses phrygische *b* würde im dritten Abschnitt zurückkehren und die Bewegung in den Plagalschluss einleiten.

Dritter Abschnitt:

Lediglich in C2 und in D (also der hier nicht wiedergegebenen zusätzlichen Skizze Schenkers zum dritten Abschnitt der Komposition) wird auf die klangliche Situation in den Takten 31–33 (wo der Hörer einen kadenzierenden Quartsextakkord mit konventioneller Auflösung erwartet) explizit Bezug genommen.

* * *

Zwei Figuren überwiegen in dieser Klavierminiatur: die Appoggiatura und die Brechung. Die Appoggiatura prolongiert die Terzbrechung, die die Grundlage sowohl von »Motiv a« (Terz abwärts: c^3 - b^2 - a^2) als harter Durchgang als auch von »Motiv b« (Terz aufwärts: a^1 - h^1 - d^2 - c^2) als harte Nebennotenverzierung bildet. Auch wenn beide Motive im Lauf des Stücks variieren (Augmentation, Zersplitterung), bleibt die Appoggiatura deren fester Bestandteil.

Auch die Figur der Brechung ist im Stück fortwährend präsent: Die begleitenden Achtelbewegungen des gesamten Stückes bestehen aus Brechungen; sie erwecken durch das sprungweise Durchwandern mehrerer Register den Eindruck großer Weite. In B wird zudem eine Bassbrechung c - g - c angenommen, die die Oberstimme der ersten zehn Takte kontrapunktiert. Dies macht auch die Annahme einer Brechung als bestimmendes Element in der Oberstimme des zweiten Abschnitts plausibel. Bei der Frage, ob diese Brechung e^2 - a^2 - c^3 - e^3 (D) oder nur e^2 - a^2 - c^3 (C) lautet, ist entscheidend, ob die thematische Reprise mit Auftakt zu Takt 21 zum Argument gemacht wird (C) oder die Großinszenierung des Tones e mit Auftakt zu Takt 23 (D). Die Akzente auf c^2 und h^2 in Takt 27 mögen eher für C sprechen.

Schluss

Oswald Jonas, einer der prominentesten Schüler Schenkers, lehnte ein selbstzweckhaftes Theoretisieren ab, weil es seines Erachtens vom Wesentlichen, dem musikalischen Vortrag, ablenke.¹⁹ Schenker selbst erläuterte seine Ideen am liebsten im Klavierunterricht (den Jonas sechs Jahre lang genoss)²⁰, und Jonas unterrichtete seinerseits nie Theorie, sondern pflegte ebenfalls beim praktischen Ausgestalten musikalischer Werke die ihnen zugrunde liegenden Formprinzipien herauszuarbeiten.²¹ Ich möchte meine Ausführungen daher mit einem Zitat von Oswald Jonas abschließen, das auch meine eigene Haltung in dieser Frage ausdrückt:

You have to forget Schenker, he said, although he then had to agree: you have to learn him first!²²

18 Peter Barcaba bemerkt brieflich dazu: »Nicht vergessen sollte man, wie die Beschleunigung des Satzes auch von der Melodie provoziert wird: das b in der rechten Hand von T. 17 greift dem a is des Basses vor, das c von T. 18 dem h is des Basses in bewusster Anspielung der Harmonik.«

19 Vgl. Rothgeb 2006.

20 Vgl. Jonas 1932.

21 Vgl. Rothgeb 2006.

22 Ebd., 120.

ANHANG

The image displays three musical score excerpts (A, B, and C) from Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118, Nr. 1. Each excerpt includes a treble and bass staff with various annotations for harmonic analysis.

Excerpt A: Shows measures 11, 21, and 30. The treble staff has fingerings $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{-2}$, and $\hat{1}$. The bass staff has Roman numerals III, V, III₆, and V, and figured bass $6\ 6\ 6\ 5$. A bracket labeled 'III' spans measures 11-21, and a bracket labeled 'V' spans measures 21-30.

Excerpt B: Shows measures 11, 21, and 30. The treble staff has fingerings $\hat{3}$, $\hat{3}$, $\hat{2}$, and $\hat{1}$. The bass staff has Roman numerals I, VI, IV, and I, and figured bass $5-6\ 5-6\ 5-6$. A bracket labeled 'III' spans measures 11-21, and a bracket labeled 'V' spans measures 21-30. The word 'Brechung' is written below the bass staff. The treble staff has a bracket labeled 'C: I' and a bracket labeled 'V'.

Excerpt C: Shows measures 11, 21, and 30. The treble staff has fingerings $\hat{3}$, $\hat{3}$, $\hat{2}$, and $\hat{1}$. The bass staff has Roman numerals I₆, I₆, and V, and figured bass $7\flat-6\ 7-6\ 7-6\ 6\ 6\ 6$. A bracket labeled 'III' spans measures 11-21, and a bracket labeled 'V' spans measures 21-30. The word 'Brechung' is written below the bass staff. The treble staff has a bracket labeled 'In C: V'.

Bild 1: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, Nr. 1; die Terz als Kopftón (Analysen Lamb [A], Leekam [B] und Barcaba[C])

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118, 1, with harmonic analysis. The score is written in treble and bass staves, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The analysis includes Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and figured bass notation (e.g., 3, 2-, -2, 1) indicating the harmonic structure. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The analysis is presented in a clear, structured manner, with the harmonic analysis written below the musical notation.

The score consists of several systems of music. The first system shows measures 1-8, with a key signature change to one flat. The second system shows measures 9-16, with a key signature change to two flats. The third system shows measures 17-24, with a key signature change to one flat. The fourth system shows measures 25-32, with a key signature change to two flats. The fifth system shows measures 33-40, with a key signature change to one flat. The sixth system shows measures 41-48, with a key signature change to two flats. The seventh system shows measures 49-56, with a key signature change to one flat. The eighth system shows measures 57-64, with a key signature change to two flats. The ninth system shows measures 65-72, with a key signature change to one flat. The tenth system shows measures 73-80, with a key signature change to two flats. The eleventh system shows measures 81-88, with a key signature change to one flat. The twelfth system shows measures 89-96, with a key signature change to two flats. The thirteenth system shows measures 97-104, with a key signature change to one flat. The fourteenth system shows measures 105-112, with a key signature change to two flats. The fifteenth system shows measures 113-120, with a key signature change to one flat. The sixteenth system shows measures 121-128, with a key signature change to two flats. The seventeenth system shows measures 129-136, with a key signature change to one flat. The eighteenth system shows measures 137-144, with a key signature change to two flats. The nineteenth system shows measures 145-152, with a key signature change to one flat. The twentieth system shows measures 153-160, with a key signature change to two flats. The twenty-first system shows measures 161-168, with a key signature change to one flat. The twenty-second system shows measures 169-176, with a key signature change to two flats. The twenty-third system shows measures 177-184, with a key signature change to one flat. The twenty-fourth system shows measures 185-192, with a key signature change to two flats. The twenty-fifth system shows measures 193-200, with a key signature change to one flat. The twenty-sixth system shows measures 201-208, with a key signature change to two flats. The twenty-seventh system shows measures 209-216, with a key signature change to one flat. The twenty-eighth system shows measures 217-224, with a key signature change to two flats. The twenty-ninth system shows measures 225-232, with a key signature change to one flat. The thirtieth system shows measures 233-240, with a key signature change to two flats. The thirty-first system shows measures 241-248, with a key signature change to one flat. The thirty-second system shows measures 249-256, with a key signature change to two flats. The thirty-third system shows measures 257-264, with a key signature change to one flat. The thirty-fourth system shows measures 265-272, with a key signature change to two flats. The thirty-fifth system shows measures 273-280, with a key signature change to one flat. The thirty-sixth system shows measures 281-288, with a key signature change to two flats. The thirty-seventh system shows measures 289-296, with a key signature change to one flat. The thirty-eighth system shows measures 297-304, with a key signature change to two flats. The thirty-ninth system shows measures 305-312, with a key signature change to one flat. The fortieth system shows measures 313-320, with a key signature change to two flats. The forty-first system shows measures 321-328, with a key signature change to one flat. The forty-second system shows measures 329-336, with a key signature change to two flats. The forty-third system shows measures 337-344, with a key signature change to one flat. The forty-fourth system shows measures 345-352, with a key signature change to two flats. The forty-fifth system shows measures 353-360, with a key signature change to one flat. The forty-sixth system shows measures 361-368, with a key signature change to two flats. The forty-seventh system shows measures 369-376, with a key signature change to one flat. The forty-eighth system shows measures 377-384, with a key signature change to two flats. The forty-ninth system shows measures 385-392, with a key signature change to one flat. The fiftieth system shows measures 393-400, with a key signature change to two flats. The fifty-first system shows measures 401-408, with a key signature change to one flat. The fifty-second system shows measures 409-416, with a key signature change to two flats. The fifty-third system shows measures 417-424, with a key signature change to one flat. The fifty-fourth system shows measures 425-432, with a key signature change to two flats. The fifty-fifth system shows measures 433-440, with a key signature change to one flat. The fifty-sixth system shows measures 441-448, with a key signature change to two flats. The fifty-seventh system shows measures 449-456, with a key signature change to one flat. The fifty-eighth system shows measures 457-464, with a key signature change to two flats. The fifty-ninth system shows measures 465-472, with a key signature change to one flat. The sixtieth system shows measures 473-480, with a key signature change to two flats. The sixty-first system shows measures 481-488, with a key signature change to one flat. The sixty-second system shows measures 489-496, with a key signature change to two flats. The sixty-third system shows measures 497-504, with a key signature change to one flat. The sixty-fourth system shows measures 505-512, with a key signature change to two flats. The sixty-fifth system shows measures 513-520, with a key signature change to one flat. The sixty-sixth system shows measures 521-528, with a key signature change to two flats. The sixty-seventh system shows measures 529-536, with a key signature change to one flat. The sixty-eighth system shows measures 537-544, with a key signature change to two flats. The sixty-ninth system shows measures 545-552, with a key signature change to one flat. The seventieth system shows measures 553-560, with a key signature change to two flats. The seventy-first system shows measures 561-568, with a key signature change to one flat. The seventy-second system shows measures 569-576, with a key signature change to two flats. The seventy-third system shows measures 577-584, with a key signature change to one flat. The seventy-fourth system shows measures 585-592, with a key signature change to two flats. The seventy-fifth system shows measures 593-600, with a key signature change to one flat. The seventy-sixth system shows measures 601-608, with a key signature change to two flats. The seventy-seventh system shows measures 609-616, with a key signature change to one flat. The seventy-eighth system shows measures 617-624, with a key signature change to two flats. The seventy-ninth system shows measures 625-632, with a key signature change to one flat. The eightieth system shows measures 633-640, with a key signature change to two flats. The eighty-first system shows measures 641-648, with a key signature change to one flat. The eighty-second system shows measures 649-656, with a key signature change to two flats. The eighty-third system shows measures 657-664, with a key signature change to one flat. The eighty-fourth system shows measures 665-672, with a key signature change to two flats. The eighty-fifth system shows measures 673-680, with a key signature change to one flat. The eighty-sixth system shows measures 681-688, with a key signature change to two flats. The eighty-seventh system shows measures 689-696, with a key signature change to one flat. The eighty-eighth system shows measures 697-704, with a key signature change to two flats. The eighty-ninth system shows measures 705-712, with a key signature change to one flat. The ninetieth system shows measures 713-720, with a key signature change to two flats. The ninety-first system shows measures 721-728, with a key signature change to one flat. The ninety-second system shows measures 729-736, with a key signature change to two flats. The ninety-third system shows measures 737-744, with a key signature change to one flat. The ninety-fourth system shows measures 745-752, with a key signature change to two flats. The ninety-fifth system shows measures 753-760, with a key signature change to one flat. The ninety-sixth system shows measures 761-768, with a key signature change to two flats. The ninety-seventh system shows measures 769-776, with a key signature change to one flat. The ninety-eighth system shows measures 777-784, with a key signature change to two flats. The ninety-ninth system shows measures 785-792, with a key signature change to one flat. The hundredth system shows measures 793-800, with a key signature change to two flats.

Bild 2: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Lamb 1979

ZGMTH 10/1 (2013) | 73

T. 1 6 10 12 14 17 21 23

a)

Breachung e^2 a^2 c^3 e^3 $7b-6$ $4-6$ $7-6$

I^b (I) I^b

27

Breachung C-E-A $7-6$ 6 6 6

I^b V I

b)

6 6 6

c)

C: V I

I^b

d)

T. 31 34

p.

Bild 4 (a–d): Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Barbaca 2008

JOHANNES BRAHMS' INTERMEZZO A-MOLL OP. 118/1

T. 1 3 5 6 7 8 9

Motiv a

Motiv b

6 6 $\flat 7$ 9-8

I — VI/IV — (VII $^9-8$) — — — — — III

Motiv b

e

$\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

28

V

$I^\sharp$

VI IV V I

Quartzug

28

I

Bild 5a: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Vordergrund, Übertragung

$\hat{5}$

i(6) iii v i ii v i

Bild 5b: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Hintergrund I, Übertragung

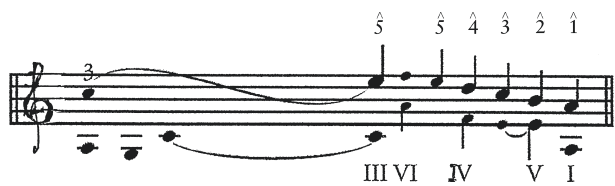


Bild 5c: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Hintergrund II, Übertragung

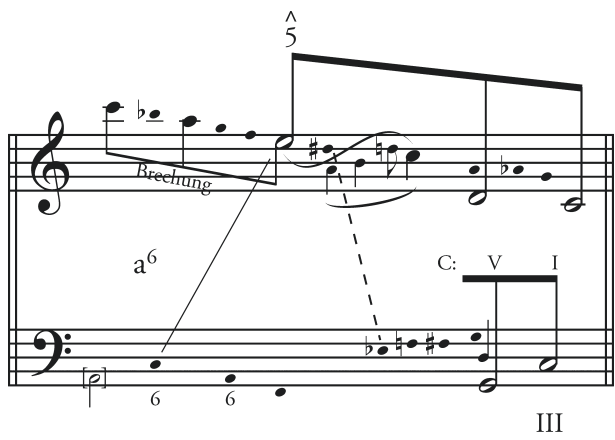


Bild 6: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Eybl 2008

Literatur

- Barcaba, Peter (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Cadwallader, Allen / William Pastille (1999), »Schenker's unpublished work with the music of Johannes Brahms«, in: *Schenker Studies 2*, hg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eybl, Martin (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Oswald, Jonas (1932), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks*, Wien: Universal Edition.
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Lamb, James Boyd (1979), *A Graphic Analysis of Brahms' Opus 118 with an Introduction to Schenkerian Theory and the Reduction Process*, Diss. Texas Tech University.
- Leekam, Joanne (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Rothgeb, John (2006), »Oswald Jonas«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and its International Dissemination* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink Mennel, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 113–120.
- Schenker, Heinrich (1924), »Wirkung und Effekt«, in: *Der Tonwille* 4, 47–48.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- (o.J.), *Analyse zu Brahms' op. 118,1*, US-NYpl, Oster Collection, File 34, Item 32, verso.

Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1

Stefan Rohringer

ABSTRACT: Im ersten Teil des Beitrags wird ausgehend von der Diskussion diverser Instantiierungen und Verknüpfungen satztechnischer Modelle in Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1 eine teilweise Rekomposition des Originals vollführt. Der Vergleich zeigt, dass herkömmliche Formen musikalischen Zusammenhangs bei Brahms nicht einfach in die Latenz zurücktreten, sondern durch andere ersetzt werden. Eine Beschäftigung mit Beiträgen der Schenkeranalytik und die Verknüpfung von Überlegungen Moritz Hauptmanns zur Darstellung der Tonart mit der ›Theorie der Tonfelder‹ nach Albert Simon und Bernhard Haas führen im zweiten Teil zum Postulat einer post-schenkerianischen Ursatzform. Auf dieser Grundlage folgt im abschließenden dritten Teil eine Schichtenanalyse der gesamten Komposition.

Unterschiedliche Satzmodelle als Hörfolien in Brahms' Intermezzo

Dass das Intermezzo h-Moll op. 119/1 zu den meist analysierten späten Instrumentalkompositionen von Johannes Brahms zählt¹, dürfte sich der für eine Klavierminiatur ungewöhnlichen Komplexität des Tonsatzes verdanken. Insbesondere mit Blick auf das konstruktive Potential der hypertrophen Terzenschichtungen scheint das Stück Schönbergs Diktum von »Brahms the Progressive«² zu stützen. Demgegenüber haben sowohl Vertreter der Schenkerian Analysis als auch der ›klassischen Harmonielehre‹ eine weitgehend ungebrochene Verankerung der Brahms'schen Kompositionsweise in der traditionellen Mehrstimmigkeit behauptet.

Wer die Verankerung des Intermezzos in der traditionellen Mehrstimmigkeit erweisen möchte, muss aufzeigen, wie die im Stück vorherrschende Terzfallmechanik mit den Kategorien herkömmlicher tonaler Klangbildungs- und Fortschreitungslehre zusammengeht.

Brian Newbould unterlegt im Zuge seiner Reihenanalyse dem gesamten Intermezzo eine auf wechselnde Stimmen verteilte Folge stetig fallender Quinten. Für den eröffnenden Vierer entwirft er folgenden Fundamentalbass, der den harmonischen Rhythmus des Hintergrundes wiedergebe:³

1 Vgl. Schenker (o.J.), Salzer 1960, Hollander 1972, Domek 1976, Dunsby 1976, Clements 1977, Newbould 1977, Cadwallader 1983a und 1983b, Cai 1986, Forte/Gilbert 1982, Goebels 1983, Jordan/Kafalenos 1989, Diergarten 2003, Danuser 2005, Breyer 2009, Rings 2012.

2 Schönberg 1950.

3 Ebd.



Beispiel 1: Newbould 1977, Example 1⁴ zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 1–4

Im Vordergrund sieht Newbould den harmonischen Verlauf durch die innerhalb der Terzenkette aufscheinenden Grundtöne markiert – jeweils zwei pro Takt.⁵

Felix Diergarten teilt Newboulds Einschätzung, der musikalische Zusammenhang im Werk sei wesentlich durch eine modifizierte Quintfallsequenz gewährleistet. Auch er unterlegt dem eröffnenden Vierer eine Basslinie, »die den harmonischen Verlauf verdeutlichen soll«.⁶ Anders als Newboulds Reihe, die der Konstruktion eines idealtypischen Zusammenhangs dient, ist Diergartens Zusatzstimme ein verschwiegener realer Stimmverlauf, der ein historisches Satzmodell impliziert:

Diese ›ideale‹ Baßlinie erweist sich spätestens dann als plausibel, wenn sie als ›reale‹ Baßlinie zu den Oberstimmen hinzugespielt wird. In diesem Verdeutlichungsakt geht den ersten Takten allerdings etwas Wesentliches verloren: Die Konstruktion der virtuellen Baßlinie zeigt an, daß der eigenartig schwebende Zauber des Anfangs durch die Baßlosigkeit des baßbezogenen Modells hervorgerufen wird.⁷

Diergarten schlägt zwei unterschiedliche Rhythmisierungen der ›virtuellen Basslinie‹ vor: Die binäre Teilung des Taktes erklärt in seinen Augen »den Eindruck von Beschleunigung [...], der in T[akt] 4 entsteht, wenn erstmals der 3/8-Takt explizit [...] erscheint«⁸ (Beispiel 2).

Sowohl Diergartens Basslinie(n) als auch Newboulds Reihe sind hinsichtlich der rhythmisch-metrischen Unregelmäßigkeit ihrer Grundtonfortschreitungen problematisch. So sehen beide Vorschläge Diergartens für die Sequenztakte 2 und 3 einen der melodischen Sequenz entgegen stehenden harmonischen Rhythmus vor: Der zweite Grundton in Takt 2 gilt zu Beginn von Takt 3 als noch nicht verlassen. Die Annahme jeweils zweier Grundtöne in den Takten 2 und 3 resultiert aus der Analogie zum Eröffnungstakt. Dieser wiederum muss zwei Grundtöne enthalten, da ansonsten kein von *h* startender stetiger Quintfall unterstellt werden kann.

Beispiel 3 setzt diverse Hörfolien der Generalbassharmonik⁹ des 18. Jahrhunderts in ein Verhältnis zu den Takten 1–4 aus op. 119/1.

4 Newbould 1977, 33.

5 Ebd., 34: im ersten Takt auf drittem Sechzehntel (*h*) und letztem Achtel (*e*), in den Takten zwei und drei auf viertem (*a* und *d*) und letztem Sechzehntel (*d* und *g*) und im vierten Takt auf zweitem Sechzehntel (*cis*) und zweitem Achtel (*fis*).

6 Diergarten 2003, 43f.

7 Ebd., 44.

8 Ebd.

9 Zu den historisierenden Aspekten in Brahms' späten Klavierstücken vgl. auch Breyer 2009.



Beispiel 2: Diergarten 2003, Beispiel 1¹⁰ zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 1–4



Beispiel 3: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Hörfolien a)–d) zu T. 1–4

Hörfolie a) zeigt einen Stufengang, der ab Takt 2 auf der Harmonisation der Bassstufen 4–1 einer einfachen Oktavregel in Moll basiert¹¹ und zu dem sich die eröffnende Tonika quasi auftaktig verhält. Der Quartgang 4–1 ist als fallende Stufensequenz eingerichtet, die einen übergeordneten Dezimensatz diminuiert. Auf dieser Anordnung beruht beispielsweise die Bourrée aus Georg Friedrich Händels *Music for the Royal Fireworks* (vgl. Beispiel 4). Aus Sicht der Schenkeranalytik handelt es sich um den paradigmatischen Beginn einer Quintzugmusik mit der Auskomponierung der oberen Nebennote (g^2) zum Kopftön (fis^2), an die sich einen Terzzug 5–3 in eine Mittelstimme (d^2) anschließt:

10 Ebd.

11 Robert O. Gjerdingen spricht vom »Prinner« (2007, 45ff.).



Beispiel 4: Georg Friedrich Händel, *Music for the Royal Fireworks* HWV 351, Bourrée, Stimmführungsskizze T. 1–2 (Originaltonart d-Moll)

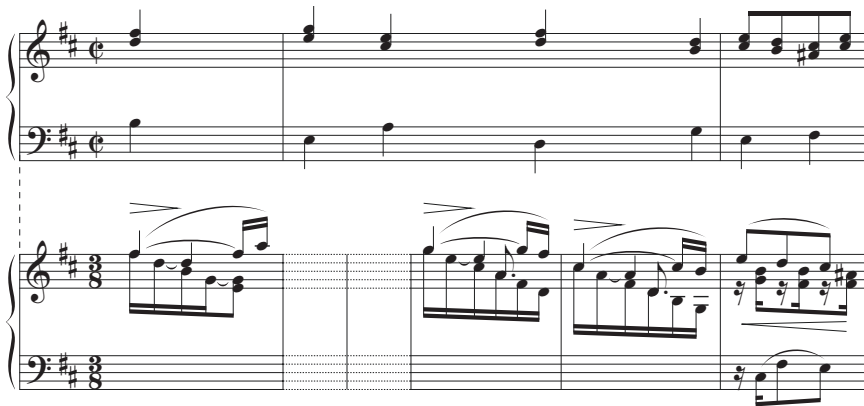
Hörfolie b) unterlegt dem Anfang des Intermezzos die Basisstufen 8–5 der Oktavregel in Moll. Die Hörfolien a) und b) unterscheiden sich hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen Akkordstationen zum jeweils übergeordneten Stufengang: In b) prolongiert die IV (als konsonierender Quartsextakkord) im Eröffnungstakt die vorausgehende I, in a) ist sie grund- und eigenständige Stufe zu Beginn von Takt 2, die ihrerseits durch eine nachfolgende VII prolongiert wird.

Gemäß Hörfolie b) sind in Takt 3 die VI und, als deren Prolongation, die II zu erwarten. Damit nähert sich Hörfolie b) der Einschätzung Diergartens. Deren Problematik aber legt der Abgleich mit Hörfolie a) offen: Der von Diergarten zu Beginn von Takt 3 angenommene Stillstand auf der III, der den Fortgang zur VI verzögert, verweist auf einen Wechsel der Diminutionsebene. Takt 3 des Originals und damit retrospektiv auch Takt 2, als dessen Analogie, verhalten sich nicht als Ritardation im Rahmen von b), sondern als Ausschnitt aus a). Unter der Voraussetzung, dass die melodische Sequenz die Zugehörigkeit beider Takte zu derselben Diminutionsebene impliziert, können die Takte 2 und 3 des Intermezzos den Zählzeiten 3 und 4 des ersten Taktes von Händels Bourrée zugeordnet werden. Die Töne a^1 in Takt 2 und d^1 in Takt 3, die in Diergartens Interpretation den Rang eigenständiger Grundtöne erhalten, werden zu Mittelstimmen der übergeordneten Stufen D und G, was auch ihrer metrischen Positionierung im Verlauf der Terzfallkette gerecht wird: Auf den ersten beiden Zählzeiten ereignen sich quasi-dominantische Scheinakkorde, die sich jeweils als Vorhalte über den latenten Folgestufen verstehen lassen.

Der Blick auf die Einrichtung bei Händel verdeutlicht freilich auch, dass die derart gelesene VI auf der nächst höheren Diminutionsebene ihrerseits nur eine Prolongation der III ist. Brahms suggeriert in den Takten 2 und 3 eine auf der Abfolge von Doppeltakten beruhende Taktordnung, bei welcher der Eröffnungstakt als ›Auftakt‹ zu verstehen ist. Allerdings kann auch diese Lesart nicht ungehindert über Takt 3 hinaus fortgesetzt werden. Vielmehr scheint es, als werde mit Takt 4 wieder gemäß b) verfahren, da hier die (durch die II prolongierte) V^4 erreicht wird, während gemäß a), wo die eröffnende I regulär als Auftakt gesetzt erschiene (siehe Händels Bourrée), erst ein dritter Takt erreicht sein dürfte. Deutlich wird nun, dass die originalen Takte 2 und 3 strukturell der Darstellung der Dezime $d\text{-}fis^2$ gelten, die Taktgruppe, die der Auskomponierung der strukturellen Dezime $e\text{-}g^2$ gilt, aber fehlt.

In Beispiel 3 zeigen die Hörfolien c) und d), wie von a) zum Brahms'schen Original gefunden werden kann: Im Hintergrund bleibt der Kopftön erhalten. In der Mittelstimme setzt der Vorhalt cis frei ein. Im Vordergrund des Originals kehrt schließlich wieder, was

in a) vorausgesetzt wurde, aber im Hintergrund ausgespart bleibt: die Auskomponierung der Wechselnotenbewegung fis^2 - g^2 - fis^2 . Dass ein Hörer trotz der Auslassung des idealtypischen Takts 3 direkt zum idealtypischen Takt 4 finden kann, verdankt sich primär dieser Kompensation. Unterstützend verhält sich das Verhältnis von Melodie und Grund: Indem die Klänge entgegen einem bassbezogenem Hören nicht von ›unten‹ nach ›oben‹, sondern in entgegengesetzter Richtung entstehen, wird nicht nahegelegt, g^2 zu Beginn von Takt 2 als Vorhalt (über d) aufzufassen, sondern in direktem Anschluss an Takt 1 als Dezime über einem im Bass antizipierten e . Gleichwohl setzte sich ein solches Hören über das a^2 am Ende von Takt 1 hinweg, wo doch, um die Dezime e - g^2 zu sichern, g^2 der Oberstimme vorgezogen sein müsste. Eben jenes a^2 verweist auf die Sollbruchstelle gemäß Hörfolie b) – als Präpositio des nicht realisierten Vorhaltes a^2 - g^2 (Beispiel 5):



Beispiel 5: Georg Friedrich Händel, *Music for the Royal Fireworks* HWV 351, Bourrée, Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Zuordnung der Strukturmomente T. 1–4

Rekomposition

Die voranstehenden Überlegungen bilden die Grundlage der nachfolgenden Alternativfassung, die durchgängig im Sinne von a) verfährt.

Beispiel 6 zeigt eine Rekomposition der eröffnenden Phrase des Intermezzos als 16-taktige Periode.¹² Damit wird der Formgebung des Originals gefolgt: Die insgesamt dreiteilige Anlage weist einen ersten Rahmenteil auf, der als sechzehntaktige modulierende Periode mit ›periodischer‹¹³ Taktgruppenordnung angelegt ist. Auf eine dominante Öffnung (T. 8) folgt ein Nachsatz gleicher Länge, der mit einer förmlichen Ausweichung in die V endet. Im alternativen Vordersatz bleibt die Achttaktigkeit erhalten.

12 Diese und verwandte Begriffe der Formenlehre nach William E. Caplin 1998.

13 Diese Begrifflichkeit nach Michael Polth: »Ein musikalisches Verhalten soll ›periodisch‹ heißen, wenn die (regelmäßige) Ausbildung von Anfängen und Schlüssen als Voraussetzung deutlich wird, wenn also das Fehlen eines Endes in der Tat eine Abweichung darstellt. ›Metrisch‹ heißt ein Verhalten, in dem sich Taktgruppen allein durch Anfänge begrenzen, ohne daß ein Ende ausgelassen wird.« (2000, 138)



Beispiel 6: Alternativfassung zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 1–16

Analog zur Bourrée Händels gehört die erste harmonische Position der Alternativfassung zwar bereits zur Quintfallsequenz, hat aber auch hier die Funktion eines Auftaktes: Der Eintritt in das auf Doppeltakten basierende Modell erfolgt erst mit Takt 2. Die Alternativfassung legt vorläufig nahe, die idealtypischen Takte 1 und 2 in Takt 1 des Originals zusammengezogen zu sehen. Anders als in Takt 2 und 3, wo durch die retrospektiv klärende Dezime auf der letzten Zählzeit die Bewegung der realen Oberstimme als Vorhaltsauflösung deutbar ist, lassen sich in Takt 1 des Originals Bass und Oberstimme nicht gemäß eines satztechnischen Standards aufeinander beziehen. Die Terzfallbewegung endet hier mit dem dritten Achtel, und die Melodie greift zum a^2 aus statt abzusinken. Anstelle der Dezime kommt so das dissonante Intervall der Quarte zustande. Der fehlende Stimmführungszusammenhang lässt daran zweifeln, ob es sich in Takt 1 überhaupt um einen ›Akkord‹, geschweige eine (oder mehrere) eigenständige Stufe(n) handelt.

Die Eigenartigkeit von Takt 1 sensibilisiert für Unstimmigkeiten, die auch der Einbindung der Takte 2 und 3 in einen herkömmlichen Stimmführungszusammenhang entgegenstehen: In den Takten 2 und 3 entziehen sich die Nonen über den jeweiligen Harmonien – e^2 über D und a^1 über G – dem Stimmführungszwang zur Auflösung. Sie bleiben in der Deckung des Außenstimmensatzes liegen¹⁴, was sich als Reflex auf die Technik des Fingerpedals in barocken Texturen verstehen lässt. Durch diese Anlagerung zusätzlicher Kontrapunkte an einen regulären vierstimmigen Satz nimmt die Gestaltung der Takte 2 und 3 eine mittlere Position zwischen dem nach herkömmlichen Gesichtspunkten unkonturierten Takt 1 und dem im stärksten Kontrast dazu stehenden Takt 4 mit seiner klaren Trennung zwischen Melodie, Grund und Begleitung ein. Die Gestaltung der Takte 2 und 3 weist mit ihrem Anklang an Mixturtechniken auf das Ende des Stückes (T. 58ff.) voraus.

14 Freilich könnte man mittelbar e^2 ins d^1 und a^1 ins g^1 in den jeweiligen Folgetakten aufgelöst sehen.

Soll gemäß des Originals in Takt 8 die Dominante erreicht werden, kann in Takt 7 keine Bewegung in die strukturellen Mittelstimmen gemäß Hörfolie a) erfolgen. Das dritte Glied des doppeltaktigen Quintfallmodells bleibt in der Alternativfassung daher unvollständig: Der strukturellen Oberstimme e^2 (T. 6) folgt keine Mittelstimme ais^1 mehr nach. Auch der originale Takt 4 mit seiner Melodiebewegung $e^2-d^2-cis^2$ schickt sich nicht an, den Tonraum zwischen e^2 und ais^1 stufenweise aufzufüllen, sondern entspricht einer alternativen Diminutionsform ($e-cis$ statt $e-ais$), die gewählt ist, um die Tenorklausalebene der (überspielten) Kadenz zu markieren.

Der Nachsatz der Alternativfassung weicht vom Original durch seine tonikalen Ganzschluss ab. Dies exemplifiziert weniger ein mögliches Ende des ersten Rahmentheils als vielmehr das der gesamten Komposition. Deren Schlusswirkung kann unter Rückgriff auf die Takte 4 und 5 des Originals erhöht werden: In Takt 4 sinkt die reale Oberstimme vom 4. zum 2. Ton und stellt damit den 1. Ton in Aussicht, der zu Beginn von Takt 5 eintreten könnte, dort aber durch den Rücksprung zum Ausgangston fis^2 verweigert wird. Die altisierende Durchgangsbewegung des Basses entspricht einer Form der Kadenzflucht und führt in den Sextakkord der I. Stufe, den gängigen Ausgangsakkord einer kadenziellen Konstellation.

Beispiel 7: Robert Schumann, *Sheherazade* op. 68/32, T. 19–27

Im Schlussabschnitt von Robert Schumanns *Sheherazade* aus dessen *Album für die Jugend* wird in Takt 20 der durch die Prädominante in Aussicht gestellte Dominantklang als Sekundakkord gesetzt und führt mit Beginn des Folgetaktes auf den tonikalen Sext-

akkord. Damit einher geht der charakteristische Rücksprung in der Oberstimme vom 2. zum 5. Ton. In Takt 23 ist die kadenzelle Situation noch entschiedener artikuliert, doch wiederholt sich die Situation aus Takt 21.¹⁵

Der Vergleich mit Schumanns Komposition legt es nahe, Takt 5 des Intermezzos als letzten Takt einer Taktgruppe zu interpretieren, der durch Rücksprung und Takterstickung zum ersten Takt einer neuen Taktgruppe erklärt wird. Entsprechend kann der Nachsatz der Alternativfassung auf zehn Takte erweitert werden:



Beispiel 8: Alternativer Nachsatz mit 10 Takten zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 7–10

Bei Brahms steht die Platzierung der Kadenzflucht im Taktgefüge metrisch quer zu einer periodischen Taktgruppenordnung: Takt 4 hat die Funktion eines vorletzten Taktes, bildet aber den Abschluss der ersten Taktgruppe. Ein Blick auf die ersten drei Takte der Komposition zeigt allerdings, dass Takt 4 nicht zu spät, sondern zu früh eintritt: Regulär wäre seine Präsentation als siebter Takt. Auf harmonischer Ebene bleibt der erwartete h-Moll-Sextakkord in Takt 5 durch die Aussparung der Mittelstimmen aus: Zwar führt die verzögert einsetzende Begleitung, die im Durchgang von der ›verschwiegenen‹ Terz d^2 - fis^2 herzukommen scheint, auf die Mittelstimmen h^1 und d^1 , durch die der Klang als I manifest werden könnte. Die gleichzeitige Fortsetzung der Basslinie aber, die den Kanon zwischen den Außenstimmen fortschreibt, gelangt infolge der Imitation des vormaligen Quartsprungs cis^1 - fis^2 in der Oberstimme (T. 4 zu T. 5) auf den Ton g : Retrospektiv wird ein harmonischer Quintfall d - g impliziert. Der Fundamentwechsel von ›h‹ nach ›D‹ Takt 5.1 ereignet sich stillschweigend (Beispiel 9).¹⁶

Auffällig ist, dass Brahms den Oberstimmzug e - d - cis (T. 4) im Rahmen der Sequenz beibehält (T. 6), obwohl nun nicht II–V $^\sharp$ in h-Moll, sondern II–V in D-Dur gesetzt ist. Die Wiederholung vermag darüber hinwegzutäuschen, dass die Zwischenkadenz zur III Teil eines anderen Sequenzmodells ist, durch den der kurzfristige Anstieg von I zu III vermittelt wird. Es handelt sich um einen chromatisierten Dur-Moll-Parallelismus mit den

15 Schumann überbietet diese Stelle noch ein drittes Mal, indem selbst bei der Wiederholung der Kadenz nicht in den Schlussklang, sondern in den Anfang des Stücks und von dort (zunächst) in die Wiederholung des zweiten Formteils gefunden wird: ein Sinnbild für den nicht abreißen Erzählfluss der Sheherazade. Indem aber keine Seconda Volta gewählt ist, verzichtet selbst das endgültige Ende der Komposition auf eine definitive Formel.

16 Hier wird eine weitere Schwäche der ›Quintfallsequenz-These‹ deutlich: In dieser muss die G-Stufe in Takt 5 unbeachtet bleiben und damit der Umstand, dass Takt 7 melodische Sequenz von Takt 5 ist. Anders aber als in Takt 5 wird in Takt 7 durch die Bassführung fis - d der – nunmehr im Rahmen einer Kadenz nach D-Dur – in Aussicht gestellte Sextakkord der III bestätigt.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo in F major, Op. 119/1, measures 4-7. The score is in 3/8 time. The right hand plays a sequence of chords, and the left hand plays single notes. A bracket below the first four measures is labeled 'Dur-Moll-Parallelismus'.

Beispiel 9: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Quintfälle und Dur-Moll-Parallelismus T. 4–7

Gerüststufen Fis, h, A und D. Den Fis- und A-Stufen als Zwischendominanten ist jeweils eine lokale II als Prädominante vorangestellt. Die erste dieser Prolongationen geht nahtlos aus der Quintfallsequenz der Takte 2–3 hervor: II-V[#]-I in Takt 4 ist zugleich Beginn der neuen Sequenz. Die zweite Prolongation (II-V-I in ›harmonisch¹⁷ D-Dur) in Takt 6 führt in die Quintfallsequenz zurück, durch die am Ende von Takt 8 der dominante Teiler der Haupttonart erreicht wird.

Dieses Ende kann im Sinne der periodischen Taktgruppenordnung als Halbschluss aufgefasst werden. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, nicht nur die Takte 4 und 5, sondern den gesamten Dur-Moll-Parallelismus als Teil einer äußeren Erweiterung des alternativen Nachsatzes zu verstehen, der dadurch auf insgesamt 14 Takte anwächst. Der Ausgriff zur III überbietet so die einfache Kadenzflucht. Damit in die aus Beispiel 8 bereits bekannte Schlusswendung zurückgefunden werden kann, wird die rückleitende Quintfallsequenz um einen weiteren Takt erweitert (Beispiel 10).

Das Beispiel der Bourrée aus Händels *Music for the Royal Fireworks* verdeutlicht die Funktion von Sequenzen in der Musik der traditionellen Mehrstimmigkeit spätestens seit dem Barock: Sie durchmessen den durch harmonische ›Knotenpunkte‹ (Felix Salzer) aufgespannten Tonraum. Und umgekehrt gilt: Erst durch die stringente Bewegung, mit der ein ›Anfang‹ und ein ›Ende‹ miteinander verbunden werden, weisen Sequenzen eben diese Knotenpunkte aus. In der Komposition Händels beispielsweise führt die erste Sequenz auf die I in Terzlage zurück und dient damit der Prolongation der Anfangstonika in Form einer erweiterten Initialkadenz. Von dieser Art Abstimmung haben die ersten Takte der Brahms'schen Komposition nichts. Sie muten wie das Ergebnis einer kaleidoskopartigen Montage an, infolge derer Takte oder Taktgruppen aus standardisierten Kontexten

17 Dieser Begriff nach Rimski-Korsakow 1922, 7.



Beispiel 10: Alternativer Nachsatz mit 14 Takten zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 7–14

herausgeschnitten und in eine ungewohnte Anlage gebracht worden sind. Die einzelnen Wendungen wirken hierdurch gleichsam ›entfunktionalisiert‹.¹⁸

Das scheint zunächst der These zuzuarbeiten, dem Intermezzo lägen traditionelle Strukturen (wie Quintfallsequenzen) zugrunde, die, obwohl sie nur in Latenz begegnen, den musikalischen Zusammenhang gleichwohl gewährleisteten. Verhielte es sich so, dann müsste die Gegenüberstellung eines Beispiels, das die entsprechenden Vorgänge manifest aufweist, helfen, die Vorgänge in der Brahms'schen Komposition zu verdeutlichen und ihre ›Entfernung‹ von der idealtypischen Rekombination fühlbar zu machen. Stattdessen aber führt die Konfrontation zum Zerfall des Originals in mehr oder weniger unverständliche Einzelheiten, die keinen übergeordneten Zusammenhang mehr ausprägen. Das aber besagt, dass die Träger des globalen musikalischen Zusammenhangs in Brahms' Intermezzo nicht bloß in die Verborgenheit zurückgetreten sind, sondern der Zusammenhang dort auf andere Weise hergestellt ist.

Nicht schlicht Latenz tritt an die Stelle des Manifesten, sondern ein neues funktionales ›Programm‹ (im Sinne Niklas Luhmanns) an die Stelle des alten. Insofern muss auch die obige Formel von der ›Entfunktionalisierung‹ als vorläufig gelten: Der Zerfall des Originals tritt nur ein, wenn der Hörer durch eine Rekombination dazu angehalten

18 Freilich könnte in der numerisch (akademisch-)korrekten Gliederung des ersten Formteils in zwei Teilsätze von jeweils acht Takten ein Moment der Kompensation gesehen werden. Auch hilft das langsame Tempo, die Fragilität der inneren Verfasstheit zu relativieren, unterstützt es doch die Vereinzelung der Ereignisse und dämpft die Erwartung eines standardisierten Fortgangs: »Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ›sehr langsam spielen‹ ist nicht genug gesagt.« (Brahms in seinem Brief an Clara Schumann vom Mai 1893, in der er die Übersendung einer Abschrift von op. 119/1 ankündigt, zit. nach Lietzmann 1927, 513) ›Adagio‹ als Tempovorschrift begegnet in Brahms' späten Klavierstücken ansonsten nur noch in op. 116/4.

wird, es auf jene Form von Funktionalität zu beziehen, die für den musikalischen Zusammenhang im Werk global nicht mehr verantwortlich ist – hier: die ›Ursatz-Tonalität‹. Ohne eine solche Manipulation wird der Hörvorgang hingegen offenkundig durch eine Dialektik bestimmt: Der Wechsel des ›Programms‹ innerhalb des funktionalen Systems ›Tonalität‹ geht einher mit der Erfahrung der Limitation des bisherigen Hörens (und dessen begrifflicher Erläuterung). Unbestreitbar kann die Erfahrung dieser Limitation als ein Moment der Unwägbarkeit oder gar Befreiung große Lust bereiten; sie kann es aber nur, weil sie durch ein neues Programm gedeckt ist, das die ästhetische Gelungenheit des Werks verbürgt.¹⁹ Die Anschlussfähigkeit des neuen Programms wird durch den Rekurs auf geläufige Nahkontexte und satztechnische Einrichtungen ermöglicht.²⁰ Dieses neue Programm wird hier als ›Tonalität der Tonfelder‹²¹ verstanden.

Im Anschluss an Georg Friedrich Hegel ließe sich sagen: Die bisherigen funktionalen Bestimmungen werden nicht einfach vernichtet, sondern in ihrem bisherigen globalen Geltungsanspruch dadurch zurückgewiesen, dass sie Teil von etwas Komplexerem werden (im doppelten Sinne von ›Aufheben‹).

Tonfelder und ihre Artikulation

Die Artikulation von Tonfeldern begegnet in Brahms' Intermezzo in zweierlei Form. Dort, wo die traditionelle Mehrstimmigkeit aufgelöst wird, treten reihenartige Strukturen an die Stelle regulärer Stimmführung. Demgegenüber gibt es Abschnitte, wo die Felder mit herkömmlichen kontrapunktischen Mitteln auskomponiert werden. Insofern ließe sich zwischen ›loser‹ und ›fester Kopplung‹ (Fritz Heider²²) unterscheiden. Das Alternieren zwischen den unterschiedlichen Artikulationsformen der Tonfelder ist grundlegend für die Formbildung des Intermezzos.

Mit Blick auf den formalen Verlauf der Komposition wird folgende Zuordnung erkennbar: Die periodisch angeordneten Teilsätze des Rahmenteils beginnen jeweils lose

19 Den analytischen Diskurs der Gegenwart durchzieht die Behauptung ›schöner Verwirrungen‹ aller Art. Da derlei Rede in Zeiten der Postmoderne ihren Wert in sich selbst zu tragen scheint, bleiben entsprechende Analysen oftmals die Indizierung dessen schuldig, was eine ›schöne Verwirrung‹ von kompositorischer Indifferenz unterscheidet. Dieses Problem verschärft sich angesichts einer ›antiquarischen Historik‹ (Friedrich Nietzsche), die jedes Werk als historisch geschichtet versteht und entsprechend dekomponiert. Denn weder gewährleistet das sich wechselseitige Beleuchten differenter Strukturen (und/oder Strukturbegriffe), noch das Verständnis des gegebenenfalls zwischen ihnen bestehenden entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhangs bereits die Erfahrung von Einheit. Im Gegenteil: Je weniger sub specie aeternitatis ›verloren geht‹, um so dringlicher stellt sich die Frage, was die Erfahrung von Zusammenhang ermöglicht. Freilich kann eine ›Lösung‹ des Problems darin bestehen, jeglichen Begriff musikalischen Zusammenhangs preis zu geben. Demgegenüber wird hier mit Blick auf den historischen Ort der Komposition Brahms' am Begriff des musikalischen Zusammenhangs als Einheit festgehalten, der in Form einer (wie auch immer gearteten) Systematizität zu exemplifizieren ist.

20 Vgl. Rohringer 2009.

21 Auf eine gesonderte Einführung in diesen Ansatz wird hier mit Blick auf die bereits vorliegenden Darstellungen in Haas 2004, Polth 2006a und 2011 sowie Rohringer 2009 verzichtet.

22 Vgl. Heider 1926.

gekoppelt (T. 1 und T. 9), während insbesondere das neugefasste Ende des zweiten Teilsatzes demgegenüber fest gekoppelt erscheint. Entsprechend sind auch die beiden Schlüsse am Ende des zweiten Rahmenteils gestaltet (T. 58ff. und T. 62ff.). Von größter Losigkeit ist die der Reprise vorangestellte Rückleitung der Takte 43–47.

Die Mitte der Komposition zeichnet sich durch die Umkehrung dieser Verhältnisse aus. Auch sie ist periodisch gegliedert. Die Anfänge beider Teilsätze sind hier jedoch stabil. Das trifft insbesondere auf den ersten Teilsatz mit seiner eröffnenden Initialkadenz zu. Schon deren Fortführung aber hat die Tendenz zur Losigkeit und mündet in einen mäandernden Halbschluss. Der Beginn des zweiten Teilsatzes findet nicht mehr zur ursprünglichen Festigkeit zurück. Eine kontrapunktische Gegenstimme in der Mitte des Satzes arbeitet dem von Beginn an entgegen (T. 31f.). Trotz energischer Gegenwehr ab Takt 37 führt die weitere Fortführung zu keinem geregelten Abschluss.

Adagio

Hexaton *g-fis* Heptaton *g-cis* harm. Heptaton zu h-Moll

Beispiel 11: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 1–4

Beispiel 11 zeigt, wie die diatonische Terzfallkette g^2 bis g in Takt 2–3 das Heptaton $g-cis$ artikuliert. Es genügt ein einziges Glied der doppeltaktigen Quintfallsequenz zur Vervollständigung des Tonfeldes. Die Vorhaltsbildungen g^2-fis^2 und cis^2-h^1 helfen den Inhalt zusätzlich zu verdeutlichen, indem beide Begrenzungstöne des Heptatons besonders betont werden: Die Folge $g-cis$ erscheint zunächst als melodisches Intervall im Gerüstsatz zwischen struktureller Ober- und Mittelstimme. Anschließend werden durch die äußerste Dehnung des Undezimen-Vorhaltes cis und g im Außenstimmensatz zeitlich maximal aneinander gerückt.

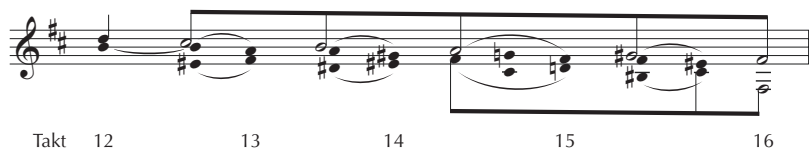
Schlüssig ist aus dieser Perspektive nunmehr auch der eröffnende Takt: Das Heptaton $g-cis$ geht aus einem anfänglichen Hexaton $g-fis$ hervor. Der zunächst im Terzenarpeggio fehlende Ton a wird durch die Melodiebewegung der Oberstimme nachgereicht. Das eröffnende Hexaton verhält sich tonartlich androgyn: Die beiden potentiellen Leittöne – cis (in D-Dur) und a (in h-Moll) – bleiben noch ausgespart. Die Differenz zwischen dem reinen und dem harmonischen Heptaton²³ wird erstmalig in Takt 4 realisiert, wenn a durch a ersetzt wird.

Ein durchgängig traditionelles Satzbild zeigen hingegen die Takte 12–16. Die Kadenz wird in der strukturellen Oberstimme durch einen Quintzug eingeleitet. Beispiel 12 zeigt einen möglichen Mittelgrund für dessen Harmonisation:



Beispiel 12: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, paradigmatische Stimmführung T. 12–16

Die offenen Quintparallelen der verschobenen Dreiklänge über *fis*, *e*, *d* und *cis* sind durch eine 6-5-Konsequente vermieden. Hiermit korrespondiert eine 2-3-Dissonanzkette der beiden Oberstimmen. Die Verwendung kleiner Sexten bringt eine Folge diskantisierender Zwischenkadenzen hervor.



Beispiel 13: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Stimmführungsskizze T. 12–16

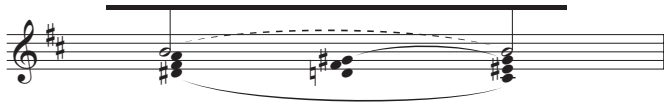
Beispiel 13 zeigt die im Intermezzo vorgenommene Modifikation. Sie dient der Stabilisierung der förmlichen Ausweichung: Der lokalen melodischen Strukturbewegung 3–2–1 (*a-gis-fis*) wird eine Bassbrechung (*fis-cis-fis*) zugeordnet.

Diese Lesart erlaubt nicht nur eine Einordnung des zwischendominantischen Schritts zur *fis*-Stufe, sondern lässt auch den H-Dur-Septakkord als Verklänglichung der 6. Bassstufe in melodisch *fis*-Moll verständlich werden. Es handelt sich um eine Synkopensdissonanz, durch die der zweigliedrige Sequenzablauf um ein drittes, prädominantisches Element erweitert wird.²⁴ Ferner wird die Harmonisation des Mittelstimmenzuges *a*¹-*g*¹-*fis*¹ erklärbar, der den lokalen 3. Ton prolongiert. Dessen alterierte Fortsetzung erscheint in diminuierter Form in den übergeordneten Parallelismus interpoliert: Statt *eis/h-fis/a-cis/gis* erfolgt zunächst *eis/h-fis/a-cis/g*. Die Station *d-fis* unterliegt im Vordergrund ei-

23 Ein harmonisches Hexaton wird dadurch gebildet, dass erste und letzte Quinte des ›reinen‹ Hexatons vermindert werden (hier: *a-e-h-fis-cis-gis* wird zu *ais-e-h-fis-cis-g*). Wird eine weitere reine Quinte an seinen Enden angelagert, entsteht ein harmonisches Heptaton (entweder zu harmonisch H-Dur bei Anlagerung von *dis* oder zu harmonisch h-Moll bei Anlagerung von *d*). Werden beide Quinten angelagert, entsteht ein harmonisches Oktoton zu *h* (vgl. zu dieser Systematik Polth 2011, 227).

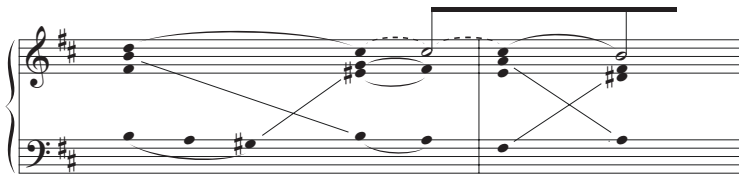
24 Diese Erweiterung führt zu einer ungewöhnlichen Betonung der zweiten Zählzeit, die an die für Sarabanden charakteristische ›ordo artificialis‹ denken lässt. Zur Idee einer »verschleierte Sarabande« in op. 119/1 vgl. Goebels 1983.

ner Verschiebung: Über *d* wird ein verminderter Septakkord gesetzt.²⁵ Der Ton *eis* ist Vorhalt zu *fis*. Die Auflösung geht jedoch – infolge des Kanons in den Außenstimmen – bereits mit dem verminderten Septakkord über *his* einher.²⁶ Auf dem Hintergrund dieses Stimmführungsmodells erklärt sich der halbverminderte Septakkord in Takt 13.3 als Durchgangsakkord, was auch seiner metrischen Position entspricht. Durch Realteration wird, ausgehend von *dis*, ein Durchgang über *d* geschaffen, der auf den ausgeworfenen Grundton *cis* führt:



Beispiel 14: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Stimmführungsdetail T. 12–13

Obwohl nominal identisch, verdankt sich der halbverminderte Septakkord Takt 13.3 damit einer anderen satztechnischen Konstellation als jener in Takt 12.1.



Beispiel 15: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Stimmführungsdetail T. 12–13

25 Demgegenüber geht Diergarten in der Taktgruppe 12 bis 16 gemäß der ›Quintfallsequenz-The-se‹ von der Überlagerung zweier unterschiedlicher Quintfallmodelle aus: Das erste Modell beruhe auf fallenden ›leitereigene[n] (Sept-)akkorde[n]‹, das zweite Modell auf der Sequenz von ›eigenständigen II-V-I-Kadenzseinheiten‹, bei denen die jeweils erreichte Stufe ›subdominantisiert‹ wird (2003, 46). In einem Schaubild (ebd., Beispiel 4) werden die Stationen beider Modelle der originalen Sequenz zugeordnet. Die ›leitereigene‹ Sequenz zieht Diergarten nur zur Erklärung einer einzigen Station heran: An die Stelle des originalen H-Dur-Septakkordes tritt in Takt 13 ein h-Moll-Septakkord. Diergarten räumt ein, dass diese Akkordstation weder in der originalen Sequenz vorkommt noch in der zweiten Sequenzfolge. Zur Erklärung des halbverminderten Septakkordes Takt 13.3 geht Diergarten von einer ››metrischen‹ Unregelmäßigkeit‹ aus (ebd., 46). Mit Blick auf das erste Quintfallmodell wird die Terz *h-d*¹ dem nachfolgenden Basston *gis* zugeordnet. Hinsichtlich des zweiten Modells interpretiert Diergarten den halbverminderten Septakkord als verkürzten Dominantseptnonenakkord in A-Dur, der zur II in fis-Moll umgedeutet wird (ebd., 46f., Anm. 19). Der potentielle Fortgang nach A-Dur erkläre auch, ››warum das folgende ›zwischen dominantisch‹ erreichte fis-moll eine solch trugschlüssige Wirkung entfalten kann.‹ (Ebd., 47)

26 Zu Recht merkt Diergarten an, dass sich der verminderte Septakkord ››als ›Einfärbung‹ des D-Dur hören und deuten‹ lässt (ebd., 48). Diese Beobachtung korreliert mit einem Verfahren, das Polth mit Blick auf das Intermezzo A-Dur op. 76/4 beschrieben hat: Demnach entstünden Tonfelder dadurch, ››dass Brahms die fundierende Bedeutung der Rhythmik für das konstitutive Nacheinander bestimmter Töne partiell suspendiert.‹ (2011, 242)

Beispiel 15 zeigt diese Erweiterung für den Anfang der Taktgruppe 12 bis 16 und zugleich weitere Details der satztechnischen Einrichtung, die aus einem Stimmtausch hervorgehen und dem Übergang zum Vordergrund der Komposition angehören: Die 2-3-Dissonnanzkette zwischen den beiden Oberstimmen erscheint im Brahms'schen Original in den Außenstimmen.

Auch der halbverminderte Septakkord über *gis* in Takt 12.1 wird über einen Durchgangsakkord erreicht – hier nicht in Form eines Grund-, sondern Sekundakkords. Jedoch ist im Übergang zu Takt 12 eine Fortführung gewählt, die der regulären widerspricht:



Beispiel 16: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, hypothetische Stimmführung im Übergang zu T. 12

Gemessen an der Stimmführung von Takt 13 zu Takt 14 wird am Ende von Takt 11 eine Sequenz in A-Dur mit struktureller Oberstimme *fis-a* in Aussicht gestellt. Zwar ist A-Dur keine reguläre Ausweichungsstufe in h-Moll, wohl aber in D-Dur. Ein entsprechender Fortgang würde den melodischen Anschluss an den Kopftón wahren. Es käme zu einer paradigmatischen Anordnung in (D-)Dur, bei der auf 3-2 in der Urlinie ein Mittelstimmzug in die Confinalis (*a*) führt. Eben dieses Modell erscheint im Original jedoch nach Moll transferiert, insofern der Zielton *fis* erreicht wird. Der Zug ereignet sich aus der Mittelstimme *d*² heraus. Lage und Fortführung im Original erklären den halbverminderten Septakkord nicht zur VII in A-Dur, sondern zur II in *fis*-Moll.

Obgleich die gewählte Fortführung von der Stimmführung her möglich ist, haftet dem originalen Übergang daher ein Moment von Diskontinuität an. Die lokale Integrität der mit Takt 12 einsetzenden Sequenzstruktur in *fis*-Moll unterstreicht deren versatzstückartigen Gebrauch. Das sensibilisiert für weitere klangliche Einzelheiten, die in dem Maße hervortreten, wie ein übergeordneter traditioneller Stimmführungszusammenhang verblasst.

Beispiel 17 zeigt die Tonfelder, wie sie mit den (erweiterten) Möglichkeiten der traditionellen Mehrstimmigkeit auskomponiert werden. Im vierten Takt des Nachsatzes (T. 8) findet mit dem harmonischen Heptaton zu h-Moll, trotz der Beibehaltung der satztechnischen Einrichtung der beiden vorausgehenden Takte, zunächst dasselbe Tonfeld Verwendung wie an analoger Stelle des Vordersatzes (T. 4). Die Realiteration von *ais* zu *a* am Ende des Taktes spricht für eine erneute Rückkehr zum Heptaton *g-cis*. Die Fortsetzung bringt allerdings das harmonische Heptaton zu *fis*-Moll. Mit Ende des Formteils wird es durch die Wiederkehr des *ais* an prominenter Stelle zum harmonischen Oktoton zu *fis* ergänzt. Über das Oktoton lagert sich Takt 13 im Vordergrund eine sechs-tönige Subdominante. Die erstmalige Präsentation des Tones *dis* lässt sich als Vorgriff auf das *dis* in Takt 53 verstehen. Auffällig ist auch eine durch zwei verminderte Septakkorde gebildete vollständige Tonika in Takt 15. Der zweite der beiden Akkorde, der aus der Quinttonreihe gebildet ist, scheint zu der enharmonisch verwandten Klangbildung der Takte 56–57 in Verbindung zu stehen.

Das harmonische Oktoton zu *fis* umfasst die sechs Töne des Konstrukts IIb (*fis-cis*, *d-a*, *ais-eis*). Brahms inszeniert dessen Klangeigenschaft vornehmlich in den Takten 14 und 15. Hierbei ist der eingefügte Dur-Moll-Parallelismus von besonderer Bedeutung. Er motiviert dazu, nicht nur die diatonisch verwandten Stufen auf ›*fis*‹ (als Beginn) und ›*D*‹ (als Ziel) aufeinander zu beziehen, sondern auch den Ton *eis* als zugehörig zur Konstellation zu empfinden, der mit dem Schlusstakt des Formabschnitts seinen Grundton *ais* zugeordnet bekommt. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass mit jedem eingesprengten Tonfeld Töne ins Spiel gebracht werden, die das Oktoton zum Zwölftonfeld ergänzen: Die Subdominante steuert das *dis* bei, die Tonika das *his* und der Dur-Moll-Parallelismus (der das Heptaton *g-cis* artikuliert) die Töne *e* und *g*.

Hexaton *g-fis* Heptaton *g-cis* harmonisches Heptaton zu h-Moll harmonisches Heptaton zu *fis*-Moll

Subdominante *d-a*, *gis-dis*, *h-fis* Heptaton *g-cis* vollständige Tonika harmonisches Oktoton zu *fis*

Konstrukt IIb

Beispiel 17: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 9–16

Tonfeldartikulation im Vergleich – Brahms' Intermezzo und Mozarts Prager Sinfonie

Ein Vergleich mit einer Komposition Wolfgang Amadé Mozarts vermag den historischen Ort, durch den sich die Arbeit mit Tonfeldern im Brahms'schen Komponieren auszeichnet, zu präzisieren. Die Überleitung aus dem Andante der sogenannten *Prager Sinfonie* D-Dur KV 504 basiert satztechnisch auf einem ›Fonte‹ (Joseph Riepel), das in Dur die VI und V der Zieltonart verbindet.

Beispiel 18: Wolfgang Amadé Mozart, KV 504,ii, Stimmführungsskizze T. 1–34

Beispiel 18 zeigt Stimmführung und Stufengang der Passage. Eingeleitet wird die Sequenz durch eine Quint-Sext-Auswechslung im Übergang von Hauptsatz zu Überleitung. Für Mozart charakteristisch ist die Gestaltung des Oberstimmenverlaufs mit Hilfe des Passus durisculus.²⁷ Zunächst erfolgt die Auskomponierung der oberen Wechselnote zur lokalen Dominante der VI. Diese Dominante initiiert die Quintfallsequenz, da analog auch der V eine Zwischendominante vorangestellt wird. Als prädominantischer Signalakkord findet der übermäßige Quintsextakkord über der kleinen 6. Bassstufe Verwendung (nicht im Graphen verzeichnet!). Er geht aus einem doppelt-chromatischen Stimmtausch der I hervor.²⁸ Dem Akkord vorangestellt ist die VI als reiner Dreiklang ohne ajoutierte übermäßige Sexte. Der Terzfall von der d- zur B-Stufe (T. 22f.) schafft eine Analogie zum Terzfall von der G- zur e-Stufe (T. 18f.).

Eine Besonderheit der Instantiierung des Modells in der *Prager Sinfonie* besteht in der auffälligen Eintrübung des prädominantischen Klanges mittels einer Vorhalts- und einer Wechselnotenbewegung. Mit Eintritt des zugehörigen Leittons *gis* werden zunächst *d* und *f* durch *cis* und *e* vorgehalten (T. 25), was auch als Antizipation von Terz und Quinte des dominantischen Zielklangs verstanden werden kann. Obgleich das in den Außenstimmen vorliegende Diskant-Tenor-Gerüst der Mi-Kadenz die harmonische Station hinreichend verdeutlicht, ist es ungewöhnlich, dass die charakteristische dominante Struktur zunächst durch einen Klang vorgehalten wird, der – unter Voraussetzung der Enharmonik – in dieser Akkordstellung einen charakteristischen Vertreter der II in Moll darstellt.

27 Vgl. die entsprechenden Passagen in KV 332,i oder auch KV 380,i.

28 Dieses Verfahren beschrieben in Schenker 1956, Fig. 115,2.

Dieser Klang und nicht der übermäßige Quintsextakkord wird entgegen schenkerianischen Konventionen in Beispiel 18 durch das Z-Zeichen mit dem vorherigen B-Dur-Akkord verbunden. Dieser ›Verstoß‹ soll hier auf ein Hören im Sinne der Theorie der Tonfelder verweisen. Aus deren Perspektive erklärt sich die ungewöhnliche Klangbildung als Konsequenz der Vervollständigung der subdominantischen Funktion in der Zieltonart. Der Ausgangsklang, die G-Stufe, enthält den Grundton *g* und den Quintton *d* (T. 1–18). Die Dreiklangsterz *h*, ein Quintton, bekommt ihren zugehörigen Grundton *e* mit Eintritt der VI zugeordnet (T. 19). Der weitere Grundton *b* wird durch seine melodische Isolierung und durch die plötzliche dynamische Zurücknahme bei seinem Eintritt (T. 20.4) besonders hervorgehoben. Die Wendung zur B-Stufe (T. 23) ergänzt den zugehörigen Quintton *f* und bringt die ›Rückseite‹ der vormaligen *e*-Stufe hervor, *gis* ist der letzte noch fehlende Quintton. Die besondere Pointe bei Mozart ist, dass *gis* zugleich mit seinem zugehörigen Grundton *cis* eintritt (T. 25). Dieser letzte achte Ton des Feldes verleiht der gesamten Instantiierung ihren besonderen Klang und unterscheidet sie von Vergleichsfällen.²⁹

Mozarts Überleitung zeichnet sich dadurch aus, dass sich sowohl eine Deutung im Sinne der Ursatz-Tonalität als auch der Tonalität der Tonfelder zur Einrichtung des Tonsatzes kontingent verhält, denn – anders als bei Brahms – sind die Strukturen der Ursatz-Tonalität noch intakt. Gleichwohl vermag die Synchronizität, die zwischen der Einführung immer neuer motivisch-thematischer Prägungen einerseits und der fortschreitenden Artikulation des Tonfelds andererseits herrscht, auf Seiten des Hörers einen ›Aspektwechsel‹ (Ludwig Wittgenstein) motivieren, der den Wechsel von der Ursatz-Tonalität hin zur Tonalität der Tonfelder innerhalb des Systems Tonalität impliziert.³⁰ Dementsprechend würden bereits bei Mozart nicht Tonfelder schenkerianische Strukturen einfärben, sondern schenkerianische Strukturen Tonfelder auskomponieren. Vor diesem Hintergrund erscheint das von Brahms im Intermezzo in den Takten 12–16 gewählte Verfahren als nicht sonderlich innovativ. Doch gibt es neben der von Mozart (hier) nicht gesuchten Zwölftönigkeit gleichwohl eine wesentliche Differenz. Sie betrifft die kontextuelle Einbettung beider Formabschnitte. Eine weiterführende Analyse des Andantes würde zeigen, dass die Überleitung nach einem in der Ursatz-Tonalität bekannten Standard verfährt, der gleichermaßen auf den Beginn der Exposition zurück- wie auf deren Ende vorverweist: Sie prolongiert den Wechsel von 3/I zu 2/V.³¹ Demgegenüber erscheint

29 Weder in KV 332,i noch in KV 380,i kommt es an entsprechender Stelle zur Vervollständigung des subdominantischen Tonfeldes. Jeweils fehlt der zur Ausgangsstufe ›rückseitige‹ Grundton.

30 Dazu beizutragen vermag auch eine Reihe weiterer Eigenschaften des Andantes. Stellvertretend sei hier auf die enigmatischen Melodiebildungen der Takte 35–36 (ein modifizierter Krebsgang zu T. 14–16) und 47–48 (ein metrisch irregulär eingerichtetes Übergreifen im Dienste der Brechung des lokalen Tonikadreiklangs) hingewiesen, deren Abstraktheit in starker Distanz zur galanten Melodiebildung des Satzanfangs Takt 1–2 steht. Der hierdurch motivierte ›Aspektwechsel‹ rückt die Artikulation von Quintenreihen in den Fokus der Wahrnehmung.

31 Freilich steht nach den bisherigen Beobachtungen zu vermuten, dass auch diese schenkerianische Struktur nicht den Hintergrund der Komposition (im Sinne der Ursatz-Tonalität) bildet, sondern ihrerseits eine Auskomponierungsform von Tonfeldern auf einer späteren Schicht darstellt (im Sinne der Tonalität der Tonfelder). Die Frage, welche Zweck-Mittel-Relation letztlich Gültigkeit haben soll, ist in der Diskussion. So hat Michael Polth mit Blick auf den Kopfsatz der *Prager Sinfonie* geäußert:

die in die V ausweichende Taktgruppe im Intermezzo vergleichsweise isoliert. Sie ist nur lose an das Vorige angebunden, der Beginn des Mittelteils ist ausschließlich eröffnend gehalten.³² Aus der Gegenläufigkeit zwischen den – gemessen an der traditionellen Mehrstimmigkeit – lokal intakten Strukturen einerseits und ihrem Mangel an Anschluss andererseits resultiert der wehmütige melancholische »Brahms'sche Ton«.

»Mangel an Anschluss« kommt mit besonderer Schärfe in den zur Taktgruppe 12–16 satztechnisch analog gehalten Schlussbildungen der Takte 58–61 und 62–67 zum Ausdruck. Der erste auf D-Dur zielende, aber am Ende von Takt 61 scheiternde Schluss ist das nachgereichte Ende des sich verlierenden Nachsatzes aus dem Mittelteil der Komposition (T. 31 ff.). Die Passage schliesse nicht nur harmonisch, sondern auch diastematisch gut an Takt 42 an, weil sie mit der oberen Wechselnote *h* zu der im Mittelteil strukturell bedeutsamen lokalen Quinte *a* anhebt.



Beispiel 19: Alternativschluss in D-Dur zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1

Umgekehrt kann der erste Schlussversuch in D-Dur auch getilgt werden und der zweite vorrücken. Diese Alternative lässt das Stück in der obligaten Lage enden.

»Weil die neuen harmonischen Zusammenhänge nicht unmittelbar durch die Funktionen der Ursatz-Tonalität zustande kommen, sondern dadurch, daß Mozart sich der Ursatz-Tonalität auf bestimmte Weise bedient, sollen die harmonischen Wirkungen, die aus dem besonderen Gebrauch resultieren, Metaeffekte heißen.« (2006b, 158) Demgegenüber hat Bernhard Haas bereits an Mozarts Klaviersonate B-Dur KV 570 ein auf der Tonalität der Tonfelder beruhendes Modell der Sonatenform exemplifiziert, bei dem die schenkerianischen Strukturen Auskomponierungsformen von hintergründigen Tonfeldern sind (2010; vgl. die Diskussion dieses Modells weiter unten im Haupttext).

32 Im Rahmen des im letzten Teil dieser Untersuchung folgenden Schichtenmodells wird diese Beobachtung ihren Niederschlag darin finden, dass die Takte 1–11 nicht im Hintergrund verankert werden.



Beispiel 20: Alternativschluss in h-Moll zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1

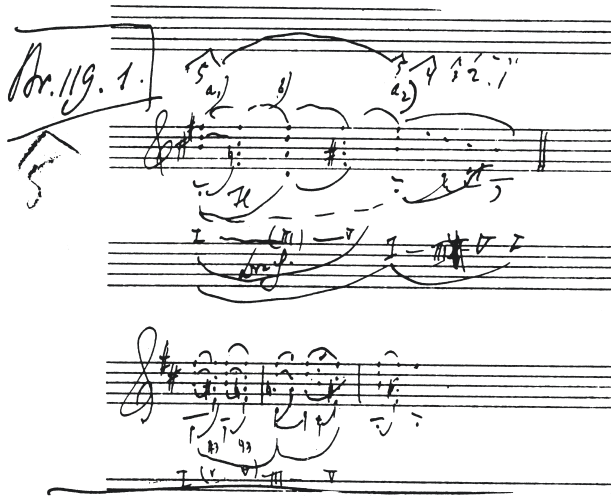
Schenkeranalytik

Schenkers Skizzen

Im Nachlass Heinrich Schenkers finden sich diverse Skizzen zu den späten Klavierstücken von Brahms. Unter den Aufzeichnungen zum Intermezzo op. 119/1³³ kommt einer Mittelgrund-Skizze besonderer Aussagewert zu. Sie gibt wesentliche Auskünfte über Schenkers Sicht der Gesamtdisposition des Stückes. Auf demselben Blatt findet sich zusätzlich eine der nächsten Schicht zugehörige fragmentarische Detailskizze.

Schenker liest die Quinte als Kopftón. Der Urlinie sind zwei Bassbrechungen zugeordnet: Die zweite geht mit dem Quintzug in der Urlinie einher. Dabei erscheint die III als Terzbrechung auf dem Weg zur V²; letztere ist durch die II prolongiert. Die erste Bassbrechung ist der zweiten subordiniert, sie prolongiert die Anfangstonika, wie Schenker durch seine Bogensetzung deutlich macht, und führt ebenfalls von der I über die III zur V². Zwischen I und III ist zusätzlich eine V interpoliert – ein »stehengelassener« Quintteiler.

33 *Oster Collection*, Film 34/item 2, 3 und 5 sowie Film 35/item 98. Mit Ausnahme eines einzigen Diagramms hat keine dieser Arbeiten Eingang in Schenkers Publikationen gefunden: Film 35/item 98 zeigt eine Vorstudie der Takte 9–16 zu Figur 87, 3d) in Schenker 1956. Reproduktionen aller Skizzen auf Papier sind derzeit leider nur in sehr unterschiedlicher Qualität erhältlich, was offenkundig der wechselnden Güte der Fotografien oder dem Zustand der originalen Skizzen geschuldet ist. Kaum leserlich sind 34/item 3 und 5, eingeschränkt leserlich ist 34/item 6, das im rechten unteren Bildrand die Entwurfsfassung zu 35/item 98 enthält. Gut leserlich sind hingegen 35/item 98 und 34/item 2. Eine komplette Edition aller Skizzen zu op. 119,1 planen Allen Cadwallader und William Pastille (vgl. 1999, 31, Anm. 16).



Beispiel 21:
Heinrich Schenker,
Skizze zu Johannes Brahms,
Intermezzo h-Moll op. 119/1,
Film 34/item 2³⁴

Die in Schenkers Skizze fehlenden Taktangaben lassen sich recht einfach erschließen: Das Ende der ersten und der Beginn der zweiten Bassbrechung fallen mit der Reprise des Rahmenteils (T. 47) zusammen. Der ›stehengelassene‹ Quintteiler markiert die förmliche Ausweichung in die V am Ende des ersten Rahmenteils (T. 16).³⁵ Die III im Zusammenhang mit der ersten Bassbrechung ist die Tonart des Mittelteils. Die angestrebte V² ist die Rückleitungsdominante (T. 46), die den Wiedereintritt des Rahmenteils vorbereitet.

Die Detailskizze gibt zusätzlich Auskunft über den dominantischen Teiler am Ende des ersten Teilsatzes (T. 8). Ferner verdeutlicht sie, dass Schenker den Mittelteil aus der Auskomponierung der oberen Wechselnote zum Kopftön hervorgehen sieht: Nach dem Wechsel von I zu III (unter Beibehaltung des Kopftöns als realer Oberstimme) erscheint g² zunächst in Verbindung mit dem lokalen dominantischen Teiler A-Dur (T. 27–30). Die leicht variierte Wiederaufnahme von Takt 17 als Takt 31, lässt erwarten, dass der Mittelteil des Intermezzos ähnlich angelegt ist wie der Rahmenteil, nämlich als Periode mit Unterbrechung. Da der Nachsatz des Mittelteils zu keinem Abschluss in D-Dur gelangt, folgt auf die Wiederholung der III in Terzlage nicht die Vervollständigung einer Bassbrechung der lokalen Tonika D-Dur mit 3-2-1 in der strukturellen Oberstimme, sondern eine zweite Auskomponierung der oberen Wechselnote g², nunmehr in Verbindung mit der zur V² in h-Moll zurückleitenden II. Schenker führt noch die Analogie der Taktgruppe 47–54 zu Takt 1–8 aus, dann bricht die Detailskizze ab.³⁶

34 Zitiert nach Cadwallader/Pastille 1999, 36.

35 Für Schenker ist der Ton *ais* im Schlussklang Takt 16 offenbar eine picardische Terz, die als solche nur dem Vordergrund zugehörig ist.

36 Dass die Detailskizze gerade hier abbricht, ist bemerkenswert: Im Schlussabschnitt der Komposition wachsen die Schwierigkeiten für die Schenkeranalytik an. Ob hieraus auf Probleme Schenkers bei der Fertigstellung der Analyse geschlossen werden darf oder sich der Abbruch äußeren Umständen verdankt, muss offen bleiben. (Eine Korrektur in der Bezeichnung des Stufengangs in der kompletten

Eine genaue Datierung der Skizze ist nicht möglich.³⁷ Gleichwohl legt ein Detail nahe, dass es sich um eine vergleichsweise späte Aufzeichnung Schenkers handelt: Die Zuordnung von Urlinie und Bassbrechung im Schlussabschnitt des Stückes weist dieselbe Kurzschrift auf, wie die Mittelgrund-Tafeln in Schenker 1956 für Sonatenformen in Moll.³⁸

Die tonalen Verhältnisse im Intermezzo gleichen im Wesentlichen denen der Sonatenform in Moll mit der 5 als Kopftón, allein die Zuordnung der Formteile scheint verschoben. Setzt man den ersten Rahmenteil mit der Exposition, den zweiten mit der Reprise und den Mittelteil mit der Durchführung in Analogie, so erfolgt der Schritt zur III nicht bereits in Verbindung mit dem ersten Formteil, sondern erst mit dem Eintritt des zweiten. Freilich ist es gerade die Harmonisation der fallenden Urlinie im dritten Formteil, die Nähe und Ferne des Intermezzos zur Sonate gleichermaßen deutlich werden lässt: Auch in der Sonate ereignet sich im abschließenden Formteil der Abstieg von 5 nach 1. Gleichwohl ist es charakteristisch, dass der gesamte Quintzug auch im Vordergrund im Zeichen der I steht – beispielsweise dergestalt, dass vor dem abschließenden 2/V-1/I das Urlinie-Segment 5-4-3 mit einer Hilfskadenz zur I einhergeht (als Cantizans). Indem Schenker nun aber an dieser Stelle die besagte Kurzschrift bemüht, scheint er in Verbindung mit 5-4-3 eine spezifische Interpolation der III (als lokale Bewegung 3-2-1) mit entsprechender Bassbrechung anzunehmen. Freilich zeigt sich, dass diese Analogie im Intermezzo nicht vorliegt. Zwar weist die reale Oberstimme der Takte 61–63 einen manifesten Terzzug auf. Auch ist die 5 bereits zu Beginn des Zuges mit der III harmonisiert. Darin aber erschöpfen sich die Übereinstimmungen mit der Einrichtung einer regulären Moll-Exposition. Weder gibt es im Vordergrund des Intermezzos in Verbindung mit der 4 eine VII, noch in Verbindung mit der 3 eine unzweifelhafte III.

Genaueren Aufschluss darüber, ob und gegebenenfalls wie Schenkers Mittelgrundskizze und der Vordergrund des Intermezzos aufeinander beziehbar sind, lassen die analytischen Skizzen erwarten, die Schenkers langjährige Schülerin Angelika (Angi) Elias wahrscheinlich ab Oktober 1926 im Zuge ihres Unterrichts zu op. 119/1 angefertigt hat.³⁹ Mit Blick auf Schenkers divinatorisches Selbstverständnis als Lehrer darf davon ausgegangen werden, dass Elias' Aufzeichnungen ein von Schenker autorisiertes Ergebnis sichern. Sie umfassen sowohl eine detaillierte Stimmführungsanalyse des vorderen als auch eine an den übergeordneten Knotenpunkten orientierte Darstellung des hinteren Mittelgrundes. In letzterer finden sich exakt jene Positionen wiedergegeben, die auch in der von Schenker selbst überlieferten Mittelgrundskizze (Film 34/item 2) enthalten sind:

Verlaufsskizze im Schlussabschnitt könnte ebenfalls auf Probleme Schenkers hinweisen. Hier ist eine Einschätzung der Vorgänge noch schwieriger, da das ursprünglich platzierte Stufenzeichen nicht leserlich ist. Ein Schreibfehler darf daher als ebenso wahrscheinlich gelten.)

- 37 Cadwallader/Pastille (1999, 36) sprechen von einer Darstellung, die repräsentativ für die ›Brahms-Mappe‹ und einige der Figuren von *Der Tonwille* (Schenker 1921–1924) sei (»which is representative of a type of sketch that appears throughout the Brahms folder and occasionally in *Der Tonwille* – a middleground synopsis that summarizes the formal, harmonic, and contrapuntal properties of an entire piece«).
- 38 Wie der Vergleich der Figuren 154,3 und 154,7 zeigt, bildet die Kurzschrift Anfang (5/I) und Ende (3/III) einer Moll-Exposition ab, bei dem die III noch unter der 5 eintritt.
- 39 Zur Angabe dieses Datum vgl. Cadwallader/Pastille 1999, 35. Zur Biographie von Angelika (Angi) Elias siehe Eybl/Fink-Mennel 2006, 241f.

Beispiel 22: Stimmführungsskizze Schenker/Elias zu Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 47–67⁴⁰

Die Aufzeichnungen von Elias bestätigen die oben gemachte Überlegung, wie Schenkers Zuordnung von 5/I und 3/III im Schlussabschnitt des Intermezzos zu lesen sei: Noch in Verbindung mit dem Kopftón (T. 61) erscheint die III. Auch lässt Elias durch die Zuordnung der III in der Stufenlegende keinen Zweifel daran, dass diese bis zum Eintritt von 2/V^[*] prolongiert wird.

Schenkers Kurzschrift verweist hier also nicht auf das aus seinen (späteren) Sonatenanalysen bekannte Verfahren. Während dort eine Prolongation intendiert ist, bei der Anfang und Ende durch dieselbe Stufe markiert sind (es ließe sich von einer ›geschlossenen‹ bzw. ›zirkulären‹ Prolongationsform sprechen), wird hier die eröffnende Stufe durch ausschließlich andere (untergeordnete) Folgestufen als prolongiert begriffen, bis eine neue (übergeordnete) Stufe eintritt (es ließe sich von einer ›offenen‹ bzw. ›transitorischen‹ Prolongationsform sprechen).⁴¹ Von daher ist der bei Cadwallader/Pastille gegebenen Einschätzung zuzustimmen: »All of the details illustrated in Elias' fair-copy sketch are put into perspective in a graph in Schenker's hand.«⁴² Gleichwohl lässt der Schlussabschnitt auch eine alternative schenkerianische Deutung des Hintergrundes zu, welche für die besondere Klanglichkeit der Stelle womöglich mehr zu sensibilisieren versteht als die Deutung von Schenker/Elias.

40 Zitiert nach Cadwallader/Pastille 1999, 35.

41 Von einer ›transitorischen‹ Form wäre auch bei der Überleitung in Mozarts Andante aus KV 504 (s. o.) zu sprechen: ›Fonte‹ und Prädominante prolongieren die eröffnende I durch VI, V^(b) und III^(b) bis zum Eintritt der V.

42 Cadwallader/Pastille 1999, 36.

Jede vierstimmige Quintfallsequenz unter durchgängiger Verwendung von Septakkorden kann durch die komplementäre Verknüpfung zweier Dissonanzenketten (7-6 und/oder 2-3) hergeleitet werden. Weitere Kontrapunkte können durch die Überterzung der Agensstimme(n) gewonnen werden. Allerdings entsteht dabei bereits im Übergang zur Fünfstimmigkeit das satztechnische Problem offener Quintparallelen. Sie werden in der Brahms'schen Komposition durch eine Verlagerung ins Innere des Satzes gemildert.

Beispiel 23: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Satzmodell, T. 58–61

Zur Instantiierung des Modells durch Brahms gehört, dass jede erste Akkordstation in den Takten 58 und 59 erst durch den nachschlagenden Bass vervollständigt wird. Zu Beginn von Takt 58 erscheint ein e-Moll-Sextakkord, der durch das Fortschreiten des Basses nach *cis* zum Akkordbestandteil eines halbverminderten Septakkords erklärt wird: *g* ist zwar realer Bass, aber struktureller Tenor. Diese Lesart bietet sich auch für die beiden Folgetakte an, obwohl hier durch den Übergang zur Fünfstimmigkeit bei jeder ersten Akkordstation kein Sextakkord, sondern bereits ein Quintsextakkord vorliegt.

Würde Brahms ab Takt 62 nach dem Muster verfahren, das der Sequenz ab Takt 58 zugrunde liegt, ergäbe sich eine Fortsetzung, durch die mit Takt 65 in einen Schluss in D-Dur gelangt werden könnte. Tatsächlich aber ändert sich die Anordnung der Stimmen abermals. Die melodische Bewegung *a-ais-cis* am Ende von Takt 61 bringt eine neue Überterzung hervor. Dadurch dass der bisherige Tenor eliminiert wird, bleibt der Satz fünfstimmig. Die neue Stimme lässt sich als *Patens* über dem noch liegenden *Basston d* verstehen. Damit kommt es zu offenen Septimparallelen, die – wie zuvor die Quinten – ins Satzinnere verlagert werden.

Die strukturelle Funktion der realen Bassbewegung ist aus der Perspektive herkömmlicher Mehrstimmigkeit ambig: Wird das Modell im Sinne des ersten Sequenzabschnitts ab Takt 58 gelesen, verbindet die reale Bassstimme strukturellen Tenor und strukturellen Bass. Damit stellt sich eine Situation ein, die der Mischung von dominantischem Akkordvorhalt und tonikaler Lösung in den Takten 2 und 3 vergleichbar ist.

Eine Eigenheit der Orthographie ist in diesem Zusammenhang auffällig: Brahms notiert ab Takt 58 die Oberstimmen beider Systeme in Achteln. Dadurch wird die Auffassung von *cis* und *h* als nachschlagende Bassnoten optisch unterstützt. Es darf zwar als unwahrscheinlich angesehen werden, dass wegen fehlender Pedalvorschriften an die Pedalisierung eines jeden einzelnen Sechzehntel im Takt gedacht ist. Gleichwohl lässt die Notation offen, ob der Klang auf dem ersten Sechzehntel tatsächlich durch die reale Bassbewegung auf dem zweiten Sechzehntel unterquintiert wird, oder aber, ob die

erwartete Auflösung des neu eingeführten Patiens sich stillschweigend auf der weiten Zählzeit ereignet und der Ton, der real erst mit dem kommenden Achtel erscheint, virtuell bereits als antizipiert gelten soll. Die fehlende Ausführung der potentiellen Mittelstimmen rückt somit die reale Mixtur von stufenweise fallenden Septakkorden klanglich in den Vordergrund. Das Quintfallmodell kennt nun keine alternierende Dissonanzauflösung zweier komplementärer Gerüstsätze mehr. Die Viskosität der Sequenz ist dadurch erheblich gemindert, die Septimen des neuen Patiens erstarren zu Klangstelen.

Takt 61 62 63 64 65 66/67

Beispiel 24: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Stimmführungsskizze T. 61–67

Bei Schenker/Elias sind die tontraubenartigen Terzschichtungen gleichsam durch einen barocken Filter hindurchgegangen. Schenker suggeriert, es handle sich um eine Sequenz, wie sie auch im frühen 18. Jahrhundert auftreten könnte. Wie die Optionstöne jenseits der Septime, 9 und 11, eingeführt werden, bleibt aufgrund fehlender Skizzen zum äußersten Vordergrund in der Analyse von Schenker/Elias ungeklärt.

Takt 61 63 63 64

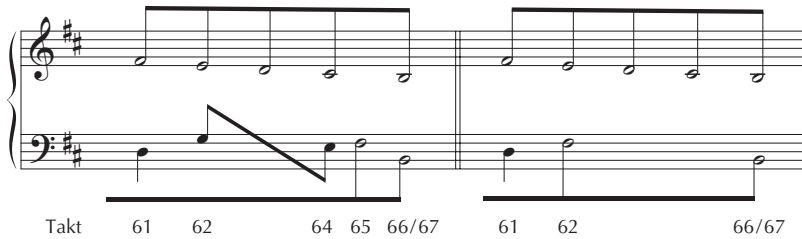
Beispiel 25: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Fauxbourdonssatz T. 61–64

Beispiel 25 geht vom dreistimmigen Notat bei Schenker/Elias aus und reduziert die hierdurch implizierte reguläre vierstimmige Quintfallssequenz auf den ersten zum Taktschema metrisch kongruenten Gerüstsatz. Es ergibt sich ein auf der verbleibenden 7-6-Konsequente basierender synkopierter Fauxbourdonssatz. Diese Reduktion ermöglicht eine Lesart der Prolongationsform Takt 61 ff. als »zirkulär«, da mit Takt 63 die Ausgangsstufe D-Dur als Sextakkord wiedererlangt ist. Aus dieser Perspektive wäre der von Elias eingezeichnete »transitorische« Stufengang nur eine Vordergrunderscheinung. Allerdings ändert sich das Bild abermals, versucht man die in Schenker/Elias im Rahmen ihres dreistimmigen Satzgerüsts nicht ausgeführte Präpositio der Synkopen-Dissonanz herzuleiten. Dazu ist es notwendig, den Ton *h* bereits in Verbindung mit der 3 in Takt 63 einzuführen (vgl. Beispiel 26).



Beispiel 26: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Stimmführungs-skizze T. 61–67

Eine ›geschlossene‹ Prolongation der D-Stufe durch einen Gang zum zugehörigen Sextakkord wird in der Folgeschicht nunmehr verunklart, da der Ton *h* im Rahmen einer erweiterten Präpositio als Liegeton fungiert und über die fallende Sextakkordfolge hinweg gehalten bleibt. Der strukturelle Tenor mündet in dieser Deutung in den Durchgangston *e*, der auf die $V^{\sharp}$ zielt. Die Bewegung *g-fis-e* über dem strukturellen Bass fasst die Harmonien im Oberstimmensatz zusammen. Das wiederum ermöglicht, den Sextakkord über *g* nicht mehr als II in D-Dur, sondern bereits als IV in h-Moll zu interpretieren, bevor er durch den Sextakkord über *e* zum Septakkord der II aufgefüllt wird.



Beispiel 27: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Reduktionen der Takte 62–67

Beispiel 27 zeigt weitere Reduktionen dieser Lesart in Richtung Hintergrund. 4-3-2 geht mit einem ›Leerlauf‹ über der V ein. Die Prolongation der II in den Takten 62–64 schafft hier Abhilfe und löst zudem das ›Problem‹ der mit 4/ V unvermittelt eintretenden Septimdissonanz in der hinteren Schicht. In dieser Deutung endet der Raum der III bereits mit Takt 61.

Die vorangehende Diskussion lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass der Versuch, die bei Schenker/Elias offen gelassene Herleitung einer stimmführungstechnisch korrekten Einführung der Synkopenndissonanz in Verbindung mit 2/II zu einer alternativen Lesart des Hintergrundes führt, bei dem die Grenze zwischen der strukturellen III und nachfolgenden $V^{\sharp}$ vorverlagert erscheint. Durch die Gegenüberstellung beider Deutungen gewinnt die Klangbildung unter der 3 besonderes Aufmerksamkeitsmerkmal: Während aus der Perspektive des Generalbasssatzes, der den realen Bass als Grundbass versteht – diese

Sichtweise bei Schenker/Elias –, eine (wenn auch ggf. nur vordergründige) I vorliegt, wodurch a Septim ist, kann aus der Perspektive des Fauxbourdonsatzes, durch den der reale Bass die Qualität einer Zusatzstimme erhält, eine III angenommen werden, bei der a Akkordbestandteil und *h*, der vermeintliche Grundton, ein ajoutierter Ton ist.⁴³

Schenkerian Analysis

Die darauf fußenden unterschiedlichen Möglichkeiten, die Sphären von I und III im Schlussabschnitt der Komposition in einem Schichtenmodell von einander abzugrenzen oder in einander übergehen zu lassen, kennzeichnet auch die in der Nachfolge Schenkers unternommenen Deutungsversuche der Schenkerian Analysis.⁴⁴

Allen Forte und Steven E. Gilbert

Beispiel 28: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Analyse nach Forte/Gilbert⁴⁵

Forte/Gilbert folgen in ihrer Interpretation der für Quintzüge in Moll idealtypischen Harmonisierung, bei der 5-4-3-2-1 mit zwei Bassbrechungen einhergeht. Freilich müssen dazu die Bezugspunkte im Bass quer zur satztechnischen Einrichtung gelesen werden: Sowohl *fis* als auch *h* sind bei Forte/Gilbert strukturelle Basstöne. Auffällig ist die starke Abstraktion bei dieser Lesart. Forte/Gilbert suggerieren einen stabilen h-Moll-Kontext ab dem 4. Ton. Die III in Verbindung mit der 5 wird nicht sonderlich hervorgehoben. Der Umstand, dass die I in Takt 63 als Septakkord erscheint, erfährt nur indirekt dadurch eine Berücksichtigung, dass Forte/Gilbert nicht einen Quintsextakkord, sondern nur einen

43 Es muss offen bleiben, ob Schenkers gewählte Kurzschrift nicht doch auch auf diese zweite Möglichkeit hindeutet, obgleich die bei Elias ausgeführte Skizze diese nicht unterstützt.

44 Dass bereits vor ihrer Veröffentlichung im Jahre 1999 die Analysen Schenkers (oder die Aufzeichnungen von Elias) zu op. 119/1 innerhalb der Scientific Community der Schenkerians kursierten, darf angesichts der zum Teil signifikanten Abweichungen der jüngeren Analysen als unwahrscheinlich gelten.

45 Forte/Gilbert 1982, 215, Example 183.

Sextakkord der II als Prädominante der strukturellen Dominante behaupten. Dies deutet darauf hin, dass Forte/Gilbert nicht von einer regulären Synkopendissonanz ausgehen, sondern von einem vierstimmigen Satz, in dem sich der Septakkord der I regulär auflöst. Der Ton *h* in Takt 64 kommt ihrer Interpretation zufolge offenbar nur durch einen auf den Ausgangston *fis* zurückführenden Übergreifzug ins Spiel. Kurios mutet an, dass Forte/Gilbert zwar einerseits durch die Annahme einer stabilen 3/I die Voraussetzung für die reguläre Präpositio der Synkopendissonanz schaffen, andererseits aber auf die Herleitung dieses Akkordes zugunsten einer 2/II⁶ verzichten, wodurch der strukturelle Einflussbereich der III (vgl. Beispiel 25) gleichwohl implizit fortzudauernd scheint.

Felix Salzer

Beispiel 29: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Analyse nach Salzer⁴⁶

Felix Salzers ist die früheste der Analysen. Sie akzentuiert Brahms' Mixturtechnik: Unter dem 4. und 3. Ton erscheinen zwei Septakkorde in Grundstellung. Anders als Forte/Gilbert liest Salzer folglich in Verbindung mit 5-4-3 keine Bassbrechung in h-Moll, sondern geht von einem – in seinem Sprachgebrauch – ›kontrapunktisch-strukturellen Klang‹ aus, also einer Auskomponierung, die nicht auf einem kadenziellen Zusammenhang beruht.⁴⁷ Im Gegensatz zu Forte/Gilbert wird damit die reguläre Prädominante im Vergleich zur V² zum strukturell gewichtigeren Akkord erhoben. Salzers Interpretation gleicht derjenigen von Forte/Gilbert allerdings darin, dass die III marginalisiert wird: Sie gilt ihm in Takt 61 als ›Verzierungsklang‹, der rückwärtig auf die vorausgehende I in Takt 55 bezogen wird.⁴⁸ Offen liegt in Salzers Analyse das Problem der Vorgeschichte der 2/II. Salzer geht von einer regulären Synkopendissonanz aus, kann aber im Rahmen seiner vierstimmigen Analyse nicht zeigen, ob und gegebenenfalls wie sich der vorausgehende Septakkord der I als Präpositio verhält.

46 Salzer 1960, 251, Fig. 477d.

47 Ebd.

48 Ebd. 250, Fig. 477b Forts.

Allen Cadwallader

60 61 62 63 64 65

Beispiel 30: Johannes
Brahms, Intermezzo h-Moll
op. 119/1, T. 60–67,
Analyse nach Cadwallader⁴⁹

Cadwallader löst das Problem der Präpositio dadurch, dass er die Bassbewegung Salzers reformuliert. Die III in Takt 61 wird nun zur Terzbrechung auf dem Weg von der I zur V.⁵⁰ Cadwallader sieht die Bewegung 5-4-3 in der Urlinie durch dasselbe Dezimarium abgestützt wie Salzer, doch wird in seiner Interpretation – angezeigt durch das Z-Zeichen – der Zielton *h* zum strukturellen Tenor und damit zur Quinte der II erklärt, wodurch die Synkopardissonanz nunmehr vorbereitet ist.⁵¹ Auch zeigen bei Cadwallader die beigegeben Stufenzeichen (wie bei Schenker/Elias) an, dass der Wirkungskreis der III bis zu dem Augenblick reicht, da die II eintritt.

Das Intermezzo op. 119/1 – ein Werk ohne Ursatz?

Aufschlussreich sind die Lesarten aller drei Schenkerian-Analysen auch hinsichtlich des Übergangs vom Mittelteil zum Da capo des Rahmenteils:

Forte/Gilbert gehen davon aus, dass mit Takt 43, trotz der Tieferlegung, das im Vergleich zu Takt 47 hintergründigere Strukturmoment vorliegt.⁵² Zwar wird – wie bei Schenker selbst – die Auskomponierung der oberen Wechselnote zum Kopftön angenommen, doch vollzieht sich der Übergang nicht unter Verwendung der II, sondern quasi trugschlüssig mit der lokalen V und unter Verwendung einer Verschiebung. Dem *g*² in Takt 36 wird nicht das als durchgängig verstandene *cis* (T. 41) als Basston zugeordnet, sondern das *a* aus Takt 37. In dieser Lesart spiegelt sich die Präferenz von Forte/Gilbert für authentische Schrittfolgen, die auch schon bei der Interpretation des Schlussabschnittes feststellbar war.

49 Cadwallader 1983b, 23, Example 7a Forts.

50 Angesichts von Cadwalladers Anliegen, die motivische Einheit des Brahms'schen Komponierens zu erweisen, verwundert diese Lesart nicht, da sie es erlaubt, einen motivischen Parallelismus mit dem ersten Abschnitt der Komposition zu behaupten. Konsequenterweise geht Cadwallader hier von einer Brechung in der Bassbewegung aus und kommt damit Schenkers Mittelgrundskizze sehr nahe.

51 Zusätzlich übernimmt Cadwallader von Forte/Gilbert den Übergreifzug 8–5.

52 Forte/Gilbert 1982, 215, Example 183.

Anders Salzer, der zwar die Deutung der tonalen Reprise in Takt 43 mit Forte/Gilbert teilt, jedoch von einer plagalen Fortschreitung II-I ausgeht.⁵³ Darin wird eine Akzentverlagerung auf den herkömmlich als prädominantisch verstandenen Klang spürbar. Das freilich steht der bei Schenker und Schenker/Elias behaupteten Gewichtung der Rückleitungsdominante entgegen. Salzer spricht von einem ›Nebennoten-Durchgangsklang‹ und scheint von einer vergleichbaren Konstellation wie am Ende des Stücks in Takt 62 auszugehen. Dass dort der Akkord der II in den Rang eines ›kontrapunktisch-strukturellen Klangs‹ erhoben wird, verdankt sich offenkundig allein seiner Verbindung mit der 4 der Urlinie.

Cadwallader wiederum steht mit seiner Deutung zwischen Forte/Gilbert und Salzer. In seinem Example 6 wird die Taktgruppe 43–46 ausdrücklich als ›retransition‹ bezeichnet. Auch Cadwallader ordnet dem g^2 als strukturellen Basston *a*, *cis* hingegen als strukturellen Tenor zu. Im Unterschied zu Fort/Gilbert unterstellt Cadwallader jedoch in Takt 43 einen kadenzierenden Quartsextakkord – was seine Rede von der ›Rückleitung‹ zwar Plausibilität verleiht, im Vordergrund der Brahms'schen Komposition jedoch keinen satztechnischen Anhaltspunkt hat.

Beispiel 30: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, T. 60–67, Analyse nach Cadwallader⁵⁴

Da Cadwallader ausdrücklich sowohl das real erklingende *fis* als auch das nur in einer früheren Schicht unterstellte *Fis* notiert, erhebt sich die Frage nach der Grundlage seiner Annahme – zumal ausdrücklich ausgeschlossen zu sein scheint, dass dem einzig real erklingenden *fis* Bassfunktion zukommt.⁵⁵ Durch die Annahme eines kadenzierenden Quartsextakkordes ab Takt 43 mit entsprechender Auflösung in die V^2 in Takt 46 ist der bereits bei Schenker behauptete Rückleitungsmodus über eine vermittelnde V^2 noch stärker geltend gemacht. Anders als Cadwallader gibt Schenker in seiner Analyse über die Verbindung von II und V^2 hinaus keine detaillierte Auskunft über die Bedeutung der Takte 43–46. Keinesfalls aber wird die strukturelle Bedeutung von Takt 43 höher angesetzt als die von Takt 47. Schenker und Cadwallader widersprechen folglich den Lesarten von Forte/Gilbert und Salzer. Ihre Argumentation wird durch die Wiedergewinnung der obligaten Lage in Takt 47 gestützt.

⁵³ Salzer 1960, ebd.

⁵⁴ Cadwallader 1983b, 21, Example 6.

Ferner sind sowohl bei Schenker als auch bei Cadwallader die Rückleitungsdominante in Takt 46 und die strukturelle Dominante in Takt 65 durch die vorausgehende Brechung I-III-V aufeinander bezogen. Bei Forte/Gilbert sind zumindest zwei authentische Schritte einander zugeordnet. Bei Salzer hingegen tritt im Übergang von Mitte zu Schluss und im unmittelbaren Vorfeld des Schlusses die II anstelle der V und verliert ihre untergeordnete Funktion, Prädominante zu sein. Denkt man Salzers Akzentuierung weiter, so erhebt sich auch für den strukturellen Schluss der Komposition die Frage, ob die Annahme eines Ursatzes überhaupt gerechtfertigt ist. Auch die von Elias wiedergegebene Deutung gibt Anlass, hieran zu zweifeln. Zwar verzeichnet ihre Mittelgrundskizze deutlich eine reguläre Synkopensdissonanz und deren reguläre Auflösung, doch bleibt die Frage nach der Präpositio auch hier unbeantwortet. In der Vordergrundskizze ist – ebenso wie bei Forte/Gilbert – angesichts des dreistimmig ausgeführten Akkordauszuges nicht erkennbar, aus welcher Stimme das *h* als Patiens in der Synkopensdissonanz herrührt.⁵⁶ Jedenfalls wird Elias zufolge der Leitton *ais* nicht durch eine Auflösung des Tones *h* gewonnen, sondern geht unmittelbar aus dem Grundton der II hervor, obgleich ein entsprechender Auflösungsvorgang in der Mittelgrundskizze über dem Stimmführungsauszug des Vordergrundes verzeichnet ist.

Für die Annahme einer strukturellen V²-I-Bewegung am Ende der Komposition ergibt sich damit prinzipiell dasselbe Problem wie für die Behauptung quintfälliger Fundamentschritte in den ersten drei Takten. Die fortlaufende Kette von Terzfällen steht der Akzentuierung von Bassstufen hier wie dort entgegen. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass gerade dem in den Takten 65 und 66 erreichte Kontra-*E*, dem tiefsten Ton des gesamten Stücks, eine Bassfunktion zugeordnet werden kann. Fraglos spricht die Registerbehandlung der realen Bassstimme nicht für eine II-V²-I-Verbindung, denn mit dem Kontra-*E* korrespondiert nicht das *fis* im Folgetakt, sondern das Kontra-*H* in Takt 67. Dies legt nahe, die letzte Folge fallender Terzen nicht als dominantische, sondern als subdominantische Klangbildung aufzufassen. Insofern kann der Hypothese einer regulären Bassbrechung und damit einer schenkerianischen Ursatzform für das Intermezzo begründet widersprochen werden.

Fazit

1. Die Anlagerung von zusätzlichen Terzkontrapunkten an Gerüststimmen des jeweiligen Satzmodells konterkariert das (spätestens) seit dem Barock gültige Prinzip, Klangfolgen aus dem Wechsel von Dissonanz- und Konsonanzstationen hervorgehen zu lassen. Brahms setzt sich über das Parallelenverbot hinweg und geht zu Mixturen über. Der Verzicht auf eine herkömmliche Stimmführung akzentuiert dabei die Eigenqualität der Töne. Sie sind nicht länger Zweck zum Mittel der Stimmführungskunst. Mixturen schaffen eine Möglichkeit Tonfelder zu artikulieren.

55 Cadwallader gibt an, ihm sei diese Lesart von John Rothgeb nahegelegt worden (vgl. 1983b, 15, Anm. 19).

56 Auch bei Schenker selbst (o.J.) ist der Ton nur im Rahmen des Übergreifens 8–5 verzeichnet, ebenso in Forte/Gilbert 1982.

2. Die traditionelle Mehrstimmigkeit, deren tonaler Interpretation die Schenkeranalytik dient, hat die Abgeschlossenheit einer jeden durch eine Figur repräsentierten Bewegung zur Voraussetzung. Die Schwierigkeit, das Ende jener Bewegung zu bestimmen, welche die von Schenker (und anderen) behauptete Prolongation der III in Verbindung mit 5-4-3 in der Urlinie unterstellt, lässt es fraglich erscheinen, dass Brahms durchgängig nach derlei Grundsätzen verfährt. Die geringe Trennschärfe von III und I kurz vor dem Ende der Komposition ist ein Indiz dafür, dass Akkorde hier nicht als Stufen, sondern als Mittel der Auskomponierung eines gemeinsamen Feldes fungieren.
3. Der strukturelle Schluss des Stückes kann plagal aufgefasst werden, der Übergang vom Mittelteil zur Rückleitungsepisode (T. 42–43) als eine Analogiebildung. Aus der Perspektive der Tonfeldtheorie versammelt der verminderte Septakkord über e (T. 65) sämtliche Grundtöne der Subdominante. Dadurch kann die Behauptung, es handle sich um eine subdominante Klangbildung, formalisiert werden. Diese Interpretation wird gestützt durch einen Vergleich mit dem korrespondierenden Schluss am Ende des ersten Rahmentails (T. 16). Dort geht die V[#] aus einem Mischklang hervor, der sich aus dem lokalen Grundton *fis* und dem verminderten Septakkord *h-d-eis-gis* zusammensetzt. Dieser aber wurde im Takt zuvor als Grundtonreihe der lokalen Subdominante identifiziert.

Dass die reguläre Vollendung der Schenker'schen Bassbrechung in Zweifel gezogen wird, stellt die Komposition nicht nur jenseits des Paradigmas der Ursatz-Tonalität. Wird von einem plagalen strukturellen Schluss ausgegangen, so ist dies zugleich ein wichtiger Anhaltspunkt für Überlegungen, auf welche andere Art der Hintergrund der Komposition beschaffen ist.

Stufengang – Kadenz – Tonfeld

In einer früheren Untersuchung⁵⁷ hat der Verfasser mit Blick auf die Salzburger Notenbuchtradition ein entwicklungsgeschichtliches Modell des ›tonalen Programms‹ ›Ursatz-Tonalität‹ diskutiert, demzufolge die für die Zeit des Barock maßgebliche ›Oktavzugmusik‹ im Laufe des 18. Jahrhunderts weitgehend aufgegeben und durch eine Binnendifferenzierung der ›Terzzugmusik‹ ersetzt wurde.⁵⁸ Unter Rekurs auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns wurde diese Entwicklung primär als Ergebnis innersystemischer Prozesse des tonalen Programms ›Ursatz-Tonalität‹ interpretiert, die durch den Wechsel von Komplexitätsaufbau, Komplexitätsreduktion und erneutem Aufbau von Komplexität bestimmt sind.⁵⁹

Im Laufe der Untersuchung wurde deutlich, dass einzelne Kompositionen aus dem *Nannerl Notenbuch*⁶⁰ nicht nur für den Übergang von einer Form der Ursatz-Tonalität

57 Rohringer 2010a.

58 Mit Oktav-, Quint- und Terzzug sind die drei Formen der Urlinie gemeint.

59 Ästhetische Wertungen sind nicht intendiert.

60 Als Beispiele dienen das Menuett C-Dur (Nummer 16) und ein Scherzo von Georg Christoph Wagenseil (Nummer 31).

zu einer anderen stehen, sondern bereits Ausdruck einer Entwicklung sind, die aus der Ursatz-Tonalität selbst herausführt und ein Nachfolgeprogramm installiert, das einstweilen ›Paradigma des Stufengangs‹ genannt wurde. Diese Namensgebung sollte zum Ausdruck bringen, dass der durch die Akkorde artikulierte Stufengang bestimmend für die Darstellung der Tonart ist (was impliziert, dass demgegenüber melodische Bewegungen nachrangig werden). Als Indikator wurde ein neuartiger Gebrauch der IV in Dur-Kompositionen angesehen, der sich nicht überzeugend als Modifikation des bisherigen tonalen Programms deuten ließ.

Dass die Schwierigkeiten der Analyse für eine veränderte Auffassung von der Tonart in den Kompositionen sensibilisieren, zeigt sich daran, dass auch Kompositionen dieser Neubewertung unterzogen werden können, die durchaus überzeugend mit der Schenkeranalytik zu dekomponieren sind. Das gilt beispielsweise für die nachfolgende Klavierfassung des Menuetts I aus Wolfgang Amadé Mozarts Violinsonate D-Dur KV 7 (Beispiel 32). Obwohl sich das Stück als Quintzug-⁶¹ wie auch Terzzugmusik⁶² deuten lässt, sollen die seinerzeit gemachten Beobachtungen hinsichtlich des ›Paradigmas des Stufengangs‹ an ihm veranschaulicht und fortgeschrieben werden.⁶³

Mozarts Komposition besteht aus zwei Reprise von jeweils 10 und 12 Takten und kann sowohl auf thematisch-motivischer als auch harmonischer Ebene als binäre Form beschrieben werden. Die erste Reprise beginnt mit einem eröffnenden Vierer, einer Initialkadenz, die D-Dur als Anfangstonika postuliert, gefolgt von einem durch innere Erweiterung des ersten Zweier (T. 5–6) zum Sechser verlängerten Vierer, an dessen Ende die förmliche Ausweichung in die V steht. Die zweite Reprise hebt mit einem ›Ponte‹ (Joseph Riepel) an, das von der V zur I zurückführt. Erwartungsgemäß hätte als Schlussreim der transponierte Sechser der ersten Reprise zu folgen und in den tonikalen Schluss zu führen. Mozart aber erweitert den Sechser nicht nur durch nochmalige Wiederholung des ersten Zweier zum Achter, sondern modifiziert ihn zusätzlich dahingehend, dass die chromatisierte Quintsext-Auswechslung, durch die in der ersten Reprise die Ausweichung in die V vollzogen wurde, durch ein Oberquintpendel IV-I ersetzt wird (T. 15–16). Die verweigerte Analogie⁶⁴ führt zur besonderen Betonung der IV.⁶⁵

Beispiel 33 zeigt den durch die plagale Stufenfolge I-V-IV-I gebildeten Hintergrund der Komposition: Die entsprechenden Stationen sind Takt 4 (I), 10 (V), 15 (IV) und 22 (I). Mit Ausnahme von besagtem Zweier Takt 15–16 und seinen Wiederholungen werden auf der nächsten Schicht sämtliche plagale Schritte durch authentische Schritte ausge-

61 Die anfängliche Brechung (T. 1–2) führt auf den Kopftón.

62 Die anfängliche Brechung (T. 1–2) ist nur Teil eines Ränderspiels, das der Prolongation der I gilt. Der Kopftón wird durch Brechung von der I aus erst mit Beginn von Takt 5 erreicht.

63 Oftmals scheint die besondere Leistung bereits des äußerst jungen Komponisten Wolfgang Amadé Mozart darin zu bestehen, Entwicklungen, die bei Vorläufern und Zeitgenossen nicht selten ein starkes Moment von Diskontinuität aufrufen, durch den ostentativen Rückgriff auf ältere Verfahren in möglichst hohem Maße anschlussfähig zu machen.

64 Vgl. hierzu auch Rohringer 2010a, 253f.

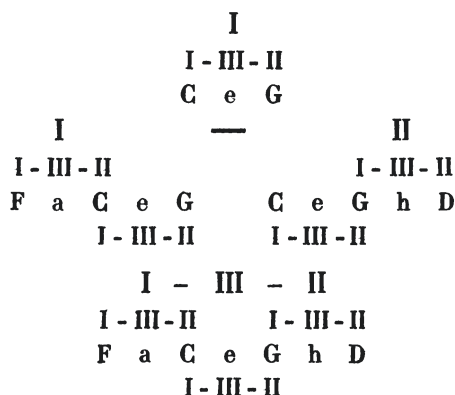
65 Von der Verwendung des Tones g als Stufengrundton der IV (T. 15) ist seine melodische Verwendung als 4. Skalenton im rückleitenden Ponte (T. 13) zu unterscheiden.

Beispiel 32: Wolfgang Amadé Mozart, KV 7, Menuett I, Klavierfassung

Beispiel 33: Wolfgang Amadé Mozart, KV 7, Menuett I, Klavierfassung, »Paradigma des Stufengangs«: Hintergrund und Mittelgrund

füllt: In der ersten Reprise erscheint I-V durch I-II[♯]-V authentisch vermittelt (T.5–6)⁶⁶; das rückleitende Ponte schiebt eine I (T. 14) zwischen V (T. 10) und IV (T. 15) in der zweiten Reprise ein.

Sucht man nach einer theoretischen Grundlegung⁶⁷ des ›Paradigma des Stufengangs‹ in der hier gezeigten Form, kann auf die Überlegungen zur Darstellung der Dur-Tonart bei Moritz Hauptmann zurückgegriffen werden.⁶⁸ Denn obwohl Hauptmann implizit auf die authentische Stufenfolge I-IV-V-I rekurriert, gestattet es die letztlich architektonische Anlage⁶⁹ seines Modells, bidirektional in die Zeit gebracht zu werden.



Beispiel 34: Hauptmann 1853⁷⁰, Darstellung der Dur-Tonart

Ist die Schlusstonika eine Synthese höherer Ordnung, wie von Hauptmann behauptet, so besteht nicht nur die Möglichkeit die ›Quintenzweigung‹ (II) – als das Mit-sich-in-Gegensatz-Kommen – der als ›Oktaveinheit‹ gesetzten Anfangsstufe (I) – als unmittelbare Einheit – durch die nachfolgende quinttiefere Stufe zu betreiben und mittels der quinthöheren Stufe in die ›Terzeinigung‹ der Schlusstonika (III) – als vermittelte Einheit – zu überführen (von ›Dominante sein‹ zu ›Dominante haben‹)⁷¹, sondern ebenso die Quintenzweigung durch die quinthöhere Stufe zu betreiben und mittels der nachgestellten quinttieferen Stufe den Weg zur Terzeinigung zu bereiten (von ›Subdominante sein‹ zu ›Subdominante haben‹). Entscheidend ist nicht, ob die Stufenfolge authentisch oder plagal erfolgt, sondern nur, dass sich die Stufen wechselseitig zu Tonika, Subdominante und Dominante bestimmen und die Schlusstonika als Resultat aus dieser Klärung hervor-

66 Die II[♯] wird ihrerseits authentisch durch die VI[♯] vermittelt.

67 Mit Blick auf die praktische Harmonielehre wurden bereits in Rohringer 2010a Oktavregeln nach Nauß und Koch zitiert (vgl. 249ff.).

68 Hauptmann 1853.

69 Dass sich der tonale Zusammenhang bei Hauptmann einerseits durch bestimmte Stufenverhältnisse konstituiert, andererseits aber nur in zeitlicher Folge eben dieser Stufen zur Darstellung gelangen kann, ist eine Analogie zur These Heinrich Schenkers, der in sich ruhende ›Naturklang‹ bedürfe des Ursatzes, um in Bewegung gesetzt und damit zur Darstellung gebracht zu werden.

70 Hauptmann 1853, 27.

71 Vgl. ebd. 25f.

geht.⁷² Diese Transformation findet ihre Bestätigung durch Hauptmann selbst, der zwar bei der Herleitung der Dur-Tonart nur unidirektional-authentisch verfährt, dort aber, wo es um die Stufendisposition im Formverlauf geht, gleichwohl die plagale Stufenfolge als Regelfall beschreibt. Hiervon grenzt Hauptmann die authentische Folge als Schlussfall ab.⁷³

Allerdings ist mit dem ›Paradigma des Stufengangs‹ nicht an eine schlichte Wiederherstellung der aus den Harmonielehren des 19. Jahrhunderts bekannten Kadenzlehre unter expliziter Ergänzung der plagalen Stufenfolge gedacht. Vielmehr wird im Folgenden der Brückenschlag zur ›Theorie der Tonfelder‹ nach Albert Simon und Bernhard Haas vollzogen.

Dass die Tonmenge, die in anderen Zusammenhängen beispielsweise als ›Halbton-Ganztonskala‹ (deutsche Skalentheorie), ›octatonic scale‹ (nordamerikanische Skalentheorie) oder als 2. Modus (Skalentheorie Olivier Messiaens) beschrieben wird, in der Theorie Albert Simons ›Funktion‹ heißt, ist kein vernachlässigbarer ›funktionstheoretischer‹ Anachronismus. Die drei Optionen, das chromatische Total oktatonisch zu filtern, werden als Tonika, Subdominante und Dominante relativ zueinander zu bestimmt. Entsprechend wird bei Übergängen zwischen Tönen oder Tongruppen unterschiedlicher ›funktionaler‹ Provenienz zwischen authentischen und plagalen Schritten differenziert.

Fraglos steht die Theorie der Tonfelder also in der Tradition der Harmonielehren (wahrscheinlich in der Nachfolge Riemanns⁷⁴). Dort gewinnen ›Funktionen‹ ihre spezifi-

72 Vgl. dazu das genau entgegengesetzte Konzept bei Arnold Schönberg, dessen Kritik am Begriff ›Dominante‹ gerade darauf gründet, dass die Tonika nicht in Abhängigkeit ihrer beiden Dominanten begriffen wird, sondern als Massepunkt, der Trabanten in seine Umlaufbahn zwingt. Schönberg bedient sich dabei der Naturtonreihe auf dieselbe Art wie Schenker, indem er das spätere Erscheinen der Quint dafür verantwortlich macht, »eine Abhängigkeit der Quint vom Grundton« zu behaupten. Entsprechend vergleicht Schönberg das Vorausgehen der beiden Dominanten mit einer Szene, in der »ein König seinen Vasallen, Zeremonienmeister, Quartiermacher voranschickt.« (Schönberg 1986, 34) Als Begründer des Gravitationsmodells kann möglicherweise Jean-Philippe Rameau gelten. Thomas Christensen (2008) vermutet eine Adaption der Gravitationslehre Issac Newtons.

73 Vgl. ebd. die Ausführungen im Kapitel ›Enharmonische Verwechslung‹, Abs. 301 mit denen im Kapitel ›Schluss‹, Abs. 313: »Wie aber der erste Theil eines Musikstückes [...] sich überhaupt nicht zu modulatorischer Mannigfaltigkeit bestimmen kann, indem er nur die Exposition eines Inhaltes und zwar einer Zweiheit von einem Hauptsatze und einem Nebensatze, des ersten in der Tonica, des zweiten in der Dominant, darzulegen hat, so werden andere Tonarten, und so eben auch die der Unterdominante, namentlich die Unterdominant selbst, erst in der weiteren Führung [...] ihren Platz finden können.« (Hauptmann 1853, Abs. 301, 205) Nachdem Hauptmann denselben Gedankengang wenig später erneut paraphrasiert hat, setzt er fort: »Daher kann die allgemeine Form: I-IV-V-I, welche die Unterdominant vor die Oberdominant setzt, eben nur für den Schluss gelten: nicht als modulatorisches Schema, nicht als Tonartfolge, nur als schliessende Accordfolge innerhalb der Tonart.« (Ebd., Abs. 313, 212)

74 Auf welchen musiktheoretischen Ansatz exakt der Rekurs auf Tonika, Subdominante und Dominante zurückzuführen ist, ist nicht bekannt. Angesichts des hohen Verbreitungsgrades der Funktionstheorie Riemanns und seiner Nachfolger, besteht zumindest die begründete Vermutung, dass die entsprechenden Rekurse in der ungarischen Musiktheorie bei Ernő Lendvai und Albert Simon (anders als bei Lajos Bárdos und Zoltán Gárdonyi, deren Terminologie von der Stufenlehre abstammt) auf den Kontakt mit der (nord-)deutschen Harmonielehretradition zurückgehen. Lendvai gibt zu Beginn seines grundlegenden Bartok-Aufsatzes dazu den recht allgemeinen Hinweis, dass der »Gesichtspunkt der klassischen Harmonielehre« (1953, 105) einer der Ausgangspunkte seiner Überlegungen sei.

sche Bedeutung auf dem Hintergrund von Kadenzmodellen. Es erhebt sich daher Frage nach dem Verhältnis von Funktionsbegriff und Fortschreitungslogik in der Theorie der Tonfelder.

In den beiden von Bernhard Haas publizierten Bartók-Analysen von Albert Simon⁷⁵ finden sich mehrere Beobachtungen in Bezug auf Tonika, Subdominante und Dominante als Tonfelder. Resümierend äußert Simon zu *Staccato* (*Mikrokosmos* Nr. 124):

In diesem Sinne ist *a* die Tonika und das Stück ist überhaupt tonal. Diese durch und durch organisierte Komplexität des Komponierens benennt Bartók in diesem Sinne mit einem einzigen Ton als Grundton: in *a*.⁷⁶

Gleichwohl gibt es nur einen (enigmatischen) Hinweis dazu, inwiefern die Funktionen kadenziell organisiert sind. So spricht Simon von »kadenziartigen Bestätigungen der funktionalen Richtung«.⁷⁷

Mehr Aufschluss bietet die grundlegende Einführung in die Simon'sche Theorie durch Bernhard Haas. Dort heißt es:

Die Geschlossenheit der beiden Kadenzformen [gemeint sind die authentische Folge I-IV-V-I und die plagale Folge I-V-IV-I] ist als Vollständigkeit der drei Funktionen plus Wiederkehr der Anfangsfunktion.⁷⁸

Es ist allerdings ein gewichtiger Unterschied, ob Geschlossenheit (des Kadenzvorgangs) auf Vollständigkeit (einer Menge an Funktionen) beruht, oder sich einem (dialektischen) Prozess verdankt (der einer bestimmten Menge an Funktionen bedarf).

Zudem scheinen kadenzielle Fortschreitungen nach Einschätzung von Haas von nur begrenzter Bedeutung für die Bildung musikalischen Zusammenhangs zu sein:

In dieser Weise werden speziell in der Musik des 19. Jahrhunderts oft größere Teile zusammengefasst.⁷⁹

Bei allen angeführten Beispielen betrifft die Kadenzfolge immer nur einzelne Segmente und umfasst niemals das Gesamte der Komposition.⁸⁰

75 Haas 2011.

76 Ebd., 313.

77 Ebd., 317. Eine zweite Bemerkung zielt offenbar auf Kadenzielles im Sinne von melodischer Endigungsformel, wenn Simon die zwei Tonfolgen *c-h-a* und *c-b-a* »jeweils wie kadenzierende Endungen zweier Halbperioden« (ebd. 304) interpretiert.

78 Haas 2004, 18.

79 Ebd.

80 In Richard Wagners Vorspiel zu *Die Meistersinger von Nürnberg* ordnet Haas T-S-D-T den Takten 1-14-27-41 zu, in César Franck Choral h-Moll für Orgel T-S-D-T den Takten 1-49-80-115 zu (ebd.). In seinen Analysen von César Francks Orgelfantasie in A-Dur und dem Lied *Ihr Bild* von Franz Schubert werden einzelne Fortschreitungen als authentisch oder plagal bezeichnet. Kadenzen haben bei der Organisation von Feldern in lokalem Zusammenhang auch hier den Status von Vehikel. So heißt es z. B.: »Das Konstrukt des Anfangs ist von einer authentischen Baßkadenz T-S-D-T getragen.« (Haas 2004, 72)

Haas sieht die Funktionsfolge auf spezifische Weise exemplifiziert. Das betrifft zunächst die Begrenzung auf je eine Stufe je Funktion:

An beiden Beispielen fällt auf, daß T stets als I., S als IV., und D als V. diatonische Stufe ausgeführt ist. Der Vorrang eines der vier Grundtöne bei der Subdominante und Dominante ist eine Analogiebildung zum Vorrang des einen Grundtons der Tonika.⁸¹

Damit ist aber noch nicht begründet, welchen tonräumlichen Abstand die drei verwendeten Stufen zueinander haben. Haas ergänzt:

[W]eiterhin ist das Quintverhältnis zwischen den genannten Stufen, bei dem die Tonika in der Mitte steht, maßgeblich [...].⁸²

Haas verweist in diesem Zusammenhang auf Arnold Schönberg, dessen »Ableitung der Diatonik aus drei quintverwandten Dreiklängen [...], so unhaltbar sie historisch [sei, sich] doch als richtig in dem hier beschriebenen System [das der Theorie der Tonfelder], dem Schönberg angehörte« erweise.⁸³ Warum das Quintverhältnis »maßgeblich« ist, erfährt bei Haas keine nähere Erläuterung.⁸⁴

In Haas' jüngeren Überlegungen zur klassischen Sonatenform mit Namen »Sonatenform II«⁸⁵ spielen Kadenzfolgen keine explizite Rolle. Haas interpretiert die Sonatenform primär als einen Verlauf, durch den es zur Vervollständigung melodischer und akkordischer Tonfelder kommt. Haas folgt dabei der Beobachtung, dass »von den Tonvorräten her gedacht«, der Schenker'sche Ursatz nicht die vollständige Diatonik repräsentieren muss.⁸⁶ Demzufolge sei die »Diatonie« – so der von Heinrich Schenker verwendete Begriff – »als unvordenkliche Voraussetzung [aller Schenker'schen Verfahren] immer schon gegeben«.⁸⁷ Sie werde in der Ursatz-Tonalität des Spätbarocks durch spätere Schichten vervollständigt.⁸⁸ Demgegenüber, so Haas, werde »im klassischen Sonatensatz [...] der historische Schritt vollzogen, dass *im Stück selbst* [...] die von Schenker verlangte »Diatonie« *gegeben* wird.«⁸⁹ Damit wird implizit die Angemessenheit einer Analyse auf der Grundlage von Tonfeldern begründet.

81 Haas 2004, 18.

82 Ebd.

83 Ebd., 19.

84 Durch die Unterscheidung zwischen Grund- und Quinttönen innerhalb einer jeden Funktion, ist dieses vielmehr bereits vorausgesetzt.

85 Haas 2010.

86 Ebd., 278. Dies gilt nur dann, wenn die Urlinie ein Oktavzug ist. Liegt ein Quintzug vor, so handelt es sich – in C-Dur – um ein unvollständiges Hexaton *f–e* (ohne *a*), liegt ein Terzzug vor, so um ein unvollständiges Pentaton *c–e* (ohne *a*).

87 Ebd., 277. »Diatonie« meint die Diatonik des einfach-tritonischen Heptatons mit einer Quintenbreite von sechs reinen Quinten (vgl. Rohringer 2010b).

88 Vgl. ebd.

89 Ebd., 278, Hervorhebung original.



Beispiel 35: Haas 2010⁹⁰, »Sonatenform II«, paradigmatischer Ursatz der Dur-Sonate

Beispiel 35 zeigt den paradigmatischen Ursatz der Dur-Sonate nach Haas. Dazu heißt es:

Die beiden Tonfelder halten einander die Waage: die 4 (f) des melodischen Tonfeldes kommt besonders gut zur Geltung nach dem fis des D-Dur-Akkordes. [...] Das akkordische Tonfeld dient dazu, das melodische zu ponderieren, und zwar so, dass zugleich der Gegensatz des Ausgangsklangs (= der Dominante in Dur[...]sonaten) zur Tonika ausgedrückt wird.⁹¹

Insofern es bei Schenker der in keiner Konkurrenz zu anderen Klängen stehende (tonikale) Dreiklang ist, der durch den Ursatz in Bewegung gesetzt wird⁹², markiert es bei Haas einen bedeutenden Unterschied, dass melodisches und akkordisches Tonfeld sich nicht auf dasselbe (tonikale) Tonfeld beziehen.⁹³

90 Ebd., 273.

91 Ebd. – Der Gebrauch des Verbes »ponderieren« verweist dabei auf die Bildende Kunst, wo Ponderation das Abwägen, insbesondere bei der Komposition von Skulpturen, bezeichnet. Durch die entsprechende Anordnung der Körpersegmente kommt es zu einem Ausgleich der Gewichtsverhältnisse, so dass der Schwerpunkt nicht außerhalb des Körpers zu liegen kommt, was die Skulptur instabil machen würde.

92 Auch die V im Ursatz ist, da sie nach Schenker ganz aus dem Naturklang [gemeint ist hier die Ober-tonreihe] gegeben ist, keine konkurrierende Stufe (vgl. 1956, § 15, 44f.).

93 Haas unterscheidet zwischen melodischen und akkordischen Tonfeldern. Im Falle der Dur-Sonate besteht das Heptaton der Dominanttonart (akkordisches Tonfeld) aus den Stufenpaaren V/II⁺ und I/V, im Falle der Moll-Sonate besteht das »harmonische Hepttaton« (ein Heptaton mit erhöhter siebter Skalenstufe) der Tonikatonart (akkordisches Tonfeld) aus den Akkordpaaren IV/I und I/V⁺ (2010, 275–278). Im Falle der Subdominantreprise in Dur-Sonaten schlägt Haas als melodisches Tonfeld ein Hexaton (das Heptaton der Tonikatonart abzüglich der vierten Skalenstufe) vor, das durch das aus den Quinten von I, V und IV gebildeten Tetraton um den noch fehlenden Ton zum Heptaton der Tonikatonart ergänzt wird (2010, 273–275). Die durch die Subdominantreprise aufgebrachte Stufenfolge I-V-IV-I ist diejenige, die oben unter Rekurs auf Rohringer 2010a als Exempel des »Paradigmas des Stufengangs« angeführt wird. Allerdings gibt es einen gravierenden Unterschied zu Haas: In Rohringer 2010a wird von Akkorden als Repräsentanten von Stufen ausgegangen, während Haas gerade im Falle der Subdominantreprise auf die Hypothese eines akkordischen Feldes verzichtet.

Das melodische Tonfeld tritt laut Haas das Erbe der Urlinie an (weshalb Haas den Begriff für das melodische Tonfeld auch übernimmt). Zweifelhaft ist aber, ob und gegebenenfalls inwiefern analog dazu auch das akkordische Tonfeld das Erbe der Bassbrechung antritt. Es scheint als Ganzes allein für deren Quint zu stehen. Nur unter der Voraussetzung, dass mit Blick auf den Naturklang die Quint als Ableitung des Grundtons zu gelten hat, könnte das akkordische Tonfeld trotz seines Gegensatzes zum melodischen zugleich als vermittelt angesehen werden.

Im Schenker'schen Ursatz werden zwei unterschiedliche Auffassungen von musikalischen Raum, der melodische und der harmonische, als ›Einheit der Differenz‹ (Niklas Luhmann) aufeinander bezogen.⁹⁴ Zur V verbinden sich die melodische 2 der Urlinie (als der ›erste Durchgang‹ zwischen Terz- und Grundton des Tonikadreiklangs) und die durch die Bassbrechung hervorgebrachte Quint. Obgleich Schenker diese Verbindung kontrapunktisch als Konsonantmachung des Durchgangs herleitet, ist der Quintteiler, der dazu Verwendung findet, nur aus dem »Vorrang der Quint« heraus verständlich.⁹⁵ Insofern bemerkt Haas zu Recht, dass die »Baßbrechung auch gleichursprünglich sei wie die Diatonik [der Urlinie].«⁹⁶ Durch die Unterscheidung zwischen melodischem und akkordischem Tonfeld schreibt Haas diesen Gedanken einerseits fort und nimmt ihn doch andererseits zurück, insofern beide Felder einander ›ponderieren‹ (also zu einem übergeordneten Gleichgewichtszustand ergänzen), was strenggenommen ihre Zugehörigkeit zu *einem* Raum, dem alle Tonfelder zugehören, voraussetzt.⁹⁷

Dies rückt Haas' Überlegungen in eine gewisse Nähe zu denjenigen Hauptmanns, wo es unmissverständlich nur noch *einen* Raum gibt. Ein weiterer Berührungspunkt ist, dass der Gedanke von der Darstellung der Tonart als einer Art Schwerpunktbildung, den

Eine Begründung kann dahingehend vermutet werden, dass I, IV und V bereits für sich genommen das vollständige Heptaton der Tonikatonart ergeben, wodurch das als melodisches Tonfeld angenommene Hexaton nur noch als dessen Teilfeld erscheinen würde. Damit verlöre es womöglich seinen Status als eigenständiges Tonfeld und würde, anders als in Haas' Modellen der Dur- und Moll-Sonate, obsolet. Aus dieser Problematik wird in Rohringer 2010a die Konsequenz gezogen, auf das Postulat eigenständiger melodischer Tonfelder im Zusammenhang mit dem ›Paradigma des Stufengangs‹ zu verzichten.

94 Dass Schenker selbst den Begriff ›Tonraum‹ ausschließlich als melodischen anerkennt (»Unter dem Begriff Tonraum [im Original gesperrt] verstehe ich den Raum der horizontalen Urlinie-Erfüllung, erst durch diese ist ein Tonraum gegeben und beglaubigt.« [Schenker 1956, §13, 43]), ändert nichts daran, dass es in seinem Ansatz faktisch zwei distinkte strukturelle Raummetaphern gibt.

95 »Daraus ergibt sich, daß es der sogenannten exotischen Musik an einer Diatonie fehlen muß, weil ohne kontrapunktischen Satz das Abstimmen und Sieben der Intervalle gar nicht möglich ist. [...] Umgekehrt hat heute der Verfall des Kontrapunktes den Verfall auch der Diatonie gebracht, und zwar durch die Schuld der Musiker, die noch immer nicht begriffen haben, daß, solange für den Naturklang der Quint bestimmend ist, und das wird ja immer bleiben, eine nach Anforderung der Natur auf die Quint sich stützende Stimmführung zu keiner anderen Diatonie wird führen können als zu der, die unsere Kunst bis heute aufweist.« (Schenker 1956, § 4, 41)

96 Diederer/Has 2008, 163, Anm. 16.

97 Denkt man den Vergleich aus der Bildenden Kunst fort, ergibt sich bei Haas' Überlegungen die Frage, wo der Schwerpunkt zu liegen kommt. Sicher scheint nur, dass es sich weder um Tonika, noch Dominante handelt. Ferner wäre nach dem Körper zu fragen, innerhalb dessen der Schwerpunkt aus Gründen der Stabilität zu liegen kommen müsste.

Haas in Form seiner Idee von der Ponderation aufbringt, auch bei Hauptmann begegnet. Deutlich wird das dort, wo Hauptmann modulatorische Übergänge beschreibt:

Wenn in der C-Durtonart der Ton *fis*, die Terz der Oberdominantquint eintritt, so spricht sich darin eine Tendenz nach der Oberdominantseite überhaupt aus, ein Verlangen, den Oberdominantaccord tonische Bedeutung erhalten zu lassen. In eben dem Masse als dies erstrebt wird, muss sich aber auch die Neigung zu der Unterdominantseite vermindert haben; in demselben Grade als die Oberdominantseite hervortritt, wird die Unterdominantseite zurücktreten müssen: der Schwerpunkt des Gleichgewichtes zwischen Beiden wird sich der Seite zuwenden, nach welcher die Tonart eine Hinneigung erhält.⁹⁸

Entsprechend argumentiert Hauptmann:

Wenn dieser der Schwerpunkt in dem Systeme F-a-C-e-G-h-D in der tonischen Terz [im Original hervorgehoben], als der Mitte des mittleren Accordes [...] besteht, [...] so wird, wenn *fis* in das System eingetreten, [...] in a-C-e-G-h-D-*fis* dieser Schwerpunkt nicht mehr in der vorigen Stelle [...] gesetzt sein [...], [sondern] in der tonischen Quint [im Original hervorgehoben].⁹⁹

Dadurch werde der e-Molldreiklang vorübergehend tonisch und erst

[m]it dem Eintritte der Quint der Oberdominantdreiklanges [...] würde der Unterdominantdreiklang [...] völlig aufgegeben sein, indem der Ton A die Unterdominantterz ausschliesst.¹⁰⁰

Folglich bestimmt der mittlere Ton eines jeden ›Systems‹ als dessen Terz den jeweiligen tonischen Dreiklang. Hauptmanns Überlegung hat zwei nicht explizit gemachte Voraussetzungen: 1.) Der tonale Raum ist zu denken als ein Tonnetz, das sich in Abständen aus reinen Quinten gliedert, die (in steigender Folge) durch große und kleine Terzen zu Dur-Dreiklängen ergänzt werden. 2.) Jedes ›System‹ einer Tonart umfasst sieben Töne als Ausschnitt des grundsätzlich unendlichen Tonraums.

Die Tonika als Ergebnis einer Schwerpunktbildung¹⁰¹ oder als Resultat eines dialektischen Prozesses – das scheinen auf den ersten Blick allerdings zwei nicht kongruente Konzeptionen in Hauptmanns Überlegungen zu sein, denn bei einer Schwerpunktbildung gibt es keine Bedeutungsverschiebung, sondern nur eine Kompensation. Die Paradoxie lässt sich allerdings auflösen, wird der Faktor Zeit ins Spiel gebracht.

Der Bedeutungswandel, den die einzelnen Stufen während des Prozesses der Tonartdarstellung erfahren (der Tonika von ›Dominante sein‹ zu ›Dominante haben‹ im Falle

98 Hauptmann 1853, 47.

99 Ebd., 47f.

100 Ebd., 48.

101 Bei Hauptmanns Schwerpunktbildung handelt es sich nicht um eine Ponderation. Ein Körper, innerhalb dessen es zur Schwerpunktbildung kommen muss, ist bei Hauptmann nicht vorausgesetzt. Vielmehr entsteht der Körper, unter dem die weiteren zur Tonart gehörigen Stufen verstanden werden könnten, dort, wo der Schwerpunkt zu liegen kommt.

der authentischen Folge) hat als Ursache, dass sie in ihrer jeweiligen Bedeutung immer nur in Hinblick auf den gerade gegebenen Ausschnitt der Gesamtanordnung aller beteiligten Stufen verstanden werden. Die Qualität der Stufen schlägt um, sobald das gegebene Bild erweitert bzw. vervollständigt wird. Erst am Ende des Prozesses herrscht Klarheit darüber, wo der Schwerpunkt bzw. die Mitte liegt.

In diesem Sinne ergeben sich auch in Haas' Modell der ›Sonatenform II‹ qualitative Umschläge in der Bedeutung einzelner Feldsegmente: So kann das Pentaton des melodischen Feldes der Exposition als Teil eines Heptatons der Dominanttonart aufgefasst werden, bevor mit dem Eintritt des 4. Tons die Klärung zugunsten des Heptatons der Tonikatonart erfolgt. Umgekehrt können die beiden Stufen des akkordischen Feldes in der Exposition als Teil des tonikalen Feldes interpretiert werden, bevor sie durch die Reprise zu Bestandteilen des dominantischen Feldes erklärt werden.

Die Anordnung des ›Systems‹ in Terzen bei Hauptmann macht allerdings einen Unterschied zu einer Betrachtung aus der Perspektive der Tonfeldtheorie. Das ›System‹ kann dort zwar als Heptaton abgebildet werden. Auch ist es ein Ausschnitt aus einer unendlich zu denkenden Folge. Als Quintenreihe aber bildet das Heptaton das Substrat für zwei Tonarten, die sich als parallele Dur- und Molltonart zueinander verhalten.¹⁰² Der von Hauptmann in seinem Beispiel gemachte Unterschied zwischen dem Ton *a* als Terz des Subdominantdreiklangs und als Quinte des Dominantdreiklangs verläuft innerhalb ein und desselben Heptatons. Daran wird ersichtlich, dass bei Hauptmann hinsichtlich der Darstellung der Tonart weder hinter den in Quintbeziehungen stehenden Dreiklang als Konstituente der Tonart zurückgegangen werden kann, noch die durch die Dreiklänge artikulierte Tonmenge unveränderlich ist.¹⁰³ Von daher kann gesagt werden, dass in Hauptmanns Darstellung der Tonart das Tonmaterial als Heptaton einerseits und die über eine Quintenbreite von drei Quinten angeordneten Stufen IV, I und V andererseits gleichursprünglich sind.¹⁰⁴

Im Unterschied dazu ist der gegenwärtige Stand der Theorie der Tonfelder dadurch geprägt, dass Felder, verstanden als Tonmengen, den *alleinigen* Ausgangspunkt der Ana-

102 Die Molltonart ist hier als reine Molltonart zu verstehen.

103 Denkbar erschiene ja auch, die tonische Terz als Mitte einer Quintenbreite von fünf Tönen im Quintabstand zu bestimmen: Ohne den Schwerpunkt zu verschieben, würde das dadurch artikulierte Tonfeld vom Heptaton zum Enneaton erweitert.

104 Insofern erscheint es problematisch, wenn in der späteren Harmonielehretradition Tonika, Subdominante und Dominante dem Tonmaterial vorausgehen und das Heptaton – als Skala – von diesen abgeleitet wird. So interpretiert Hugo Riemann die Dur-Tonleiter als einen mit Durchgangstönen aufgefüllten tonikalen Dreiklang, bei dem die Durchgangstöne sich aus den Akkorden der Subdominante und Dominante speisen. Der dabei zugleich vollzogene Rekurs auf den harmonischen Dualismus zeigt den szientistischen Hintergrund seiner Argumentation an: »Die Tonika erfordert, wenn ihre Bedeutung durch eine Skala unzweifelhaft ausgesprochen werden soll, eine derartige Wahl der Durchgangstöne, dass die Leiter nur nächstverwandte Klänge der Ober- und Untertonseite, welche sie selbst als den mitten innen stehenden, das Verständnis vermittelnden Klang erscheinen lassen.« (Riemann 1883, 8) Und bei Rudolf Louis und Ludwig Thuille heißt es lapidar: »Durch die drei Dreiklänge der Tonika, Dominante und Unterdominante ist die Tonart vollständig und erschöpfend bestimmt. Indem wir, von der Tonika ausgehend, die von diesen Dreiklängen dargebotenen Töne stufenweise aneinanderreihen, erhalten wir die *diatonische Tonleiter* des reinen Dur.« (Louis/Thuille 1907, 3; Hervorhebung im Original gesperrt)

lyse bilden. Fragen der Artikulation dieser Mengen und der Verhältnisse zwischen den Artikulationsformen werden zweifelsohne als zentral angesehen, scheinen in den Analysen und Modellen aber dennoch grundsätzlich nachgeordnet und variabel zu sein. Entsprechend heißt es bei Michael Polth:

Tonfelder besitzen bestimmte Klangeigenschaften. Diese resultieren unter anderem aus der Beschaffenheit des Tonfeldes selbst und aus der Art und Weise, wie das Tonfeld artikuliert, d. h. gegliedert wird.¹⁰⁵

Aus dieser Perspektive ist es plausibel, wenn Polth mit Blick auf eine Beispielkomposition von Claude Debussy argumentiert:

Auch Tonfeld-Kompositionen können lokale Tonarten ausprägen. Doch deren Funktion hat sich gegenüber der Funktion von Tonarten im 18. und frühen 19. Jahrhundert verändert. Bei Bach, Mozart und Chopin etwa gehörte die lokale Tonart zu den Konstituenten der (damals herrschenden) Tonalität, ebenso wie der Kontrapunkt (im Schenker'schen Sinne als Grundlage der Mehrstimmigkeit), die Akkorde und Akkordstufen, die Stimmführung, die Darstellung einer übergeordneten Tonart sowie eine bestimmte Art der Metrik (die der Darstellung der tonalen Verhältnisse dient). Für sich genommen lassen sich alle diese Momente auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachten. [...] War die Darstellung einer Tonart für eine Komposition des 18. Jahrhunderts grundlegend, so geschieht sie bei Debussy optional. Sie ist eine unter vielen Möglichkeiten, Tonfelder zu artikulieren, und sie wird gewählt, um bestimmte Klangeigenschaften hervorzurufen.¹⁰⁶

Demnach verdankten sich die tonalen Wirkungen solchen »Konstituenten«, wie sie in der Schenkeranalytik dargelegt werden.¹⁰⁷ Obwohl Polths Definition abstrakt genug ist, um in der Ursatz-Tonalität eine »konkrete Artikulation« der Heptatonik zu sehen, ist die Ursatz-Tonalität bislang nicht explizit als ein Spezialfall der Tonalität der Tonfelder interpretiert worden.¹⁰⁸

Allerdings verliert die Trennung zwischen Ursatz-Tonalität und Tonalität der Tonfelder in jüngeren Veröffentlichungen in dem Maße an Schärfe, wie versucht wird, den historischen Übergang zwischen beiden nachzuzeichnen. So erläutert Haas hinsichtlich des Modells »Sonatenform II«, dass das melodische Tonfeld des Heptatons als

das simonistische Tonfeld hier die konkrete Voraussetzung schenkerianischer Ableitungen [ist]. Andererseits ist ein Tonfeld ein Tonfeld und es wird zu untersuchen sein, wie das – schenkerianische Ableitungen fundierende – Tonfeld als Tonfeld eventuell Vorgänge in den Kompositionen beeinflusst bzw. ermöglicht, die bei den älteren Komponisten nicht denkbar sind.¹⁰⁹

105 Polth 2011, 228.

106 Ebd., 235f.

107 Vgl. auch Polth 2000, 2001.

108 Dafür wäre entscheidend, auf welcher Schicht, sondern dass die Heptatonik hergestellt wird.

109 Haas 2010, 278.

Freilich erhebt sich die Frage, wodurch die Termini Dominante, Subdominante und Tonika, die Haas in seiner Analyse verwendet¹¹⁰, fundiert sind. Es scheint, als verdankten die Akkorde des akkordischen Tonfeldes ihre funktionstheoretische Benennung allein der Zugehörigkeit zu den jeweiligen schenkerianischen Bassbrechungen in Exposition und Reprise.¹¹¹ Damit käme den ›Funktionen‹ nichts zu, was aus einem originären, aus der Tonfeldtheorie hervorgehenden Begriff von Funktionalität resultiert, der in einer ›Funktion‹ mehr sieht als das, was diese in Hinblick auf die Kategorie Klangeigenschaft mit allen übrigen Felder zu teilen scheint und für die nach Polth gilt:

Gemeinsam wäre allen konkreten Artikulationen eines Tonfeldes ein bestimmter Typ von Klangeigenschaft.¹¹²

Die terminologische Schnittmenge der Theorie der Tonfelder zur funktionsharmonischen Analyse und die daraus erwachsenden Konsequenzen sind bislang kaum aufgearbeitet und reflektiert worden. Dies mag damit zusammenhängen, dass die meisten ihrer Vertreter, wie auch der Verfasser selbst, aufgrund ihrer Nähe zur Schenkeranalytik in einer Tradition stehen, die sie in kritischer Distanz zu den herkömmlichen Harmonielehren hält. So resümiert etwa Konstantin Bodamer nach einem Vergleich der Ansätze von Lajos Bárdos, Zsoltán Gárdonyi und Ernő Lendvai:

Ihre Ansätze schreiben das zentrale Problem jedweder Harmonielehre fort: Die reduktive Erklärung des musikalischen Zusammenhangs mit Hilfe allgemeiner, quasi ›a priori-scher‹ Regeln vermag dem einzelnen Kunstwerk kaum gerecht zu werden.¹¹³

Dem stellt Bodamer gegenüber:

Da Simon/Haas die Betrachtungen der Tonfelder nicht mehr mit Ansätzen der traditionellen Harmonielehre verbinden, vermeiden sie die Probleme, in die sich die eingangs besprochenen Autoren verstrickt hatten. Es ist schwer vorstellbar, wie ein Ansatz, der von der Erfahrung funktionaler Klangwirkungen ausgeht, mit einem traditionellen Ansatz vereinbar sein sollte, der Akkorde und Stufen als präexistente Grundelemente begreift.¹¹⁴

Freilich droht hier ein falscher Gegensatz. Auch die Tonfeldanalytik verzichtet nicht auf »präexistente Grundelemente«. Sie tut dies ebenso wenig wie jeder andere musiktheoretische Ansatz. Bereits dass mit Funktion, Konstrukt und Quintenreihe zwischen drei Typen von Tonfeldern spezifischer Ausprägung differenziert wird, und dass von Tonika,

110 Vgl. z.B. ebd., 273.

111 Das wiederum führt zu der Frage, wie durch schenkerianische Auskomponierungen tonale Wirkungen entstehen können, wenn der Systemkontext, der dem holistischen Konzept der funktionalen Analyse gemäß vollständig intakt sein muss, damit entsprechende Wirkungen überhaupt entstehen können, bereits von der Ursatz-Tonalität zur Tonalität der Tonfelder gewechselt hat.

112 Polth 2011, 230.

113 Bodamer 2011, 342.

114 Ebd., 346.

Subdominante und Dominante die Rede ist (und entsprechend zwischen authentischen und plagalen Schritte unterschieden wird), gehört zu den ›präexistenten‹ Begriffsintensitionen und Begriffsextensionen, die sich auf Elemente, die aus ihnen gebildeten Mengen, die spezifischen Klangeigenschaften dieser Mengen und ihre Teilmengen sowie auf weitere Bedeutungen beziehen, die sämtlich *vor* dem singulären Werk liegen. Wäre dem nicht so, so handelte es sich nicht nur um keine Theorie, es gäbe auch keine Möglichkeit das Besondere des singulären Werkes zu fassen. Die Differenzierung beispielsweise zwischen verschiedenen Formen der Subdominante in einer Schlussbildung, setzt den Begriff der Subdominante voraus. Wo es kein Gemeinsames gibt, kann nicht unterschieden werden.

Die Differenz zu den herkömmlichen Harmonielehren (und zu anderen musiktheoretischen Ansätzen) der von Bodamer zu Recht positiv bestimmten funktionalen Analyse liegt nicht im Verzicht auf Voraussetzungen, sondern in der Variabilität, mit der diese Voraussetzungen auf das singuläre Werk bezogen werden können. Diese Variabilität hat zwei Ursachen. Sie gründet zum einen in der größeren Menge denkbarer Figuren, durch die Tonmengen geordnet erscheinen, zum anderen in der größeren Anzahl von Relationen, in die auch identische Figuren durch ihre Verortung auf unterschiedlichen Schichten im Analysemodell gesetzt werden können.¹¹⁵

Dass die kybernetische Methode¹¹⁶ der funktionalen Analyse besagt, dass die je behauptete Figur immer im Hinblick auf das Ganze aller Figuren bestimmt wird, ändert nichts an dem durch die Theorie begrenzten Repertoire an konstitutiven und regulativen Regeln¹¹⁷, die zuvor ausgegeben worden sind. Eben dies meint Schenkers dem *Freien Satz* vorangestellter Wahlspruch »Semper idem sed non eodem modo«. Die Frage, ob das Repertoire der Figuren und ihres Gebrauchs für die Erklärung spezifischer Fälle ausoder hinreicht, erweitert oder verringert werden sollte, ist Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses. Die Komplexität des Theoriedesigns sowohl der Schenker- als auch Tonfeldanalytik macht es in einer Vielzahl von Fällen unmöglich, hier zu einem abschließenden Urteil zu gelangen.

Ist der Status ›a priorischer Regeln‹ geklärt, kann das, was vorausgesetzt wird, zur Diskussion gestellt werden. Hier wird vorgeschlagen, die Tonfeldtheorie mit den Hauptmann'schen Überlegungen dergestalt zu verknüpfen, dass Stufenfolgen unter Verwendung der I, IV und V als eine Möglichkeit der Tonartdarstellung im Hintergrund durmoll-tonaler Kompositionen begriffen werden.¹¹⁸ Die Stufen erscheinen dazu im Sinne

115 Entsprechende Vorgänge kennt man aus der Schenkeranalytik. Die Tonfolge *a-g-f-e-d-c* kann ein Sextzug sein. Möglich ist aber auch eine Ausfaltung paralleler Terzen, bei der auf die drei Töne der oberen Stimme drei Tönen der unteren folgen. Mit keinem von beidem ist entschieden, was die behauptete Figur im Rahmen des übergeordneten Kontextes ist, ob es sich also beispielsweise um einen Gang in die Mittelstimme oder einen Übergreifzug handelt.

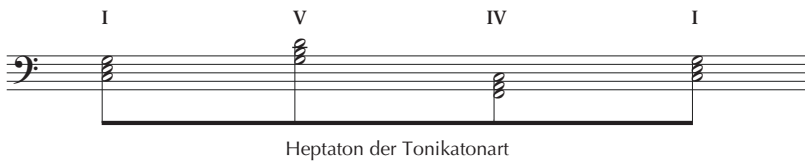
116 Luhmann 1992, 418.

117 Vgl. zu diesem Unterschied Searle 1969.

118 An eine Inkorporierung der szientistischen Grundlegung, wie sie auch für Hauptmann, aber noch stärker für die Harmonielehren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) charakteristisch ist, ist dabei nicht gedacht. Nicht zuletzt deshalb auch wird hier an Hauptmann angeschlossen, dessen Verständnis von Musiktheorie sich größtenteils analog Hegels Verständnis von der Naturphilosophie verhält: »Die Naturphilosophie setzt nun die Physik voraus, sie bringt bloß eine

Hauptmanns als Dreiklänge. Das Tonfeld des Heptatons ist dementsprechend auch hier mit den Stufen, die den tonalen Raum aufspannen, gleichursprünglich.¹¹⁹ Es wird zur Grundlage weiterer Auskomponierungen, die – darin Haas folgend – auf den von Schenker beschriebenen Verfahren beruhen oder auch nicht.¹²⁰ Damit ist ein Unterschied gemacht zu einem historisch jüngeren Programm der Tonfeld-Tonalität, für das (möglicherweise) tatsächlich behauptet werden kann, *alle* dadurch zur Artikulation gebrachten Tonfelder seien gleichursprünglich.¹²¹

Vierstellige post-schenkerianische Ursatzform



Beispiel 36: Vierstellige post-schenkerianische Ursatzform (für C-Dur)

Die vorgeschlagene Ursatzform¹²² für einen post-schenkerianischen dur-moll-tonalen Raum geht aus dem, was ›Paradigma des Stufengangs‹ genannt worden war, hervor. Der Begriff ›post-schenkerianisch‹ impliziert dabei keine exakte historische Datierung, sondern setzt zwei unterschiedliche Tonalitätsprogramme in ein chronologisches Verhältnis,

andere Weise der Erkenntnis hervor. Diese philosophische Weise ist nicht eine Willkür, sondern es ist der Begriff, der dazu treibt und der dazu getrieben wird, weil die physikalische Weise den Begriff nicht befriedigt.« (Hegel 2000, 72f. [36f.]) Eben weil Tonalität ein Kommunikationszusammenhang ist, kann er nicht hinreichend aus naturwissenschaftlichen Daten deduziert werden, sondern bedient sich Formen des Geistigen, die zu diskutieren Aufgabe der Musiktheorie ist. Damit ist zugleich gesagt, dass Hauptmanns Überlegungen keine leere Abstraktion sind, sondern auf einem Hören gründen.

119 Eine Notwendigkeit für die Verlagerung der Herstellung der Diatonik innerhalb der Schichtenfolge könnte solange als nicht gegeben erachtet werden, wie chromatische Töne als von diatonischen abgeleitet erscheinen (vgl. die entsprechenden Verfahren in der Schenkeranalytik, wie beispielsweise die ›Mischung‹ [Schenker 1956, § 193, 115]). In dem Moment, wo Chromatik und (die aus ihr resultierende) Enharmonik jedoch autonome Ordnungen errichten (darauf verweisen die Tonfelder ›Funktion‹ und ›Konstrukt‹ nach Albert Simon), verlöre die Diatonik ihre »unvordenkliche Voraussetzung« und müsste gesondert in Abgrenzung zu den chromatischen Feldern behauptet werden. Die Einfachheit frühklassischer Kompositionen lässt allerdings zunächst ausschließlich an eine Reduktion von Komplexität gegenüber den spätbarocken Kompositionen denken. Dass die Diatonik im Hintergrund hergestellt wird, ist demnach wohl nicht eine Reaktion auf die Konkurrenz anderer Felder, sondern schafft vielmehr die Voraussetzung, die Qualität des mit I, IV und V einhergehenden Heptatons als Tonmenge zu fokussieren, was wiederum die Ausprägung anderer Felder motiviert haben mag.

120 Haas 2010, 278.

121 Nur unter dieser Bedingung könnten Rückgriffe auf Darstellungsformen des dur-moll-tonalen Raums, seien sie schenkerianisch oder, wie hier, post-schenkerianisch gedacht, zu einer ›bloßen‹ Artikulationsform von Tonfeldern werden.

122 ›Form‹ besagt, dass es nicht auch andere Formen geben könnte, die hier nicht Teil der Darstellung sind, weil für sie (noch) kein Werkkorpus angeführt werden kann.

insofern spätere Stadien frühere voraussetzen. Die Form ist vierstellig und besteht aus den Dreiklängen der I, V, IV sowie der nochmaligen I und lässt sich als plagale Kadenz beschreiben. Darin, dass die beteiligten Stufen zusammen ein Heptaton artikulieren, folgt auch diese Ursatzform der Überlegung von Haas, dass im klassischen Sonatensatz die Diatonik im Hintergrund gegeben wird.

Die symmetrische Anordnung der Dreiklänge von IV und V um die mittige Tonika kann dabei als eine Transformation des Schenker'schen Ursatzes durch Analogiebildungen¹²³ verstanden werden (freilich unter Preisgabe der Urlinie und der Zweistimmigkeit), bei der der Quintanstieg I-V seine Entsprechung im Quintanstieg IV-I findet.¹²⁴ Die hinzutretende Quintbeziehung des zweiten Paares überführt den dreistelligen zweistimmigen schenkerianischen Hintergrund in einen vierstelligen akkordischen post-schenkerianischen Hintergrund. Die Analogiebildung erwächst fraglos nicht aus der Schenkeranalytik

123 Vgl. die Ausführungen in Haas/Diederer 2008, wo Analogiebildungen als eine wesentliche Möglichkeit begriffen werden, gemäß der Direktive Schenkers die »streng logische Bestimmtheit [...] einfacher Tonfolgen mit komplizierten« aufzuweisen (Schenker 1956, § 29, 49). Während »die Analogie« das den nach Haas/Diederer bestimmende Ereignis des Hintergrund ist (der hier als erste Schicht nach dem Ursatz definiert wird; jede Schicht wird durch ein ihr spezifisches Ereignis bestimmt), ergeben sich auf der zwischen Mittelgrund und Vordergrund vom Autorenpaar postulierte Schicht des »Umrisses« die so bezeichneten »vier Stufen«, die sich aus I, IV, V sowie der »Mollstelle (II., III. oder VI. Stufe bzw. in Mollstücken die Durstelle = III., VI. oder VII. Stufe)« zusammensetzen (2008, 163). Von den »vier Stufen« wird einerseits einschränkend behauptet, sie stellten nur »eine grundlegende Möglichkeit der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts« dar, andererseits gelte aber auch für »Stücke in dieser Zeit, in denen nicht alle Stufen ausgeprägt sind«, dass »die Gesamtheit der vier als Möglichkeit in jedem Fall präsent« sei (ebd., 163). Bemerkenswert ist ferner, dass den »vier Stufen« durch ihre Verortung im tonalen Raum zugesprochen wird, »an ihnen selbst – ohne die Beteiligung bestimmter Stimmführung – gewisse Wirkungen [zu] erzielen.« (ebd., 162) Das leitet zu Überlegungen über, wie sie von Haas mit Blick auf die »Sonatenform II« späterhin geäußert wurden (2010). Hierzu zählt auch der in Haas/Diederer 2008 gegebene Hinweis, dass schon bei Bach »die meisten« (ebd., 150) der durch »die Analogie« gegebenen beiden Akkordpaare zusammen ein Heptaton ergeben (ebd.).

124 Die in Haas/Diederer 2008 gemachten Angaben zu den »vier Stufen« in der Klaviersonate D-Dur op. 10/3 von Beethoven zeigen, dass für das Autorenpaar die Errichtung des tonalen Raums und die Konstituierung der Tonika zweierlei sind. Zwar postulieren Haas/Diederer für den Eintritt der Reprise des Hauptthemas, sie wäre »der Punkt, in dem die I. Stufe sich in ähnlicher Weise im Verhältnis zu den anderen Stufen ausbreitet«, sie sei »die Wiedergewinnung der Tonika nach dem Aufenthalt in anderen Regionen«, doch zeigt die Platzierung der Subdominante erst in der Coda mit Takt 298 an, dass sie für diese »Wiedergewinnung« nicht erforderlich ist. Haas/Diederer beziehen sich (wie auch Haas 2010) in ihrer Argumentation auf Philip Herschkowitz (1997), dem zufolge »der Hauptsatz [...] erst in der Reprise seinen vollen Wert als Exponent der Haupttonart« erhält (99). Herschkowitz unterscheidet im Gebrauch der Subdominante allerdings zwei Funktionen: Ihre erste Aufgabe sei es in der Durchführung, zusammen mit der Tonika (!) »gegen die Zur-Tonikagewordene-Dominante« (ebd., 100) zu wirken. Ferner erscheine sie in der Coda, dort aber nur noch als »absolute[r] Untertan der Tonika« (ebd.). Die von Haas/Diederer genannte Stelle in Beethovens op. 10/3,i kann nur die zweite dieser beiden Funktionen der Subdominante betreffen. Sucht man mit Herschkowitz in der Durchführung des Satzes nach einer diatonischen IV, so wird man nicht fündig. In Haas' Überlegungen zur »Sonatenform II« findet sich im Hintergrund des Modells der Dur-Sonate keine IV im akkordischen Tonfeld; die im Hintergrund des Modells der Moll-Sonate auftretende IV im akkordischen Tonfeld ist das erste akkordische Feld (am Ende der Durchführung) überhaupt; damit kann diese IV nicht die ihr bei Herschkowitz zugesprochene zentrale Aufgabe erfüllen. Gerade dort, wo es sich anbieten würde, ihr diese Funktion zuzuordnen, nämlich im Falle der Subdominantreprise, verzichtet Haas auf die Behauptung akkordischer Tonfelder (Haas 2010, 273–275).

selbst; sie ist hier entwicklungsgeschichtlich gedacht und begründet die Anschlussfähigkeit der neuen Ursatzform.¹²⁵ Gleichwohl ist auch für diese neue Ursatzform der »Vorrang der Quinte« maßgeblich; er gehört zu den »unvordenklichen Voraussetzungen« (was nichts über seine Ursache sagt).¹²⁶

Freilich gilt auch für diese Überlegungen, dass sich die behauptete Hintergrundstruktur im Rahmen einer funktionalen Analyse als Teil einer selbsttragenden Konstruktion bewahrheiten muss.

Schichten

Im vierstelligen Ursatz ist das tonikale Heptaton bereits mit dem Erscheinen der IV vollständig. Daher kann zwischen zweierlei »Schlüssen« unterschieden werden: dem »konstitutiven Schluss«, der mit der Vervollständigung des hintergründigen Tonfeldes einhergeht, und dem »interpunktischen Schluss«, der durch die resultierende Tonika vollzogen wird.¹²⁷

¹²⁵ Um Ableitungen des »Systems der Töne« aus der Obertonreihe zurückzuweisen, behauptet Schenker bereits in der Harmonielehre (Schenker 1906, 32) ohne genauere Angabe von Gründen, dass »[d]ie wirkliche künstlerische Beziehung zwischen der Obertonreihe und unserem System« darin bestehe, dass »[d]as menschliche Ohr [...] der Natur [...] nur bis zur großen Terz als der letzten Grenze [folge], also bis zu jenem Oberton, dessen Teilungsprinzip fünf ist.« (Ebd., 37) Entsprechend kann die Unterquint, anders als die Oberquint, nicht Teil einer Entfaltung des Naturklangs sein, der durch den Ursatz in Bewegung gebracht wird. Für Schenker wäre eine auf die IV folgende I nicht die durch einen Prozess hervorgebrachte Tonika, sondern nur die von einer eine Quint tiefer liegenden Stufe abgeleitete Brechung in deren Oberquint und damit nicht schlussfähig. Vgl. auch die Zurückweisung des oben im Haupttext zitierten Zusammenhangs von Hauptstufen und Skala in Louis/Thuille 1907 in Schenker 1910, 35f.

¹²⁶ Angesichts seines weitreichenden Vorschlages kann vom Verfasser erwartet werden, dass er außer den Kompositionen der Salzburger Notenbuchtradition ein repräsentatives Corpus an Belegwerken anführt. In diesem Rahmen muss es bei einigen wenigen Hinweisen bleiben, anhand derer das hier vorgeschlagene Hören individuell erprobt werden kann. Dabei wird durch die Taktangabe in Klammern immer auf jenen Eintritt der IV verwiesen, in dem sich für den Verfasser die vierstellige post-schenkerianische Ursatzform im Besonderen manifestiert: W. A. Mozart: Klaviersonate KV 331,ii, Trio (T. 39) und *Così fan tutte*, Ouvertüre (T. 149, was Anlass böte, über die Bedeutung sogenannter falscher Reprisen in der Subdominanttonart neu nachzudenken); L. v. Beethoven: *Missa solemnis*, Kyrie (T. 140); F. Schubert: 5. Sinfonie D 485,i (T. 171), stellvertretend für die zahlreichen Subdominantreprise dieses Komponisten, aber auch Streichquartett D 887,i (T. 334); R. Schumann, *Symphonische Etüden* op. 13, 2. Fassung, Finale (T. 98); R. Wagner, *Großer Festmarsch* (152). Daneben kann eine Reihe von Ursatzparallelismen beobachtet werden, die kürze Formabschnitte beherrschen, darunter W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*, Ouvertüre (T. 59–67) und KV 550,i (T. 44–51); R. Schumann: 1. Sinfonie op. 38,i (T. 39–54) und als rhythmisch-metrisch stark verzerrte Variante auch: 2. Sinfonie op. 61,i (T. 50–58). Nicht zuletzt sei darauf aufmerksam gemacht, dass sich die im 19. Jahrhundert insbesondere in den Kompositionen der Neudeutschen herbeizitierte Diatonik durch die zumeist starke Betonung der Subdominante eher als Exempel der hier postulierten post-schenkerianischen als einer schenkerianischen Tonalität ausnimmt (obgleich sich derartige Exempel immer auch mit der Schenkeranalytik dekomponieren lassen): Das Walhall-Motiv aus *Das Rheingold* und das Grals-Motiv aus *Parsifal* sind zwei Beispiele Richard Wagners, ein Heptaton durch I, IV und V mit authentischer Stufenfolge herzustellen.

¹²⁷ Der »interpunktische Schluss« erfolgt gemäß Hauptmanns Beobachtung spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts regelmäßig als authentische Kadenz. In Mozarts Menuett I D-Dur aus KV 7 wird der konstitutive Schluss bereits mit der Taktgruppe 15–16 vollzogen, der interpunktische Schluss jedoch erst mit der Taktgruppe 21–22.

Bleibt die erste Stelle im Ursatz unbesetzt, fallen konstitutiver und interpunktischer Schluss im Hintergrund zusammen. Insofern der durch die Stufen I, IV und V aufgespannte tonale Raum vorausgesetzt ist und ein je einmaliges Vorkommen von I, V und IV genügt, das tonikale Heptaton vollständig zu artikulieren, können zwei um zwei Quinten differierende Stufen als Dominante und Subdominante die mittige Tonika fordern, ohne dass eine Anfangstonika vorausgegangen sein müsste.¹²⁸ Die vierte Stelle unbesetzt zu lassen, ist eine Möglichkeit späterer Schichten. Von beiden Möglichkeiten macht Brahms im Intermezzo Gebrauch.

harmonisches Heptaton zu h-Moll

Takt 16 58 67

Beispiel 37: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Hintergrund

Den Hintergrund der Komposition bildet der Stufengang V-IV-I in h-Moll. Eine Anfangstonika fehlt. Der plagale interpunktische Schluss IV-I am Ende der Komposition verweist auf den hintergründigen Stufengang.¹²⁹

Heptaton g-cis

h-Moll: V# IV I

D-Dur: I V IV (I)

harmonisches Heptaton zu h-Moll

Takt 16 17 30 35/39 58 (61) 67

Beispiel 38: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, hinterer Mittelgrund

Im hinteren Mittelgrund findet sich in den Stufengang des Hintergrundes eingelassen der von diesem abgeleitete Stufengang I-V-IV in D-Dur. Der interpunktische Schluss dieses ›Nachbildes‹ fehlt. Der scheiternde Versuch ihn doch noch herzustellen, bildet den Inhalt der Takte 58–61.

¹²⁸ Die im Sinne Hauptmanns sich selbst entfremdete Anfangstonika durch einen dialektischen Prozess auf einer qualitativ höheren Ebene als resultierende Tonika wiederzugewinnen, ist nur eine Möglichkeit der prozessualen Tonartdarstellung.

¹²⁹ Die Reprisen innerhalb von Rahmenteil (T. 47) und Mittelteil (T. 31) dienen – so wie es am Beispiel des Menuetts aus KV 7 oben gezeigt wurde – zunächst dazu, den plagalen Schritt V^(#)-IV durch zwei authentische Schritte auszufüllen. Damit gehören sie einer späteren Schicht an.

Takt 12–16 17–20 27–30 31–39 55–58 58–61 61–67

Beispiel 39: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, vorderer Mittelgrund

Im vorderen Mittelgrund werden die Stufen als Felder auskomponiert. Dabei wird jeder Dreiklang in dasjenige Heptaton derjenigen Tonart überführt, in dem er lokale Tonika ist. Davon abgewichen wird nur für den ersten Klang des Hintergrundes: Die Ambivalenz zwischen *a* und *ais* im Vordergrund spricht für ein harmonisches Oktoton zu *fis*. Zwar wird in der Taktgruppe 58–61 der interpunktische Schluss in D-Dur verweigert, doch erscheint das zugehörige Heptaton.¹³⁰

Das harmonische Heptaton zu h-Moll und das reine Heptaton zu D-Dur bilden die beiden ›Tonfelder des Ganzen‹.¹³¹ Sie unterscheiden sich nur in einem Ton: *ais* bzw. *a*. Der chromatische Konflikt zwischen beiden Tönen durchzieht das gesamte Stück.

Die drei reinen Heptatone ergeben zusammen das Enneaton *c–gis*, das allerdings nicht als Feld in Erscheinung tritt. Die drei harmonischen Felder zu *fis*, *e* und *h* ergeben dasselbe Enneaton zusätzlich der drei Leittöne. Das aus den Leittönen gebildete Triton *dis-ais-eis* ergänzt das Enneaton *c–gis* zum Zwölftonfeld.

Eine zentrale Idee des Werkes ist es, das im vorderen Mittelgrund durch Quintenreihen organisierte Zwölftonfeld lokal auch in den Vordergrund der Komposition zu bringen, dabei aber Artikulationsformen zu wählen, die nicht diatonisch, sondern chromatisch-enharmonisch sind. Diese Vorgänge verbinden sich mit dem, was im Folgenden das ›dritte Feld‹ genannt wird.

›Drittes Feld‹ und ›Peripetie‹

Das ›dritte Feld‹ ist kein Tonfeld im eigentlichen Sinn. Seine genaue Ausdehnung ist unklar. Dies ist Ausdruck davon, dass eine auf (reinen) Quinten basierende Tonmenge prinzipiell unbegrenzt ist – im Unterschied zu den Feldern ›Funktion‹ und ›Konstrukt‹, die auf Algorithmen beruhen, welche unter Einschluss der Enharmonik in einen Zirkel, und dadurch zu einer endlichen Anzahl an Tönen führen. Das ›dritte Feld‹ steht für die

¹³⁰ Deshalb wird hier, anders als in Beispiel 36, auf eine Einklammerung verzichtet.

¹³¹ Durch die zwischen ihnen bestehende Polarität steuern die ›Tonfelder des Ganzen‹ den harmonischen Prozess im Stück (vgl. Haas 2004, 71).

The musical score for Johannes Brahms' Intermezzo in E-flat major, Op. 119/1, measures 17-26, is presented in two systems. The first system (measures 17-20) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A label "Heptaton g-cis" is placed above the right hand staff. The second system (measures 21-26) includes a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand continues its melodic development, and the left hand features a more active bass line. Labels "Konstrukt Ib" and "Konstrukt Ia" are placed above the right hand staff. The third system (measures 27-30) begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A label "Peripetie" is placed above the right hand staff. The fourth system (measures 31-34) includes a label "harmonisches Heptaton zu D-Dur" above the right hand staff. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A label "Subdominante g-d, b-f, gis, e-h" is placed above the right hand staff.

Beispiel 40: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 17–26

Gefahr, dass die Tonmenge im Stück unkontrolliert steigt und die hintergründige Heptatonik unverständlich wird. Daher ist es notwendig, das Wuchern des ›dritten Feldes‹ durch einen ostentativen Akt im Stück zu beenden. Dieses Ereignis wird hier ›Peripetie‹ genannt; es bildet das Zentrum des Mittelteils (Beispiel 40).

Ausgangspunkt des ›dritten Feldes‹ ist das Triton *dis-ais-eis*, gebildet aus den drei Leitönen der drei harmonischen Felder zu *fis*, *e* und *h*. Die Deformation der reinen Quintenreihe zu einer harmonischen bringt durch die verminderte(n) Quinte(n) eine Asymmetrie im Quintenturm mit sich. Das ›dritte Feld‹ dient dazu diese Asymmetrie zu beseitigen. Es wächst durch den Versuch, möglichst viele reine Quinten an das Triton *dis-ais-eis* anzubinden. Die Dynamik dieser Tendenz ist dabei im harmonischen Raum vornehmlich aufwärts gerichtet.

Die Auskomponierung des reinen Heptatons der Anfangstonika D-Dur des Nachbildes vollzieht sich als authentische Kadenzfolge in den Takten 17–20 (als ein um die resultierende Tonika vervollständigtes Re-entry des Stufengangs aus dem hinteren Mittelgrund). Allerdings erscheinen weit mehr Töne als hierfür erforderlich sind: In der Begleitung des Basses betrifft dies nur den chromatischen Durchgangston *gis* (T. 18.3); im Akkordsatz der rechten Hand werden allerdings neben *gis* auch noch *ais* und *eis* eingestreut. Satztechnisch sind diese Töne, analog zum Bass¹³² als betonte chromatische Durchgänge eingebunden: *ais* (T. 18) zwischen *a* und *h*, *eis* und *gis* (T. 19f.) zwischen *e* und *g* und *fis* und *a*. Zusätzliche Aufmerksamkeit verdient die Überlänge des Septvorhalts *fis* in der Mittelstimme Takt 18 bevor der Auflösungsston *e* mit dem letzten Sechzehntel im Takt erreicht wird (offenkundig eine Analogie zu den Vorgängen in der Oberstimme in den Takten 2 und 3). Der große Durseptakkord über *g* erscheint dadurch wie eingefroren; im vorausgehenden Klang entsteht durch die Verbindung von Vorhalt und chromatischem Durchgang der übermäßige Dreiklang *d-fis-ais*. Das *ais* effiziert mit der leeren Quinte *g-d* im Bass einen ›falschen‹ g-moll-Klang. Das mittige *fis* verhindert, den Ton *ais* ›nur‹ als Ergänzung im Rahmen der lokalen subdominantischen Funktion (*g-d*, *b-f*, *des-as*, *e-h*) zu verstehen. Es entsteht ein fünf-töniges Konstrukt Ib (*g-d*, *h-fis*, *ais*).¹³³

Infolge der Taktgruppenordnung korrespondiert die fünf-tönige Funktion (*d-a*, *eis*, *gis*, *h*)¹³⁴ zu Beginn von Takt 20 mit dem Konstrukt.¹³⁵ Ein Vergleich zwischen dem Original und der idealtypischen Rekombination des Vierers (Beispiel 41) verdeutlicht allerdings, dass auch noch Konstrukt Ia beteiligt ist.¹³⁶

Dadurch, dass Brahms die rhythmische Gruppe der rechten Hand zu Beginn des zweiten Zweiers um ein Achtel vorzieht, wird es ihm möglich, die beiden chromatischen Durchgangstöne *eis* und *gis* noch über dem Grundton der lokalen Dominante im Bass zu platzieren. So entsteht als ein weiterer übermäßiger Dreiklang die Grundtonreihe von Ia. Die Quinttöne *e* und *gis* ergänzen sie zur Fünf-Tönigkeit. Ib und Ia verhalten sich in

132 Man beachte die Andeutung eines (weiteren) Kanons!

133 Ohne *dis/es*.

134 Ohne *his/c*, *dis/es* und *fis/ges*.

135 Der Ton *h* durchbricht die melodische Sequenz und verhilft hinsichtlich der Anzahl der Töne beider Klangbildungen zur Mengenähnlichkeit von jeweils fünf Tönen.

136 Ia enthält die Quinten *f-c*, *a-e* und *cis-gis*.



Beispiel 41: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Alternativfassung T. 17–20

Bezug auf das chromatische Total komplementär. Zum Zwölftonfeld fehlen noch die Töne *dis* (in Ib) und *his* (in Ia). Seine Vervollständigung ist der Inhalt der nachfolgenden Taktgruppe. Satztechnisch handelt sich um ein Oktavregelsegment. Startpunkt ist die 3., Zielpunkt die 5. Bassstufe, die durch die vorangestellte kleine 6. Bassstufe als Halbschluss inszeniert wird. Der Bassgang wird bis zum Erreichen des Supersemitoniums *b* als Fauxbourdon ausgearbeitet.

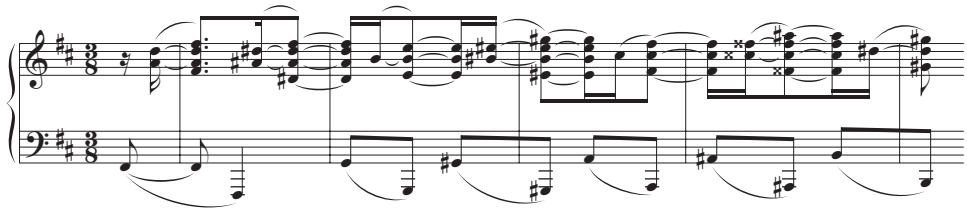
Durch den Bezug zur Oktavregel verhalten sich die harmonischen Vorgänge im mittleren Vordergrund, wie schon bei der authentischen Kadenz des vorangegangenen Vierers, diatonisch in D-Dur. Im äußersten Vordergrund dagegen führen weitere rhythmische Verschiebungen in Takt 22.1 und 23.2 zu übermäßigen Quinten im Rahmen einer steigenden 5-6-Konsekutive, die durch die Töne der Mittelstimme zu übermäßigen Dreiklängen aufgefüllt werden. Es ergeben sich die Grundtonreihen der Konstrukte Ib und Ia. Dadurch wird es möglich, die beiden durch Doppelleittonigkeit satztechnisch eingebundenen dis-Moll- (T. 21.3) und eis-Moll-Sextakkorde (T. 23.1) ebenfalls auf Ib und Ia zu beziehen.¹³⁷ Beide Akkorde ergänzen jeweils denjenigen Ton, der im ersten Vierer zum vollständigen Konstrukt noch fehlte. Dass *dis* und *eis* jeweils in Verbindung mit ihrem zugehörigen Quintton *ais* und *his* als stabile sekundäre Quarten in Erscheinung treten, macht den Bezug besonders sinnfällig.

Die Taktgruppe 17–23 nimmt eine veränderte Akzentuierung zweier Momente vor, die bereits die Takte 12–16 prägen. War die ›konstruktive‹ Klangwirkung in den Takten 12–16 bereits im mittelgründigen Tonfeld (dort: das harmonische Oktoton) angelegt, so wird sie in den Takten 17–23 in denkbar stärkstem Kontrast zu diesem (hier: das reine Heptaton) hervorgebracht. Und während die zur Zwölftönigkeit verbundenen Töne in den Takten 12–16 noch von höchst unterschiedlicher Provenienz waren, erscheinen sie in den Takten 17–23, wo sie aus den komplementären Konstrukten hervorgehen, weitaus fester gekoppelt.

Die Beschleunigung des harmonischen Tempos über den chromatisch ansteigenden Bass dient der Vorbereitung der ›Peripetie‹, wie erneut eine Rekomposition verdeutlichen kann.

¹³⁷ Dadurch verändert sich auch die Bedeutung des chromatischen Bassdurchgangs *gis*, der in Takt 18 ausschließlich als Quintton der subdominanten Funktion erscheint.

Beispiel 42 zeigt, dass im Intermezzo eine eigentlich viertaktige Gruppe auf drei Takte gestaucht wird. Die reguläre Bassführung des Vierers lautet *a-ais-h*; die von Brahms gewählte tenorisierende Mi-Kadenz ist hingegen nicht nahe gelegt; sie könnte allerdings auf der Seite des Abstiegs als chromatischer Durchgang nachgereicht werden. Die Hemiole des Originals hilft das diatonische Schema, das auf dem Wechsel von Halbton- und Ganztonschritten beruht, zu durchbrechen. Ihre Betonungsverhältnisse setzen an dessen Stelle eine reale Sequenz, die ganztönig fortschreitet.



Beispiel 43 zeigt, wie bei konsequenter Fortsetzung der realen Sequenz die diatonische Schwelle des Supersemitoniums in der hinteren Schicht überrannt würde. Bemerkenswert ist dabei, dass die Fortschreitung auf der ersten Zählzeit des vierten Taktes im Beispiel die enharmonische Variante des originalen Notentextes darstellt. Die Rekomposition sensibilisiert dafür, dass im Intermezzo zu Beginn von Takt 24 eine »gleichzeitige Gleich- und Ungleichsetzung der enharmonisch Unterschiedenen« komponiert ist.¹³⁸ Brahms' Notierung orientiert sich dabei an der tatsächlichen Fortsetzung. Das Supersemitonium hat die Funktion eines Deus ex machina; es verhindert, dass die Chromatik im Stück überbordert. Mit großer Vehemenz wird so die Anzahl der Töne im Stück begrenzt.

138 Bernhard Haas hat mit Blick auf Wagner und Bruckner darauf aufmerksam gemacht, dass die »gleichzeitige Gleich- und Ungleichsetzung der enharmonisch unterschiedenen [...] ein großes Thema« sei (2012, 202f.). Ein »großes Thema« kann dieses Phänomen nur sein, solange die chromatischen Felder »Funktion« und »Konstrukt« noch nicht als gleichursprünglich zu Diatonik der Heptatonik (und der von ihr abgeleiteten Quintenreihen) verstanden werden. Dass Schönberg Enharmonik nur noch als ein Problem der Notation begreift, zeigt den veränderten historischen Entwicklungsstand an (vgl. 1986, 307).

Mittelgrundes *c–eis* sind dies die Töne *his* und *gisis* (nach ›oben‹ im Quintenturm) und die Töne *f* und *b* (nach ›unten‹). Der Ton *gisis* erscheint dabei als Ausreißer. Er tritt im Rahmen einer Terzkoppelung gemeinsam mit *his* auf und kommt nur an zwei analogen Stellen vor (T. 8.3 und T. 54.3). Im Quintenturm ist er der höchste, und, von ›unten‹ in reinen Quinten gezählt, der 18. Ton. Dementsprechend fehlen notiert die Töne Nummer 16 und 17 *fisis* und *cisis*. Dies aber sind genau jene beiden Töne, die im Moment der ›gleichzeitigen Gleich- und Ungleichsetzung der enharmonisch Unterschiedenen‹ die Lücke im Quintenturm füllen, ohne als Notat sichtbar zu sein. Notiert sind nur ihre enharmonischen Varianten *g* und *d*, mit denen sie in eins fallen.

Dieses Ereignis wird zum Umschlagspunkt des gesamten harmonischen Verlaufs. Die Fortsetzung von *ais* als *b* und damit korrespondierend das Elidieren der Töne *eis* (die entsprechende absolute Tonhöhe klingt T. 26.3 als *f*, das einzige Vorkommen dieses Tones im gesamten Stück und durch den verminderten Septakkord in hörbarem Bezug zur Klangbildung T. 15.1, wo die absolute Tonhöhe noch *eis* hieß), *his* (diese absolute Tonhöhe klingt T. 28 und T. 30 als *c*) und *gis* (melodisch sehr nachdrücklich im Übergang von T. 26 zu 27 und von T. 28 zu 29) durch ihre diatonischen Stammtöne *e*, *h* und *g* beendet das Anwachsen des ›dritten Feldes‹.

Die Takte 24–26.¹³⁹ artikulieren im mittleren Vordergrund ein harmonisches Heptaton zu D-Dur (*fis-cis-g-d-a-e-b*). Daran, dass es sich vom reinen Heptaton zu D-Dur nur um den Ton *b* statt *h* unterscheidet, wird seine vermittelnde Bedeutung ersichtlich. Dazu gehört, dass der Ton *h* im äußersten Vordergrund zugleich als Durchgang ins Spiel gebracht wird (T. 25.3).

Der harmonische Umschlag findet auch in der tonräumlichen Gestaltung des realen Satzes eine Entsprechung: Auf den steigenden Ast in Verbindung mit der steigenden Oktavregel folgt ab T. 24.2 ein fallender Ast, in der Melodielinie ausgehend vom *e*³, dem höchsten Ton des Stückes. Den ›Umsturz‹ versinnbildlicht auch durch das an gleicher Stelle aus der tenoralen Lage hinabfahrende Bassarpeggio.

Ein weiteres Detail ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. An mehreren Stellen des Mittelteils (T. 19 bzw. 33, 25, 27 und 37) erscheinen auf metrisch starker Zeit Klangbildungen, die aus traditioneller Sicht Vorhalte in Kadenzen nach D-Dur sind. Die Setzweise lässt dabei die durch Quart- und Quintintervalle geprägte Klanglichkeit besonders deutlich hervortreten. Aus der Perspektive der Tonfeldtheorie handelt es sich um satztechnische Einrichtungen, die der vordergründigen Artikulation des Tritons *g-d-a* (T. 25 und 37) bzw. des daraus hervorgehenden Tetratons *g-d-a-e* (T. 19/33 und 27) dienen. Der besondere Status dieser Quintenreihe(n) wird daran ersichtlich, dass Brahms auf eine entsprechende Inszenierung anderer Töne verzichtet. Der Kern des ›dritten Feldes‹ ist, wie oben gezeigt, das Triton *dis-ais-eis*, das aus den drei Leittönen der drei harmonischen Felder zu *fis*, *e* und *h* gebildet ist. Das Triton *d-a-e* ist sein ›diatonisches Pendant‹. Die Anlagerung des Tones *g* betont die Rücknahme des vorherigen *gis*.

139 Takt 26.3 hingegen artikuliert sämtliche Grundtöne der Tonika.

Takt 19/33 25 27 37

Beispiel 44: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Quintenreihen
T. 19/33, 25, 27 und 37

Die Prolongation des Halbschlusses am Ende des Vordersatzes Takt 27–30 rekapituliert durch ihre gegenläufige Chromatik das vorausgegangene Ereignis: Zweimal folgt auf einen steigenden (*ais-h*) ein fallender Halbton (*b-a*) in Manier des ›Omnibus‹ (Victor Yellin). Die direkte Folge der Dominantseptakkorde über *c* und *a* führt das Feld der lokalen Dominante sechs-tönig aus (Beispiel 45).

Wenn im Übergang zum korrespondierenden Nachsatz der mittigen Periode abermals der Ton *eis* erklingt (T. 30.3), deutet sich die Möglichkeit einer nochmaligen Eskalation an. Aber das in der Mittelstimme Takt 32.1 gegen das unmittelbar vorausgehende *cis* gesetzte *c* zeigt den Übergang zum Heptaton *c-fis* an, das gemäß des hinteren Mittelgrundes auf D-Dur als interpunktischem Schluss des Mittelteils verweist. Im Vordergrund wird jedoch das zu D-Dur gehörige Heptaton *g-cis* zum harmonischen Heptaton zu h-Moll verändert. Als satztechnische Einrichtung hierzu dient eine ausgeflohene Kadenz über dem chromatisch steigenden Bass (T. 33–34). Auch ein zweiter Anlauf ab Takt 37 wird ausgeflogen. Wie schon in den Takten 35–36 verharret die Musik ab Takt 39 erneut auf der subdominantischen Funktion. Dass *c* zu *cis* realteriert und auch als Basston gesetzt wird (T. 40–42), schafft die Möglichkeit, die ›Seite‹ von D-Dur zu h-Moll zu wechseln.

Der Anfang

An dieser Stelle ist es nun möglich, den noch fehlenden Teil der oben bereits begonnenen Tonfeld-Analyse des Anfangs einzufügen (Beispiel 46).

Die Takte 1–10 sind nicht im Hintergrund verankert. Sie ergeben sich durch die Vorverlagerung einzelner Ereignisse des Mittelgrundes. Dazu gehört insbesondere der Wechsel zwischen den beiden Tonfeldern des Ganzen, dem reinen Heptaton zu D-Dur und dem harmonischen Heptaton zu h-Moll. Da das Heptaton *g-cis* auch alle Töne der natürlichen Mollskala von h-Moll enthält, vermag die Oberstimmenmelodik – sofern man überhaupt von einer Melodie sprechen möchte – vollständig auf das reine Heptaton zurückgreifen, während der zu *a* konkurrierende Ton *ais* grundsätzlich nur im Begleitsatz vorkommt.¹⁴⁰ Der Ton *a* wird erstmals in Takt 4 durch *ais* abgelöst, aber schon in Takt 5 zu *a* realteriert. Von hier aus nimmt die zentrale Idee der nachfolgenden Takte ihren Ausgang, beide Töne zunächst durch einen sukzessiven (T. 5.3) und dann durch einen

¹⁴⁰ Takt 7.3 kollidieren beide Töne in dieser unterschiedlichen Funktion miteinander.

The musical score for Johannes Brahms' Intermezzo in E-flat major, Op. 119/1, measures 27-36, is presented in piano and bass staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score includes dynamic markings: *fp* (fortissimo piano) and *dim.* (diminuendo) in the first system, and *p* (piano) in the second system. The harmonic analysis labels are as follows:

- Dominante** (Dominant): a-e, c-g, b, cis
- Heptaton c-fis** (Heptatonic scale starting on C): c, d, e, fis, g, a, b
- Heptaton g-cis** (Heptatonic scale starting on G): g, a, b, cis, d, e, fis
- harmonisches Heptaton zu h-Moll** (Harmonic heptatonic scale for A minor): a, b, c, d, e, fis, g
- Subdominante g-d, e-h** (Subdominant): g, a, b, c, d, e, fis, g

Beispiel 45: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 27–36

Heptaton g-cis

harm. Heptaton zu D-Dur

Heptaton c-fis

harm. Heptaton zu h-Moll

Dominante a-e, his-g, ais, fis-cis

Beispiel 46: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 5–8

simultanen Querstand (T. 7.3) immer näher aneinander heranzuführen, bis am Ende der Phrase der Ton *a* durch seine enharmonische Variante *gis*, dem Leitton zu *ais*, ersetzt wird (T. 8.3).

Nicht nur die enharmonischen Varianten *a* und *gis* belegen eine Taste mit zwei unterschiedlichen Tonbedeutungen, sondern auch die Töne *ais* und *b*. Takt 6 ist Sequenz von Takt 4: Aus dem harmonischen Heptaton zu h-Moll wird nun das harmonische Heptaton zu d-Moll. Dieses Heptaton aber fungiert, wie bereits gezeigt wurde, als Vermittlungsfeld im Anschluss an die ›Peripetie‹ des Mittelteils. Das zeitliche Nacheinander der enharmonischen Varianten bereitet ihre Inszenierung als ›gleichzeitige Gleich- und Ungleichsetzung der enharmonisch Unterschiedenen‹ vor.

Ein weiteres Feld wird in der Eröffnungssphrase antizipiert. In Takt 7 erscheint das Heptaton *c-fis*, das im vorderen Mittelgrund den Dreiklang der lokalen Subdominante G-Dur des Mittelteils auskomponiert. Die Vorwegnahme des Heptatons, ermöglicht es, die doppelte Belegung einer weiteren Taste, hier durch die Töne *c* (T. 7) und *his* (T. 8), vorzuführen.

Mit Ausnahme der Töne *eis* und *f* sind damit in den Takten 1–8 alle Töne im Stück, deren enharmonischen Varianten notiert erscheinen, in ihrer paarigen Konstellation bereits aufgerufen worden. Sie sind durch die Querständigkeit klanglich und durch die Taktposition metrisch aufeinander bezogen, so dass sie sich zu einem Feld zusammenfügen und im Vordergrund der Komposition eine sieben-tönige Dominante ergeben (*a-e, his-g, ais, fis-cis*).¹⁴¹ Diese Feldbildung lässt sich als Analogie zur Dominantprolongation am Ende des ersten Teilsatzes im Mittelteil Takt 27–30 verstehen.

141 Ohne *dis/es*. Das mag ein Grund dafür sein, dass das verbleibende Paar *eis/f* fehlt.

Die Rückleitung als Vorgeschichte

Wie schon die Interpretation des Beginns der Komposition im ersten Textteil zeigte, ermöglicht es das Ordnungsprinzip Quintenreihe klangliche Phänomene, die vor dem Hintergrund der traditionellen Satztechnik fragwürdig erscheinen, neu zu qualifizieren. Dies zeigt sich insbesondere bei der enigmatischen Taktgruppe 43–46, die der Vorbereitung der Reprise des Rahmentails dient. Durch die Verbindung von Reihenprinzip und Terzfallmechanik verdrängt Brahms mit äußerster Kühnheit eine herkömmliche Satzstruktur. Nur zu Beginn des Abschnitts verhalten sich Reihentechnik und traditionelle Mehrstimmigkeit kongruent, insofern die ersten Sets in Form von Septakkorden noch eine Quintfallsequenz hervorbringen (T. 43f.) (wobei auch hier schon die Inszenierung als steigende Folge eine extreme Form des Übergreifens darstellt).

Wie in Beispiel 47 zu sehen, gehen die terzgeschichteten Klänge nach dem Algorithmus auseinander hervor, dass das jeweils vorletzte Glied eines Sets zum ersten des nachfolgenden wird: (n1–n4) (n3–n6) (n5–n8) (n7–n10). Unmerklich erfolgt die Erweiterung des fünften Sets am Ende von Takt 45 von vier auf fünf Töne. Der Einsatzabstand wird dabei nicht verkürzt: (n9–n13) (n12–n16) (n15–n19). Aus dem Quintfall wird ein Septimfall, d. h. ein Sekundanstieg. Zwar lässt sich die in den Takten 45–46 auf der jeweils letzten Zählzeit vorgenommene Supposition einer weiteren Terz als Voraussetzung desjenigen Basstones verstehen, der mit dem zu Beginn des Folgetaktes erscheinenden Oberstimmenstimmton als Teil des Dezimariums $h/d^2-cis^1/e^2-d^1/fis^2$ verständlich wird.¹⁴² Doch verändert sich der Blick auf die Passage, sobald bemerkt wird, dass der Algorithmus zwei Takte später in den ersten Takt des Stückes führt. Konsequenterweise hebt dieser ebenfalls fünf-tönig an und antizipiert durch das nachgereichte a^2 eine sechsstönige Terzschichtung (T. 47), die dann im Folgetakt erstmals als durchgehender Terzfall inszeniert wird. Der Einsatzabstand bleibt wiederum erhalten: (n15–19) (n18–n23). Es handelt sich also um eine reihentechnische Herleitung des Anfangs. Brahms trägt hier eine Vorgeschichte nach, bei der das noch ›ges(ch)ichtslose‹ (Ton-)Material in seiner Nacktheit vorgestellt wird.

Gleichwohl ist der Prozess mit Ende der Rückleitung noch nicht zum Abschluss gekommen. Die sechsstönige Terzschichtung aus Takt 48 findet sich in veränderter Formfunktion am Ende jener Taktgruppe wieder, in der vergeblich versucht wird, D-Dur als Schlusstonika des Mittelteils interpunktisch zu bestätigen (T. 61). Die erneute Verdrängung des Tones *a* durch *ais* verweist bereits auf die Takte 65–66, das tatsächliche Ende der Komposition, wo das einzige Mal im Stück eine sieben-tönige Terzschichtung erscheint. Sie umfasst das gesamte harmonische Heptaton von h-Moll (Beispiel 47).

Vor dem Hintergrund der Terzfallmechanik tritt das ›chromatische Motiv‹ $d-dis-e-eis-fis$ der Takte 45–47 hervor, das als Untergreifzug zum Kopftton die Reprise des Rahmentails mit vorbereitet. Es handelt sich um ein Echo des Mittelteils. Dieselbe Linie erscheint in den Takten 20.3ff., also im Vorfeld der ›Peripetie‹ in gleicher Lage und in schenkerianisch gleicher Funktion. Das ›chromatische Motiv‹ bildet die motivische Außenseite des

142 Vgl. die entsprechende Deutung in Cadwallader 1983b.

1-7 8-14 15-21 22- (...) -24

1-4 3-6 5-8 7-10 9-13 12-16 15-19 18-23 24

Vierklänge Fünfklänge Sechsklang Siebenklang

Takte 43 44 45 46 47 48/61 65-67

Beispiel 47: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Reihe T. 43–46, 61–62, 65–67

›dritten Feldes‹, ist dessen gestalthaft feste Kopplung.¹⁴³ Dort im Mittelteil ist es in die Darstellung des Zwölftonfeldes durch die beiden komplementären Konstrukte Ib und Ia eingebunden. Hier in der Rückleitung hingegen wirkt es wie eine Erinnerung an bereits Vergangenes. Den Mittelteil im Ohr wird man dazu neigen, den in Takt 46 eingeführten Ton *ais*, der das reine Heptaton *g-cis* in das harmonische Heptaton zu h-Moll abermals überführt, als mittleren Ton des Tritons *dis-ais-eis* zu bestimmen. Satztechnisch wird diese Interpretation durch das Quart-Quint-Zickzack *dis-ais-eis* unterstützt. Das Triton bildet einen Rest des ›dritten Feldes‹, ruft es nochmals auf.¹⁴⁴ Jenseits der Formgrenze wird mit Beginn der Reprise (T. 47) zunächst wieder zum Heptaton *g-cis* zurückgefunden. Währenddessen erscheint in Verbindung mit dem hier neu eingeführten Nebennotenmotiv¹⁴⁵ auch noch der Ton *his* und ergänzt das Triton zum Tetraton. Da aber der Ton *gis* fehlt, bleibt das Tetraton vom Heptaton separiert. Ein Zwölftonfeld entsteht nicht mehr (Beispiel 48).

Ein letztes Mal klingt das ›chromatische Motiv‹ in den Takten 55–56 an. Durch das mittelgründige harmonische Heptaton zu e-Moll und die damit verbundene Verdrängung des Tones *d* durch den Ton *dis* ist ihm allerdings der bisherige Ausgangston genommen: Die Linie setzt nun auf *dis* an. Die Einbindung in den satztechnischen Kontext ist gegenüber den Takten 45ff. nochmals geschmälert. War der Zielton *fis* bislang metrisch betont, so fügt sich das Motiv nun ganz in die Grenzen des Taktes und führt, erneut untergreifend, auf die Vorhaltsauflösung der Oberstimme am Ende von Takt 56. Damit ist sein Verschwinden komponiert. Auch andere Relikte des ›dritten Feldes‹ sind weiter

143 Man könnte auch von der motivischen Konkretion einer sich aus diversen Leittonauflösungen speisenden ›Subthematik‹ (Carl Dahlhaus) sprechen. Die Linie geht aus der stetigen Folge mehrerer solcher leittonigen Bewegungen hervor.

144 In Verbindung mit dem Triton kommt es zu Allusionen an die Klanglichkeit des Mittelteils und an das Ende des ersten Rahmenteils: So bilden die Töne des im Oberstimmensatz von Takt 45 entstehenden übermäßigen Dreiklangs *g-h-dis* die Grundtonreihe des Konstrukts Ib. Im folgenden Takt entsteht ab dem zweiten Sechzehntel ein fünf-töniges Konstrukt IIb (*fis-cis, d, ais-eis*), das an die Klanglichkeit der Takte 14–16 erinnert.

145 Das Nebennotenmotiv verbindet zwei vorherige Gestaltungselemente: Rhythmisch greift es auf die triolische Sechzehntelgruppe zurück, die ab Takt 37 zur Steigerung beim zweiten Kadenzversuch nach D-Dur erstmals Verwendung findet. Als aufwärts gerichtete Halbtonbewegung partizipiert es an der das gesamte Stück bestimmenden Subthematik.

chromatisches Motiv *d-dis-e-eis-fis*

drittes Feld Tetraton *dis-his*

Heptaton *g-cis*

harmonisches Heptaton zu h-Moll

Beispiel 48: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder T. 43–49

auf dem Rückzug. Das Nebennotenmotiv führt in Takt 57 nochmals die Töne *eis* und *ais* herbei. Die Bildung des Tritons *dis-ais-eis* wird aber, weil ein Quart-Quint-Zickzack fehlt, satztechnisch nicht mehr unterstützt, und das mittelgründige harmonische Heptaton zu e-Moll bringt den Ton *c* ins Spiel, der sein enharmonisch Ungleiches, den Ton *his* ›aufsaugt‹. Es entsteht die ›falsche Quinte‹ *eis-c*. Nachdrücklich verweist sie darauf, dass das Tetraton *dis-ais-eis-his* nicht mehr zu Gebote steht (Beispiel 49).

Die verbliebenen Chromen bringen harmonische Irrlichter hervor: Zunächst entsteht zu Beginn von Takt 57 eine sechs-tönige Tonika (ohne *d* und *gis*). Wenn auf der letzten Zählzeit in der Oberstimme nochmals das Nebennotenmotiv mit dem Tonschritt *ais-h* in Erscheinung tritt, so wird die satztechnische Konstellation zu Beginn von Takt 18 und die zugehörige Klanglichkeit von Konstrukt Ib aufgerufen.

Trotz dieser Anklänge steht die Stelle für sich. Dies liegt an der Rigidität, mit der der Terzfallmechanismus das mittelgründige Tonfeld artikuliert und die reguläre Satztechnik

Rest chromatisches Motiv *dis-e-eis-fis*

falsche Quinte *eis-c*

harmonisches Heptaton zu e-Moll

drittes Feld Tetraton *dis-his*

Tonika ohne *d* und *gis*

Konstrukt Ib ohne *d*

Beispiel 49: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder 55–57

überformt. Wie oben gezeigt, verhalten sich die Takte 2 und 3 zu Beginn des Intermezzos als Ausschnitt einer doppeltaktigen Quintfallsequenz. Das harmonische Heptaton zu e-Moll bringt es nun mit sich, dass nicht nur in Takt 55, *d* durch *dis* als Mittelstimme verdrängt wird, sondern auch in Takt 55, wo *d* in Takt 2 Bassfunktion hatte. Die Fortsetzung mit Takt 57 zeigt sich davon aber gänzlich unberührt, obwohl eine übermäßige Quinte als Fundamentschritt entsteht.¹⁴⁶ Ähnliches gilt für den Verlauf der Oberstimme. Im Rahmen der diatonischen Fortschreitung vom strukturellen Oberstimmton *fis*² zum strukturellen Mittelstimmton *h*¹ beim Übergang von Takt 2 zu Takt 3 entsteht, weil *h* durch *cis* vorgehalten ist, die Quarte *fis-cis*. Im Übergang von Takt 56 zu Takt 57, weil *c* und nicht *cis* Ton des mittelgründigen Tonfeldes ist, kommt es zur ›ungelenken‹ übermäßigen Quarte *fis-c*. Insofern *c* als Vorhalt auch noch in gleicher Bewegungsrichtung fortgesetzt wird, verstößt die Konstellation gegen Verbindlichkeiten der traditionellen Stimmführung. Ähnlich der Takte 21–24.1 scheint es eine besondere Bewandnis mit dieser Stelle zu ha-

146 Auf das Besondere des Tones *dis* hat bereits Diergarten hingewiesen. Aus der Perspektive der Tonfeldtheorie verwechselt Diergarten allerdings Mittel und Zweck, wenn er schreibt: »Möglich wird diese Umfärbung allein dadurch, daß der ganze Abschnitt durch den hintergründigen Sequenzrahmen zusammengehalten wird.« (2003, 49) Das *dis* erscheint Diergarten »lediglich als Farbwert des *d*« (ebd.). Die Gegenüberstellung von ›Struktur‹ und ›Farbe‹ hat in der deutschsprachigen Musiktheorie eine lange (und fragwürdige) Tradition: »Ob [...] allerneueste Bestrebungen, die Harmonik ganz von den Gesetzen tonaler Logik zu emanzipieren und nur noch in stimmungskoloristischem Sinne anzuwenden (Debussy) eine grosse Zukunft haben, mag dahingestellt bleiben.« (Louis/Thuille 1907, 395)

ben, nur, dass sie in Form einer Antiklimax, einem Verdämmern statt einer dramatischen Entwicklung gestaltet ist.¹⁴⁷ Auf der anderen Seite des Nadelöhrs erfolgt ein Neuansatz:¹⁴⁸ Die luzide Diatonik der Takte 58ff. prägt den denkbar schärfsten Gegensatz zur vorausgegangenen Eindunklung aus.¹⁴⁹

Schluss

Die aus Sicht der traditionellen Satztechnik entbehrlichen Optionstöne gewinnen vor dem Hintergrund des Ordnungsprinzips ›Quintenreihe‹ an Bedeutung.¹⁵⁰ Freilich würde auch eine reguläre vierstimmige Quintfallsequenz, deren zweite Station jeweils aus einem quintlosen Septakkord bestünde, das reine Heptaton durchmessen. Allerdings kann durch die zusätzlichen Optionstöne eine höhere Dichte und schnellere Folge der Artikulation erzielt werden. Ohne die zusätzlich angelagerte Mittelstimmtonen *cis* (T. 60) und *h* (T. 61) käme jeweils kein vollständiges Heptaton auf der zweiten Akkordstation zustande.

Die Takte 58–61 sind paarig angelegt. In den Takten 58 und 60 liegt jeweils ein unvollständiges Heptaton *g–cis* ohne *d* vor, in den Takten 59 und 61 hingegen das vollständige Heptaton, wodurch der fehlende Ton zwei Mal nachgereicht wird. Im Falle des zweiten Paares erfolgt gleichzeitig mit der Ergänzung des *d* die Einführung des *ais*, durch welches das Heptaton *g–cis* in das harmonische Heptaton zu h-Moll überführt wird.

In Takt 62 klingt zunächst das *ais* des vorigen Taktes fort. Obwohl damit die Entscheidung gegen D-Dur und für h-Moll als interpunktischer Schluss bereits gefallen scheint, kehrt in Takt 63 das Heptaton *g–cis* wieder. Wieder sorgt die Mixturtechnik für die dichte und rasche Artikulation der Quintenreihe. Hier gewährt der zusätzliche Mittelstimmton *g* Vollständigkeit. In Takt 64 ist es das *fis*, das zusätzlich ins Spiel gebracht wird. Der melodische Schlenker in der Oberstimme liefert auf dem letzten Sechzehntel das *a* nach, dem die erwartete Qualität als Bassstufe verwehrt wird. So kommt es erst in Takt 65 zum endgültigen Übergang in das harmonische Heptaton von h-Moll.

Die zweimalige Aussparung von *d*, des erwarteten Grundtons des letztlich ausbleibenden interpunktischen Schlusses in D-Dur, würde nicht derart fokussiert werden, fehlten weitere Töne. Nur an einer Stelle wird mit Blick auf eine noch hintergründigere Strategie von dieser Maßgabe abgewichen: Der in Takt 61 zum Heptaton fehlende Ton *h* wird als Schlussstein der gesamten Anordnung gesetzt. Er erscheint erst mit dem sieben-tönigen Vorhaltsklang, der zugleich das komplette harmonische Heptaton zu h-Moll artikuliert, in den Takten 65–66 (Beispiel 50).

147 Deutlich erscheint auch die Anspielung auf den Mittelteil durch den dis-Moll-Klang zu Beginn von Takt 55 im Vergleich zu Takt 21.

148 Was das Anschlussverhalten anbelangt, hat sich die Situation in Takt 58 gegenüber Takt 12 nochmals verschärft.

149 Beide Stellen – Mitte des Mittelteils und Mitte der Reprise – prägen im Sinne der ›materialen Formenlehre‹ (Th.W. Adorno) ein Gegensatzpaar aus: dort aktiver Zugriff und Durchbruch, hier passives Loslassen und Erfahrung von Gnade; dort Welt, hier Transzendenz.

150 Hinsichtlich der Behandlung der Optionstöne ist die Nähe zu Schumanns op. 133/1 auffällig.

Heptaton g-cis ohne d

Heptaton g-cis

Heptaton g-cis ohne d

Heptaton g-cis ohne h

harmonisches Heptaton zu h-Moll ohne h

Heptaton g-cis ohne a

Heptaton g-cis

Heptaton g-cis

harmonisches Heptaton zu h-Moll

Grundtöne der Subdominante

Vorderseite der Tonika

plagaler interpunktischer Schluss

Beispiel 50: Johannes Brahms, Intermezzo h-Moll op. 119/1, Tonfelder und interpunktischer Schluss T. 58–67

Literatur

- Breyer, Knud (2009), »Historische Schichten miteinander »verflözt: Die Übersendung der Klavierstücke opp. 116–119 als passendes Gegengeschenk für Philipp Spittas Aufsatz »Über Brahms«, *ZGMTH* 6/1. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/423.aspx>
- Cadwallader, Allen (1983a), *Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms*, Diss. Uni. Rochester.
- (1983b), »Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahms' B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1, *Theory & Practice* 8/2, 5–24.
- Cadwallader, Allen / William Pastille (1999), »Schenker's unpublished work with the music of Johannes Brahms«, in: *Schenker Studies* 2, hg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cai, Camilla (1986), *Brahms' short, late piano pieces – opus numbers 116-119. A source study*, Diss. Boston University.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Christensen, Thomas (2008), *Rameau & Musical Thought Enlightenment* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 4), Cambridge: Cambridge University Press.
- Clements, Peter J. (1977), »Johannes Brahms: Intermezzo, Opus 119, No. 1«, *Canadian Association of University Schools of Music journal* 7: 31–51.
- Danuser, Hermann (2005), »Nachglanz –Vorschein – Schein. Über Historizität und Ästhetik bei Johannes Brahms«, in: *Werk und Geschichte: Musikalische Analyse und historischer Entwurf – Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, hg. von Thomas Ertelt, Mainz: Schott, 125–141.
- Diergarten, Felix (2003), »Melancholie des Unvermögens: Der Brahms'sche Ton und das Intermezzo op. 119,1«, *Musik & Ästhetik* 26, 42–53.
- Domek, Richard Caharles, Jr. (1976), *A syntactic approach to the study of rhythm applied to the late piano works of Johannes Brahms*, Bloomington: Indiana University Press.
- Dunsby, Jonathan (1976), *Structural Ambiguity in Brahms: Analytic Approaches to Four Works*, Doctoral Thesis Leed University, daraus: »Brahms the Progressive and Intermezzo, Op. 119, No. 1, 85–105.
- Eybl, Martin und Evelyn Fink-Mennel (Hg.) (2006), *Schenker-Traditionen: Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Wien u. a.: Böhlau.
- Forte, Allen / Steven E. Gilbert (1982), »Introduction to Schenkerian Analysis«, New York und London: W. W. Norton & Company.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press.
- Goebels, Franzpeter (1983), »Adagio h-moll. Bemerkungen zum Intermezzo h-moll op. 119 Nr. 1 von Johannes Brahms«, *Musica* 3/37, 230–231.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.

- (2010), »Zur Sonatenform II mit analytischen Bemerkungen zum ersten Satz von Mozarts Sonate KV 570«, in: Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique, hg. von / édité par Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 261–94.
- (2011) »Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon«, *ZGMTH* 8/2, 299–334. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/640.aspx>
- (2012), »Über das Thema von Max Regers ›fis-moll-Variationen‹ op. 73«, in: Konfession – Werk – Interpretation (= Reger-Studien 9. Kongressbericht Mainz 2012), hg. Jürgen Schaarwächter, Echterdingen: Carus, 197–212.
- Haas, Bernhard / Veronica Diederer (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (2000), *Vorlesung über Naturphilosophie 1823/24. Nachschrift von Karl Gustav Julius von Griesheim* (= Hegeliana. Studien und Quellen zu Hegel und zum Hegelianismus 12), hg. und eingeleitet von Gilles Marmasse, Frankfurt a. M.: Lang.
- Heider, Fritz (1926), »Ding und Medium«, *Symposion* 1/2, 109–157.
- Herschkowitz, Philip (1997), *Über Musik. Viertes Buch*, Wien: Eigenverlag.
- Hollander, Hans (1972), »Die Terzformel als musikalisches Bauelement bei Brahms«, *Neue Zeitschrift für Musik* 113/8, 439–441.
- Jordan, Roland / Emma Kafalenos (1989), »The double trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James, 19th-century-music 13/2, 129–144.
- Lendvai, Ernő (1953), »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, Wiederabdruck in: Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, hg. von Bence Szabolcsi, München: dtv 1972, 105–149.
- Lietzmann, Berthold (1927), *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Grüninger (Klett & Hartmann).
- Luhmann, Niklas (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Newbould, Brian (1977), »A New Analysis of Brahms Intermezzo in B-Minor op. 119 no. 1«, *The Musical Review* 38, 33–43.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts: Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2001), »Nicht System – nicht Resultat«, *Musik und Ästhetik* 18, 12–36.
- (2006a): »Tonalität der Tonfelder: Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 1/2006, 167–178. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/210.aspx>
- (2006b): »In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität: Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie«, *Dutch Journal of Music Theory* 11/3, 151–163.

- (2011), »Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen«, *ZGMTH* 8/2, 225–265. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/645.aspx>
- Riemann, Hugo (1883), *Neue Schule der Melodik. Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode*, Hamburg, K. Grädener & J.F. Richter.
- Rimski-Korssakow, Nikolai (1922), *Praktisches Lehrbuch der Harmonie*, 3. durchgesehene und ergänzte Auflage, Leipzig: Belaieff.
- Rings, Steven (2012), »The learned self: Artifice in Brahms's late intermezzi«, in: *Expressive intersections in Brahms. Essays in analysis and meaning*, hg. von Heather Platt, Peter H. Smith, Bloomington: Indiana University Press, 19–50.
- Rohringer, Stefan (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen: Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 2–3/2009. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/458.aspx>
- (2010a), »Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – antike Literatur*, hg. von Bruno und Bernhard Haas, Hildesheim 2010, 203–60.
- (2010b), Art. »Diatonik-Chromatik-Enharmonik«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), hg. von Helga de la Motte Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 82–86.
- Salzer, Felix (1960), *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik* (= Deutsche Übertragung und Bearbeitung von: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Dover 1952), 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 1), Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband. Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2), Stuttgart und Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- (1921–24), *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* [1.–6. Heft 1921–1923], *Vierteljahreszeitschrift Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* [1. Heft 1924] Wien u. Leipzig: Tonwille-Flugblätterverlag [1921–1923], Wien: Universal Edition [1924].
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, 2. Aufl., Wien: Universal Edition 1956.
- (o.J.), [Skizzen zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1] *Oster Collection*, Film 34/item 2, 3 und 5 sowie Film 35/item 98.
- Schönberg, Arnold (1986), *Harmonielehre*, Reprint der 7. Auflage Wien: Universal Edition 1966.
- (1950), »Brahms the Progressive«, in: *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, Wiederabdruck in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1975, 398–441.
- Searle, John (1969), *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University.

Wiederholung und Symmetrie im Kopfsatz von Johannes Brahms' Sonate Es-Dur op. 120/2

Jan Philipp Sprick

ABSTRACT: Entgegen einer Tendenz in der Brahms-Forschung, die Aspekte ›Entwicklung‹ und ›Variation‹ in den Mittelpunkt zu rücken, fragt der vorliegende Beitrag nach der Rolle von ›Wiederholung‹ und ›Symmetrie‹ in Brahms' später Sonate op. 120/2 für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier. Auf einer kleinformalen, satztechnischen Ebene zeigt sich Wiederholung in erster Linie in wiederkehrenden Satzmodellen und in sequenziellen Strukturen. Auch hinsichtlich der großformalen Gestaltung ist der Kopfsatz der Sonate stark von Wiederholungen geprägt, die sich jedoch weniger an der Oberfläche, als vielmehr subkutan manifestieren.

Die Rezeption von Arnold Schönbergs Aufsatz »Brahms der Fortschrittliche«¹ leitete einen Paradigmenwechsel in der analytischen Auseinandersetzung mit dem Werk von Johannes Brahms ein. Seitdem ist die Behauptung, Schönbergs Begriff der ›entwickelnden Variation‹ biete eine angemessene Beschreibung Brahms' motivisch-thematischer Verfahrensweisen, zu einem zentralen Topos der Brahms-Analytik geworden.² Der Übergang zur Neuen Musik wird vor diesem Hintergrund nicht als Bruch mit der Vergangenheit, sondern als Konsequenz bestimmter kompositorischer Tendenzen des 19. Jahrhunderts interpretiert. Allerdings hat die emphatische Behauptung einer direkten Traditionslinie von Brahms zu Schönberg immer wieder auch berechtigte Kritik erfahren.³ Zwar ist nicht zu leugnen, dass Brahms' dichte motivische Prozesse, asymmetrische Phrasenstrukturen und komplexe Harmonik vieles von dem antizipieren, was auch Schönberg kompositorisch anstrebte, doch erscheint die mit dem Schönberg'schen ›Wiederholungsverbot‹ zusammenhängende affirmative Bewertung von ›Entwicklung‹ als zu einseitig.

Schönberg selbst kritisiert in seinen Schriften nicht das Prinzip der Wiederholung an sich, sondern »unveränderte« oder »leicht variierte Wiederholungen, die sich in nichts Wesentlichem vom ersten Auftreten unterscheiden«. So beobachtet er bei Brahms, dass »Phrasen, Motive und andere strukturelle Bestandteile von Themen nur in variiert Form« wiederholt werden, vorzugsweise »in der Form dessen, was ich *entwickelnde Variation* nenne«.⁴

1 Schönberg 1976a.

2 Vgl. Schmidt 1971 und Frisch 1984.

3 Vgl. etwa Schmidt, der in einer solchen Position etwa das »Konstrukt einer akademischen Geschichtsbetrachtung« erkennt (2000, 8). Vgl. auch Reiter 2000, 15.

4 Schönberg 1976b, 126 (Hervorhebung original).

Vor diesem Hintergrund sollen am Beispiel des Kopfsatzes der Sonate op. 120/2 zwei Aspekte untersucht werden, die von der Brahms-Forschung bislang nur am Rande thematisiert worden sind: Wiederholung und Symmetrie.⁵ Dabei wird die Wiederholung als formbildendes Prinzip sowohl auf makro- als auch auf mikroformaler Ebene in den Blick genommen. Letztere wird insbesondere in sequenziellen Strukturen wirksam. Dass Sequenzen in Brahms' Musik bislang nur geringe Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, dürfte eine Ursache auch in Schönbergs vielzitiertem Bezeichnung der Sequenz als »minderwertige Konstruktionsmethode« haben.⁶ Gerade die Verbindung harmonischer Sequenzbildungen mit variativen Verfahren ist jedoch ein wesentlicher Aspekt Brahms'scher Poetik. Auch in Bezug auf die Form erscheint eine einseitig auf »Entwicklung« ziehende Betrachtung als zu kurz gegriffen. So bezeichnet Schönberg es als Aufgabe der Form, »Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken«.⁷ Hinsichtlich der Mittel, mit Hilfe derer »Faßlichkeit« erreicht werden soll, stellt er jedoch weniger die Entwicklung musikalischer Gedanken ins Zentrum, als vielmehr die Prinzipien »Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung, Einheit rhythmische und harmonische Beziehungen und sogar Logik«.⁸

Gesamtanlage

In Bezug auf die Gesamtanlage des Satzes ist das symmetrische Längenverhältnis der drei Hauptteile auffällig.⁹ In der Literatur werden im Hinblick auf die zwei den Formverlauf entscheidenden Fragen nach dem Beginn des Seitensatzes und dem Beginn der Durchführung sehr unterschiedliche Auffassungen vertreten, ohne dass die Differenzen argumentativ zueinander in Beziehung gesetzt würden. So wird der Beginn des Seitensatzes mal in Takt 22 (Webster 1990 und Krämer 2009) und mal in Takt 40 (Reiter 2000 und Edelmann 2013) verortet. Ähnlich verhält es sich mit dem Durchführungsbeginn, der wahlweise in Takt 52 (Reiter 2000 und Edelmann 2013) oder in Takt 56 (Adrian 1990, Webster 1990 und Krämer 2009) angesetzt wird. Während beispielsweise Reiter davon ausgeht, dass die »nicht ausgeprägte Zäsur« zwischen Schlussgruppe und Durchführung den »Charakter der Durchführung als Prolongation der etablierten Dominantspannung« erhöhe, erkennt Adrian im Kopfsatz von op. 120/2 eine »ternary sonata-form«. Diese zeichne sich dadurch aus, dass der Durchführungsbeginn, der aus Adrians Sicht in Takt 56 anzusetzen ist, einen erneuten Anlauf von der Tonika nimmt. Dies stelle das »sonata

5 Man muss nicht so weit gehen wie Christian Martin Schmidt und die beiden Sonaten op. 120 in ihrer Eigenschaft als letzte Kammermusikwerke des Komponisten als »bündelnden Rückblick auf dessen gesamtes Komponieren« bezeichnen (1994, 157), um in den Stücken exemplarische Eigenschaften von Brahms' Komponieren zu erkennen. Gerade die Sonate op. 120/1 ist vielfach für die Darstellung grundsätzlicher Aspekte der Brahms'schen Poetik herangezogen worden: vgl. Schmidt 1971, Frisch 1984, Reiter 2000 und Boestfleisch 2001.

6 Schönberg 1976b, 128. Vgl. dazu allgemein auch Sprick 2012. Eine Ausnahme ist ein jüngerer Beitrag von Ryan McClelland (2012) zur Sequenz als »expressive culmination« bei Brahms.

7 Schönberg 1976a, 36.

8 Ebd.

9 Exposition: 51 Takte; Durchführung: 52 Takte; Reprise: 47 Takte; Coda: 24 Takte.

principle«, die übergeordnete Zweiteiligkeit des Sonatensatzes, in Frage¹⁰, da die (etwa von Reiter postulierte) Prolongation der Dominantspannung in die Durchführung hinein nicht aufrechterhalten werde.¹¹ Dementsprechend wird auch der Beginn der Coda, der strukturell mit dem Durchführungsbeginn zusammenhängt, entweder in Takt 150 (Reiter 2000 und Edelmann 2013) oder in Takt 154 (Adrian 1990, Webster 1990 und Krämer 2009) angesetzt. Als möglichen Ausgangspunkt für eine Klärung dieser offensichtlichen Widersprüche diskutiere ich im Folgenden die Bedeutung des dem Hauptsatz zugrunde liegenden Oktavregelmodells für den Formverlauf.

Materialebenen

Der Formverlauf des ersten Satzes ist subkutan von zwei Materialebenen geprägt, die beide in der Exposition angelegt sind und zunächst unabhängig voneinander verlaufen. Die wichtigere dieser beiden Ebenen ist das Oktavregelmodell des Hauptsatzes, das im Satzverlauf regelmäßig wiederkehrt (Beispiel 1). Vergleicht man die verschiedenen Realisierungen des Modells in Reprise und Coda mit denjenigen in Exposition und Durchführung, so legen die auf Wiederholung basierenden strukturellen Entsprechungen eine zweiteilige Gliederung des Satzes in Exposition und Durchführung einerseits sowie in Reprise und Coda andererseits nahe (Beispiel 1).

Eine zweite Materialebene des Satzes, die sich in gewisser Weise gegenläufig zur Regelmäßigkeit der Oktavregelharmonik verhält, ist eine Folge von charakteristischen harmonischen Wendungen. Deren Abfolge prägt auf den gesamten Satz gesehen keine Wiederholungsstruktur wie die Oktavregelausschnitte, sondern vielmehr eine Bogenform aus (Beispiel 2).

Die zwei Trugschlüsse in den Takten 92f. und 153f. werden von übermäßigen Quintsextakkorden gerahmt.¹² Auffällig ist hier, dass der in Takt 21f. ausgesparte – für die reguläre Weiterführung des Klangs aber typische – Quartsextakkord in Takt 161 erscheint. Der dort fehlende Quintfall wiederum ist in Takt 22 vorhanden, so dass sich beide Progressionen wechselseitig ergänzen. Im Gegensatz zu der subkutanen Strukturierung des Satzverlaufs durch das Oktavregelmodell erfüllen diese »charakteristischen« Wendungen ihre strukturierende Funktion an der Oberfläche. Beide Materialebenen laufen zunächst unabhängig voneinander und werden erst in der Coda verbunden, wo die trugschlüssige Wendung in den Takten 153/54 die beiden letzten Oktavregelmodelle miteinander verklammert.

10 Vgl. Cone 1968. Auch aus schenkerianischer Perspektive ist die Sonatenform prinzipiell zweiteilig.

11 Adrian 1990, 58. Adrian nennt weitere Beispiele für »ternary sonata-forms« bei Brahms: Violinsonate Nr. 1 G-Dur, op. 78; Sinfonie Nr. 4 e-Moll, 1. Satz; Klaviertrio C-Dur, op. 87, 1. Satz.

12 Es gibt eine weitere trugschlüssige Wendung in Takt 18, die aber eine weniger starke formale Gliederungsfunktion hat und daher in dieser Übersicht nicht berücksichtigt wird.

Exposition

1-5

11-14

Durchführung

52-55

56-60

Reprise

103-107

114-117

Coda

150-153

154-159

diatonischer Oktavregelausschnitt I-V

diatonischer Oktavregelausschnitt I-V

Oktavregel mit erhöhter IV. Stufe und Quintfall

V. Stufe als Sextakkord

diatonischer Oktavregelausschnitt I-V

»Dynamisierung« mit Zwischendominanten

Oktavregel mit erhöhter IV. Stufe und Quintfall

V. Stufe als Sextakkord

Beispiel 1: Johannes Brahms, Sonate Es-Dur op. 120/2, 1. Satz, Modifikationen des Oktavregelmodells

ü 6/5-Akkord

Varianttrugschluss

21/22

92/93

153/54

161/62

B

[B]

[As]

[Es]

Beispiel 2: Johannes Brahms, Sonate Es-Dur op. 120/2, 1. Satz, harmonische Wendungen als Ausgangspunkte für formbildende Rückschlüsse

Exposition

Das zehntaktige, liedhafte Thema hebt ohne Vorspiel des Klaviers in der Klarinette an. Über dem Oktavregelmodell entfaltet sich die Kantilene der Klarinette mit einer sukzessi-

ven Ambituserweiterung bis zum Höhepunkt in Takt 5. Die zunächst achttaktige Periode endet halbschlüssig in Takt 8, gefolgt von einem zweitaktigen Appendix, der sich durch das aufwärts gerichtete Klarinetten-Arpeggio öffnet. Es handelt sich hier also weniger um eine Vordersatz-Nachsatz-Konstruktion als vielmehr um die Fortspinnung eines Vordersatzes (T. 1–4) durch eine sequenzielle Entwicklungsphrase ab Takt 5 sowie einen kadenzialen Appendix. In den Takten 11–15 kehrt der harmonische Verlauf der Takte 1–5 wieder. Mit diesem doppelten Auftreten des Oktavregelmodells wird eine Konstellation etabliert, die – wie oben beschrieben – den weiteren Verlauf des Satzes prägt.

Das kanonische Überleitungsthema wird in Takt 22, unter Auslassung der Dominante F-Dur, durch den übermäßigen Quintsextakkord über ges erreicht. Dieser zwischen Haupt- und Seitenthema auftretende Kontrastgedanke, dessen Material weite Teile der Durchführung beherrscht, hat fraglos Themencharakter.¹³ Zwar ruft dieser Abschnitt, wie auch der spätere Seitensatz, die V. Stufe auf, allerdings wird B-Dur hier, anders als im Seitensatz, nicht über eine perfekte Kadenz erreicht, und die analoge Passage in der Reprise steht nicht in Es-, sondern in Ces-Dur. Die formale Bedeutung dieses Teils bleibt daher ambivalent und spielt mit den Hörerwartungen innerhalb des Modells der dualistischen Sonatensatzform: Den Charakter des Überleitungsthemas gestaltet Brahms kontrastierend zum Hauptsatz und trennt das Thema durch einen ›Ausbruch‹ im Klavier – ähnlich wie später auch den Seitensatz – vom vorherigen Geschehen ab. Ab Takt 30 stagniert der Satz auf einem F-Orgelpunkt, wobei die sukzessive Anreicherung des Begleitrhythmus zur Spannungszunahme beiträgt. Ein erneutes Klaviersolo mündet in eine deutlich artikuliert Kadenz nach B-Dur, die das Geschehen des Überleitungsteils zugleich bündelt und abschließt. Hierauf beginnt in Takt 40 der eigentliche Seitensatz.

Während Hauptsatz und Überleitungsthema in satztechnischer Hinsicht von der Oktavregel und dem Kanon bestimmt waren, ist der Seitensatz sequenziell geprägt und weist damit auf die Sequenz als dominierende Satztechnik der Durchführung voraus. Die thematische Substanz lässt sich aus dem ersten Thema ableiten und als Variation der Eröffnungsphrase verstehen. Durch die Sequenzierung gewinnt das Thema einen stärker fließenden und zielgerichteten Charakter als der Hauptsatz, auch wenn die (an vielen Stellen im Satz auftretende) Verkürzung formaler Einheiten den extrem knapp gefassten Seitensatz als fragmentarische Andeutung erscheinen lässt. Wie in vielen anderen Seitensätzen von Brahms zeigt sich auch hier eine rhythmische Belebung, die gemeinsam mit der sequenziellen Struktur den fragmentarischen Charakter konterkariert, der durch das Abbrechen der melodischen Entwicklung entsteht.

Die Reduktion auf den Gerüstsatz (Beispiel 3) zeigt die Kombination einer 7-6-Kette (T. 44/45) und einer Quintfall-Variante mit Sekundakkorden (T. 46/47). Der Zielklang D-Dur in Takt 48 könnte allerdings, an identischer metrischer Position, auch nach einer regelmäßigen Fortsetzung der 7-6-Kette über einen phrygischen Halbschluss erreicht werden, was die sequenzielle Anlage des Seitensatzes noch zusätzlich unterstreicht.¹⁴

13 Vgl. seine entsprechende Interpretation als Seitensatz in Webster 1990 und Krämer 2009.

14 Die Zieltonart D-Dur wird zwar ganzschlüssig erreicht, die phrygische Einkadenzierung jedoch auf der zweiten Takthälfte von Takt 48 nachgereicht.

The musical score shows the piano introduction of the first movement of Johannes Brahms' Sonata in E major, Op. 120 No. 2. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for piano. The first system (measures 44-48) includes a forte (f) dynamic marking and a fortissimo (fp) dynamic marking with a diminuendo (dim.) marking. The second system (measures 49-53) includes figured bass notation below the bass staff, indicating specific intervals and fingerings for the left hand.

Beispiel 3: Johannes Brahms, Sonate Es-Dur op. 120/2, 1. Satz, Modellkonfiguration im Seitensatz, T. 44–48

Durch motivische Analogien zwischen Haupt- und Seitensatz erscheint die Exposition als durch die zwei kurzen ›Ausbrüche‹ im Klavier unterteilte A-B-A'-Form.¹⁵ Durch diese formale Gestaltung ist die gesamte Anlage der Exposition von variiertem Wiederholung geprägt. Eine kurze Schlussgruppe (T. 48ff.) beschließt die Exposition.

Durchführung

Die Frage, ob man den Beginn der Durchführung in Takt 52 oder Takt 56 verortet, hängt davon ab, welches Gewicht man einerseits der wiederkehrenden Abfolge der beiden Oktavregelmodelle (T. 52) und andererseits dem in der rechten Hand des Klaviers artikulierten Neuansatz des Hauptthemas als Durchführungsbeginn (T. 56) zuerkennen möchte. So zeigt sich in den Takten 52–55 eine nur schwer aufzulösende Ambivalenz von ›Ende‹ und ›Anfang‹. Die Takte können dabei sowohl als Ende der Exposition sowie auch als Beginn der Durchführung gehört werden. Die Wiederholung der Oktavregelmodelle wirkt hier nur subkutan und lässt deren formal gliedernden Aspekt in den Hintergrund treten. Damit überträgt Brahms seine Technik, regelmäßige Sequenzbildungen durch variative Modifikationen an der Oberfläche zu verschleiern, auf die Ebene des Formverlaufs. Exposition und Durchführung sind nicht deutlich voneinander abgegrenzt, sondern gehen in einer Art auskomponierter Überleitung ineinander über. Damit wird in diesem Satz nicht, wie so oft bei Brahms, der Reprisesansatz, sondern der Durchführungsbeginn

15 Vgl. dazu Falke 1997, 177.

mit dem Ende des vorherigen Formteils verschränkt.¹⁶ Dieses Verfahren stützt die bereits erwähnte, übergeordnete zweiteilige Gliederung.

Die Beruhigung der Musik – analog zum Vorfeld des Überleitungsthemas in der Exposition – und der Umstand, dass eine Expositionswiederholung, auf die Brahms in diesem Satz ausnahmsweise verzichtet, exakt an Takt 55 anschließen könnte, spräche für einen Durchführungsbeginn in Takt 56. Eine an den Wiederholungen der Oktavregelmodelle orientierte Interpretation des Formverlaufs, wie sie hier vorgeschlagen wird, muss den Beginn der Durchführung hingegen in Takt 52 ansetzen.¹⁷

Die dreiteilig angelegte Durchführung ist in vielerlei Hinsicht von Wiederholungen geprägt. Auf die variierte Wiederholung von Teilen des Expositionsablaufs (T. 52–72) folgt ein von Sequenzflächen dominierter Abschnitt (T. 73–92), der schließlich in eine harmonisch komplexe Rückleitung mündet (T. 93–102). Beide im ersten Teil der Durchführung auftretenden Oktavregelmodelle (vgl. Beispiel 2) verwenden die erhöhte IV. Stufe.¹⁸ Nach dem halbtaktig beschleunigten Anstieg zur V. Stufe von B-Dur in den Takten 52ff. erklingt die Melodie des Hauptsatzes über der von es aus steigenden Basslinie in Takt 59. Die fünfte Bassstufe von Es-Dur als Zielebene der Bewegung in Takt 60 wird allerdings nicht als Dominantgrundton aufgefasst (wie in Takt 5), sondern als Terz von g-Moll. Der sich daran anschließende sequenzielle Terzstieg – der von Material und Gestus auf Takt 15ff. rückschließt – führt trugschlüssig nach c-Moll in Takt 63.¹⁹ Nach dem Einsatz der Klarinette in Takt 63, der die Takte 18–20 von drei auf zwei Takte komprimiert, wird g-Moll ab Takt 65 durch Material des Überleitungsthemas im Klavier als neues tonales Zentrum etabliert und ab Takt 69 nach G-Dur aufgehellt. Bis hierhin erreicht Brahms also zweierlei: einen wiederholenden Kurzdurchgang durch den Ablauf der Exposition (Hauptsatz und Überleitungsthema) und die sukzessive Etablierung der III. Stufe als neues tonales Zentrum.

Ab Takt 73 orientiert sich die Durchführung nicht mehr am Formverlauf der Exposition, sondern geht in einen flächig-sequenziellen Abschnitt über, der nach einem Pendel zwischen B und Es in Takt 89 den Durchführungshöhepunkt erreicht. Die folgende leiter-eigene Monte-Sequenz (F-B, G-c, A-d) über einem F-Orgelpunkt baut eine harmonische Spannung auf, die sich in Takt 92/93 jedoch nicht in die erwartete Kadenz zur Reprisen-vorfeldebene B auflöst, sondern trugschlüssig nach Ges-Dur gewendet wird. Die erwartete Kadenz nach B-Dur wäre – nach einer Vielzahl von plagalen und halbschlüssigen Wendungen in der ersten Hälfte der Durchführung – die erste ganzschlüssige Wendung in der Durchführung gewesen. Nach den parenthetischen Takten 93–98 wird schließlich das dominantische Orgelpunkt-Reprisen-vorfeld in Takt 99 mit Hilfe einer realen Sequen-

16 Beispiele, in denen die harmonische und die motivische Reprise dissoziiert werden, sind das Streichquartett op. 51/1, T. 133ff. und der Reprisenbeginn im ersten Satz der 4. Sinfonie op. 98, T. 246 ff.

17 Adrian macht an dem von ihm postulierten Durchführungsbeginn in Takt 56 die »ternary-sonata-form« fest, die sich aus dem dreimaligen Ansatz von der I. Stufe aus ergibt. Dadurch fehlt in diesen Sätzen der »all-important sense of a continuous sweep from bar 1 to the point of recapitulation«, auch wenn die für die gesamte Satzstruktur wesentliche Unterbrechung am Reprisenbeginn präsent ist. (1990, 78)

18 Krämer (2009, 471) betont die wichtige Rolle der erhöhten IV. Stufe für die Etablierung von B-Dur als annähernd gleichwertiger Tonart.

19 Vgl. Takt 18 der Exposition.

zierung erreicht, die als konsequente Fortsetzung der durchgehenden Sequenzierung der Durchführung den Kulminationspunkt dieses Formteils darstellt.

»Scharnier«

96 97 98 99 103

7[#] 5[#] (D⁷) Fis 6[#] 4[#] 2[#] 7^b (D⁷) B D⁷ Es

Größterzstieg mit realer Sequenzierung

Beispiel 4: Johannes Brahms,
Sonate Es-Dur op. 120/2, 1. Satz,
Ausschnitt Reprisenrückleitung,
T. 96–103

Das »Scharnier« für diese reale Sequenz ist Takt 97, in dem der auf der ersten Zählzeit erreichte Fis-Dur-Akkord auf der dritten Viertel mit einem *fes*, der enharmonisch verwechselten Septime *e*, latent zu einem Sekundakkord wird. Der auf diesen Sekundakkord folgende Fis-Dur-Sextakkord löst sich – und das ist der entscheidende Schritt – in den Es-Dur Septakkord in Takt 98 auf. Es schließt sich die reale Größterz-Sequenzierung von Takt 96 an, so dass analog zu dem Fis-Dur in Takt 97 in Takt 99 das Orgelpunktvorfeld B-Dur erreicht wird. Der Weg von der hochchromatischen Fis-Ebene in die tiefchromatische B-Ebene des Reprisenvorfeldes wird so auf engstem Raum zurückgelegt.²⁰ Integriert in diese sequenzielle Fortschreitung ist eine Ambivalenz der Fis-Dur und B-Dur-Akkorde in Takt 97 und Takt 99 zwischen halbschlüssiger und plagaler Wirkung. Diese Ambivalenz von halb- und ganzschlüssiger Wendung ist ein Element, das die Durchführung – wie erwähnt – bereits ab Takt 78 prägt. Vor dem Hintergrund, dass Brahms über einen längeren Zeitraum ganzschlüssige Wendungen meidet, inszeniert er den Reprisenbeginn, den Reiter als »spiegelsymmetrische[s] Korrelat zum Halbschluß E-B am Reprisenhöhepunkt« bezeichnet²¹, umso deutlicher.

Brahms wendet hier also nicht, wie sonst häufig, das Verfahren einer Reprisenverschleierung an. Das Verfahren, den Übergang von zwei Formteilen zu verschleiern, findet sich – wie oben bereits erläutert – stattdessen zu Beginn der Durchführung. Statt einer großen Steigerung bestimmt ab Takt 99 eine dynamische Zurücknahme bis ins »molto dolce« das Geschehen und bildet damit einen deutlichen Gegensatz zu der bis dahin größten harmonischen Spannung des Satzes in den unmittelbar vorangehenden Takten 93–98.

20 Beide Akkorde auf der zweiten Takthälfte des »Scharnier«-Taktes 97, der Sekundakkord und der Sextakkord, können als phrygische Auflösungsvarianten in den Dur-Septakkord in Takt 98 fortgeführt werden, der dann als Dominante zu einer imaginären As-Ebene fungiert. Bei Brahms erscheinen Sekund- und Sextakkord hintereinander, bevor die Auflösung in den Es-Dur-Septakkord erfolgt. Die Auflösungsvariante des Sekundakkordes ist jedoch als die übergeordnete Progression an dieser Stelle anzusehen. Für diese phrygische Sekundakkord-Auflösungsvariante gibt es in der musiktheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts viele Beispiele. Auch Carl Philipp Emanuel Bach erwähnt diese Sekundakkordauflösungsvariante in seinem *Versuch*: In dem Kapitel *Vom Sekundenaccord* schreibt er unter § 6: »Wenn die übermäßige Quarte bey der grossen Secunde und grossen Sexte ist, so kann sie hernach liegen bleiben, und in die Höhe gehen« (Bach 1753/62, 100).

21 Reiter 2000, 191.

Reprise

Durch die beschriebenen Elemente beleuchtet Brahms den Reprisebeginn – den bei Brahms vielleicht entscheidenden Moment jedes Sonatensatzes²² – äußerst subtil und gibt dem Thema durch die triolische Begleitung ab Takt 103 einen stärker fließenden Gestus als zu Beginn des Satzes. Der Seitensatz kehrt in den Reprise der späten Sonatensätze von Brahms stets in ungekürzter und substantiell nicht veränderter Form wieder.²³ Da die Reprise jedoch fast immer kürzer ist als die Exposition, betreffen die notwendigen Kürzungen meist den Hauptsatz.²⁴

Der Eindruck einer ›Dynamisierung‹ des musikalischen Geschehens bei diesem Neuanfang entsteht aber nicht nur durch die triolische Begleitstruktur ab Takt 103, sondern auch durch die Modifikation des zweiten Oktavregelmodells ab Takt 114, das die in der Durchführung bereits aufgetretene Erhöhung der IV. Stufe zu einer zwischendominantischen Chromatik im Bass ausbaut (vgl. Beispiel 1). Der variierte Wiederholungscharakter des Oktavregelmodells in der Exposition und die Nutzung zweier unterschiedlicher Oktavregelmodelle zur Verschleierung des Durchführungsbeginns wird hier im Sinne eines nach vorne gerichteten Spannungsaufbaus modifiziert. Anstelle einer Reihung der einzelnen Elemente tritt eine auf Komprimierung der Takte 11–21 gerichtete Verklammerung. Der B-Dur-Septakkord in Takt 112 wird mit einem Es-Dur-Akkord als Dominante nach As verschränkt, das wiederum in Takt 114 erscheint. Der Ges-Dur-Septakkord vor dem Überleitungsthema wird hier nicht wie in der Exposition zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet, um anschließend in das B-Dur des Überleitungskanons überzuleiten, sondern ganzschlüssig nach Ces-Dur aufgelöst. Indem Brahms das tiefchromatische Ces-Dur in Takt 124/125 wieder nach Es-Dur hebt, vermeidet er eine exakte Wiederholung des Überleitungsthemas. In Takt 138 folgen unverändert, nunmehr auf der I. statt auf der V. Stufe, der Seitensatz sowie die Schlussgruppe.

Coda als Resümee

Infolge der Idee, Reprise und Coda als modifizierte Wiederholung von Exposition und Durchführung darzustellen, ergeben sich bei der Bestimmung des Beginns der Coda die gleichen Schwierigkeiten wie im Falle des Durchführungsbeginns. Oberflächlich betrachtet liegt ein Beginn der Coda in Takt 154 nahe. Aber auch hier wird, analog zur Durchführung, der Beginn durch das zweifache Auftreten des Oktavregelmodells verschleiert. Für einen Beginn der Coda in Takt 150 spricht außerdem, dass die Takte 154ff. – ganz anders als am Durchführungsbeginn – eine variierte Wiederholung der Takte 11ff. darstellen und damit nicht auf den Anfang des Satzes verweisen. Brahms integriert hier

22 Vgl. dazu Webster 1990, 64.

23 Vgl. Webster 1990, 50f. und Reiter 2000, 266.

24 Ein Beispiel hierfür ist die Reprise in op. 115, in der der gesamte erste thematische Komplex am Reprisebeginn eliminiert wird. Takt 136 beginnt analog zur Exposition: Zwei Takte später in Takt 138 setzen die Geigen analog zu Takt 14 ein und ›überspringen‹ damit zwölf Takte. Ein weiteres Beispiel findet sich in op. 111 in Takt 106ff.

in die Basslinie noch einen steigenden Fauxbourdonsatz (ab T. 156), der an das harmonische Gerüst des Seitensatzes erinnert. Damit deutet sich bereits die Idee an, die kompositorischen Problemstellungen des Satzes in der Coda zusammenzufassen.

Das wesentliche Argument, die Coda als komprimierte Zusammenfassung des Satzverlaufs aufzufassen, ist jedoch, dass sich die beiden oben erläuterten übergreifenden Materialebenen des Satzes, Oktavregelmodell und charakteristische Wendungen (vgl. Beispiel 1 und 2), am verschleierte Beginn der Coda erstmals überlappen (T. 149ff.) anstatt wie bisher im Satzverlauf unabhängig voneinander verlaufen. Ein weiterer zusammenfassender Aspekt sind die von Brahms quasi zitathaft aufgerufenen Quintfallsequenzen. Während Sequenzen im Satzverlauf ansonsten vielfach durch variative Prozesse verschleiert erscheinen, wird die finale diatonische Quintfallsequenz (T. 162ff.) quasi »nackt«²⁵ ausgestellt. In ihrer satztechnischen Simplität stellt sie – durch die Generalpause und das langsamere Tempo noch verstärkt – eine Ausnahme in der komplexen und durchgearbeiteten Struktur des Satzes dar.²⁵

Auf die »richtige«²⁵ Auflösung des übermäßigen Quintsextakkords in Takt 161 in den Quartsextakkord über *b* folgt zunächst keine Auflösung nach Es-Dur. Letztere wird erst am Ende der Quintfallsequenz erreicht, so dass hier die Ebene der charakteristischen harmonischen Wendungen mit der insbesondere die Durchführung dominierenden Sequenztechnik kombiniert wird. Ab Takt 158 kombiniert die vorgelagerte Quintfallsequenz beide Abschnitte des Überleitungsthemas (Kanon und homophone Fortspinnung) und überführt damit auch die musikalische Substanz des Überleitungsthemas in einen sequenziellen Kontext. Die Klarinettenmelodie in Takt 158f. ist eine sequenzielle Fortspinnung des Überleitungskanons aus Takt 30 bzw. Takt 128. Die durchlaufende Achtelbewegung die im Klavier zwischen Diskant und Bass alterniert hat eine Betonung jedes Viertels im Gegensatz zur Betonung der schwachen Zählzeiten in Takt 30 bzw. 128 zur Folge. Sie erweist sich als Variation der Begleitfigur des Überleitungskanons, und mündet in Takt 160/161 in einen Dominantseptakkord auf H. Dieses harmonische Stagnieren hat seine Entsprechung in dem unentschlossenen Verebben der Klarinettenmelodie, was hier auf vergleichbare Gesten am Ende des Hauptsatzes (T. 21 und T. 119) und die Verschleierungen von Durchführungs- und Codabeginn (T. 55 und T. 153) erinnert. Nach der Es-Kadenz in Takt 166 folgen – wie im verwandten Zentralteil der Durchführung (T. 78ff.) – zwei plagale Wendungen in Takt 168/169 sowie eine doppelte Es-Dur-Kadenz in Takt 170/171. Die letzten drei Takte sind ein bloßes »Auskomponieren«, eine »Apotheose«²⁵ der Es-Dur-Tonika als reine Klangerscheinung. Auf diese Weise ruft Brahms in der Coda, wenn auch in stark modifizierter Weise, alle wesentlichen Elemente des Satzes in Erinnerung.

25 Vgl. auch die detaillierte Analyse der beiden Sequenzen und deren Interpretation im Hinblick auf den gesamten Satzverlauf bei McClelland. Die Sequenzen werden dort unter der Überschrift »Transcendent and Culminating Sequences« rubriziert (2012, 176ff.).

Fazit

Insgesamt ist der Satz durch die Zurücknahme dramatischer Entwicklungsmomente geprägt. Der Reprisesbeginn büßt dadurch vordergründig an Bedeutung ein, bleibt jedoch durch das komplexe Reprisenfeld einer der spannungsreichsten Momente des Satzes. Dieser Situation vergleichbar steht auch in der Coda die beschriebene Zunahme an Komplexität einer dynamischen Zurücknahme gegenüber. Mit der zusammenfassenden Funktion der Coda bleibt Brahms zwar beim Konzept eines finalorientierten Satzverlaufs, der am Ende eines kompositorischen Prozesses ›Lösungen‹ von kompositorischen Problemstellungen präsentiert. In klanglich-dynamischer Hinsicht jedoch wird diese Lösung in einer Geste der Zurücknahme präsentiert.

Brahms unterwirft die Sonatenform graduellen Veränderungen und deutet einige konstitutive Elemente dieser Form durch konzentrierteres Auftreten nur noch an. Dabei begreift er den Sonatensatz nicht als beliebig ausfüllbares formales Dispositionsschema, sondern als ein Formprinzip, das die Erzeugung weiträumiger musikalischer Zusammenhänge ermöglicht, die er durch Rückschluss-Situationen und subkutane Wiederholungsstrukturen artikuliert. Im Hinblick auf Sequenzbildungen zeigt sich neben deren Unregelmäßigkeit das Prinzip, Sequenzflächen zu verkürzen und zu verdichten, so dass regelmäßige und längere Sequenzbildungen – wie beispielsweise in der Coda des ersten Satzes – als quasi-zitathafte Erinnerungen an frühere Konventionen auffallen. Diese Erinnerungen wirken in der Spätzeit der Dur-Moll-Tonalität wie ein melancholischer Abgesang.

Literaturverzeichnis

- Adrian, Jack (1990), »The Ternary-Sonata Form«, *Journal of Music Theory* 34, 57–80.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint beider Teile, hg. von Wolfgang Horn, Kassel: Bärenreiter 2003.
- Boestfleisch, Rainer (2001), »Überlegungen zum ersten Satz der Klarinettensonate op. 120/1 von Johannes Brahms«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hg. v. Gernot Gruber, Laaber: Laaber, 285–306.
- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Problemgeschichte des Komponierens«, in: Ders., *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musik des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München: Katznbichler, 40–71.
- Edelmann, Bernd (2013), »Zwei Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier f-Moll und Es-Dur«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 878–892.
- Falke, Gustav-Hans (1997), *Johannes Brahms. Wiegenlieder meiner Schmerzen – Philosophie des musikalischen Realismus*, Berlin: Lukas-Verlag.

- Krämer, Ulrich (2009), »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms-Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 457–473.
- McClelland, Ryan (2012), »Sequence as Expressive Culmination in the Chamber Music of Brahms«, in: *Expressive Intersections in Brahms. Essays in Analysis and Meaning*, hg. von Heather Platt und Peter H. Smith, Bloomington u. a.: Indiana University Press, 147–185.
- Reiter, Elisabeth (2000), *Der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms: Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren*, Tutzing: Schneider.
- Schönberg, Arnold (1976a), »Brahms der Fortschrittliche«, in: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M.: Fischer, 35–71.
- (1976b), »Kriterien für die Bewertung von Musik«, in: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M.: Fischer, 123–133.
- Schmidt, Christian-Martin (1971), *Motivisch-thematische Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, Op. 120/1*, München: Katzbichler.
- (1983), *Johannes Brahms und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber.
- (1994), *Johannes Brahms* (= Reclam Musikführer), Stuttgart: Reclam.
- (2000), *Johannes Brahms. Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms.
- Stahmer, Klaus Hinrich (1983), »Der eigenwillige Traditionalist – Das kammermusikalische Spätwerk von Johannes Brahms«, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hg. von Christine Jacobsen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Webster, James (1990), »The general and the particular in Brahms's later sonata forms«, in: *Brahms studies. Analytical and historical perspectives*, hg. von Georges Bozarth, Oxford: Oxford University Press, 49–78.

Jeux – eine Werkanalyse

Andreas Winkler

ABSTRACT: Die *Jeux* sind Claude Debussys letztes großes Orchesterwerk und von diesen vielleicht sein am wenigsten bekanntes, ein *poème dansé*, das den Eingang weder ins Orchester- noch ins Ballett-Standardrepertoire gefunden hat. Vorliegender Aufsatz hat sich zum Ziel gesetzt, an Hand dieser Partitur und mit Hilfe von Albert Simons Theorie der Tonfelder einen Beitrag zur Debussy-Forschung zu leisten; es soll gezeigt werden, wie Funktionalität in den *Jeux* Form und Zusammenhänge stiftet, wie dieses Stück sich aus einem Intervall (der großen Sekunde nämlich) entwickelt, und wie sich Motive von nahezu unbegrenzter Gestaltvariabilität transformieren und permutieren lassen. Es soll außerdem eine Verortung der *Jeux* im Schaffen Debussys und in der Musik der frühen Moderne versucht werden.

I. ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE VON JEUX

»Das Ballett *Jeux* von Debussy wurde lange Zeit ›mit Vorsicht‹ behandelt«, notiert Pierre Boulez 1956¹, genau in jener Zeit, als man sich in Kreisen der Neuen Musik mit Debussy intensiver zu beschäftigen beginnt. Debussy habe auf die gewohnte ›Architektonik‹ in den *Jeux* verzichtet, ein Ringen um neue Formen setze in diesem Stück ein (und sich in seinem gesamten Spätwerk fort²), weswegen es immer noch aktuell sei:

Jeux est contemporain de *Pierrot lunaire* et du *Sacre de printemps*, maintenant que l'on a assimilé et l'écriture du choc et le chromatisme intérieur, la lumière qui émane de *Jeux* nous apparaît encore comme mystérieuse.³

Debussy, so der Komponist und Debussy-Biograph Jean Barraqué, habe die offene Form geschaffen, die in *Jeux* zur Vollendung gelangt sei⁴; in seinen letzten Stücken manifestiere sich eine »gewisse Ähnlichkeit mit den neuesten Arbeiten serieller Komponisten«.⁵

1 Boulez 1956, 5; das Stück sei außerdem immer zu seinem Nachteil mit Stravinskys *Sacre* verglichen worden, vgl. hierzu auch Eimert 1959, 7.

2 Vgl. Boulez 1956, 5.

3 »*Jeux* ist zeitgenössisch mit *Pierrot lunaire* und *Sacre de printemps*, aber jetzt, da wir sowohl die Schrift des Schocks als auch die innere Chromatik geistig erfasst haben, erscheint das Licht noch geheimnisvoller, welches von den *Jeux* ausstrahlt.« (Boulez 1955, 73)

4 Vgl. Barraqué 1964, 153.

5 Ebd., 8.

Die eigenwillige Anlage des Stückes und seine Besonderheiten haben in der Vergangenheit die *Jeux* als die ›modernste‹ Partitur, die Debussy je geschrieben hat (mit ›epochaler Bedeutung«⁶), erscheinen und mehrfach zu einem Analysegegenstand für Komponisten Neuer Musik werden lassen. So erkannte Stockhausen 1954 in ihnen die erste ›statistische[...] Form«, an welche er kompositorisch anzuknüpfen gedachte.⁷ Womöglich sind die *Jeux* der Grund dafür, dass man von Seiten der Neuen Musik in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre – im Anschluss an die allgegenwärtige Webern-Rezeption – auf Debussy zu sprechen kam, warum er plötzlich ›etwas galt‹.

Bei Debussy-Biographen und der Mehrheit der Musikwissenschaftler hingegen herrscht oft unglaubliches Staunen und schüchterne Verständnislosigkeit vor, sofern sie überhaupt von diesem Stück Notiz nehmen. Debussy folge den Anforderungen des Balletts und habe das federnde Hin und Her des Tennis (des Sujets) in Musik übertragen und dabei die »gewohnten Kompositionsregeln über den Haufen geworfen«⁸, liest man bei Léon Vallas, während Heinrich Strobel von einem freien Rondo spricht⁹ und Hans Rutz von einem Stück Musik, das »mehr einer symphonische[n] Dichtung als einem ausgesprochenen Ballett«¹⁰ gleiche. Zumeist legen diese Annäherungsversuche – wie auch die Analyse Albert Jakobiks¹¹ – den Schluss nahe, es handele sich im Grunde um ein ›unanalysierbares‹ Stück Musik¹², dem man nur mit unscharfen oder außermusikalischen Kriterien beikommen könne.

Substanzielle Analysen des Stückes verfassten Herbert Eimert, Jann Pasler und Claudia Maurer Zenck, auf die ich im Verlauf meiner eigenen Arbeit auch des Öfteren Bezug nehmen werde.

Eimert geht in seiner scharfsichtigen Analyse besonders auf die Motivarbeit ein. Die Verwandtschaft der in den *Jeux* verwendeten Motive – die er Arabesken nennt – untereinander und ihre »unendliche« Variabilität bezeichnet er als »organisch«, die Erkennbarkeit des Ähnlichen (also der variierten Motive oder Arabesken) führt er wohl zurecht auf die Technik der Motivassoziation zurück.¹³

Pasler konzentriert sich ebenfalls auf die motivischen und rhythmischen Elemente. Sie bemerkte als Erste, dass man die Motivelemente auch als Teil eines melodischen Ganzen sehen kann und nicht nur als Variationsspiele einer ›Arabeske‹. Ihre Untersuchung des verkimmanenten Gegensatzes zwischen Kontinuität und Diskontinuität¹⁴ entspringt jedoch einer mehr philosophischen denn spezifisch musikanalytischen Perspektive.

6 Boulez 1956, 5.

7 Vgl. Stockhausen 1954, 78ff.

8 Vallas 1949, 133.

9 Vgl. Strobel 1940, 241.

10 Rutz 1954, 148.

11 Jakobik 1977.

12 Ebd., 127ff.

13 Vgl. Eimert 1959, 16.

14 Vgl. Pasler 1982, 75.

Maurer Zenck wiederum richtet ihr Hauptaugenmerk auf Struktur und Instrumentation. Ihr Haupteinwand hinsichtlich der Analysen des Stückes durch Komponisten Neuer Musik richtet sich gegen deren durch Eigeninteresse geleitete Perspektive:

Eimerts Aussage über die Flexibilität der Anlage ist sicher richtig, sollte aber nicht auf den Gedanken von der ornamentalen Wellenform [...] beschränkt werden. Tatsächlich ergibt sich bei der Lektüre von Eimerts Aufsatz der Eindruck, die Musik bewege sich unaufhörlich auf und ab, sei in ständiger Veränderung begriffen – aber ohne jedwede Entwicklung.¹⁵

In Anbetracht der Tatsache, dass Debussy lange Zeit vor allem als harmonischer Neuerer galt, ist es jedoch erstaunlich, dass auch die besten dieser Analysen sich wenig oder gar nicht um die Harmonik der *Jeux* gekümmert haben. Woran mag das liegen? Zum einen vielleicht daran, dass für die einen die Debussy'sche Harmonik als ›noch tonal‹ nicht interessant genug war¹⁶ und für die übrigen die z.T. komplexen Tongebilde ein analytisch unüberwindliches Hindernis darstellten. Zum anderen mag die Vernachlässigung der Harmonik in *Jeux* vielleicht auch mit der Vermutung zusammenhängen, Debussy habe die Handlung dieses Balletts genau nachkomponiert – ›am Text entlang‹. Ob dies so stehen gelassen werden kann, wird weiter unten diskutiert; sicher aber führt die Konzentration auf das Sujet und seine musikalischen Entsprechungen zur Fokussierung auf motivische, strukturelle oder klangliche Aspekte – letztere im Sinne von Instrumentation und Orchesterbehandlung – und nicht zu einer Analyse des harmonischen Bauplans.

II. DAS SUJETPROBLEM

»Die Folgen einer verunglückten Premiere belasteten *Jeux* bis in unsere Zeit«¹⁷, vermutet Pommer im Vorwort zu seiner Edition der *Jeux*, und tatsächlich ist das letzte größere Werk Debussys ein »unterschätztes Stück Musik«¹⁸, ein Stück für Fachleute, das dem breiten Konzertpublikum nur wenig vertraut ist.¹⁹

Es scheint jedoch weder an der lauen oder gar kalten Resonanz des Pariser Publikums am Premierentag²⁰ noch an der Konkurrenz des *Sacre de printemps* (dessen Premiere sollte zwei Wochen später in demselben Theater einen beispiellosen Skandal hervorrufen) allein gelegen zu haben, dass Debussys letztes Orchesterstück lange Zeit wenig gespielt wurde und selbst in den letzten Jahrzehnten nicht wirklich ins Standardrepertoire hineingefunden hat.²¹ Alle diese Erklärungsansätze schieben die ›Schuld‹ auf äußere

15 Vgl. Maurer Zenck 1976, 39.

16 Z. B. für Eimert als Komponist Neuer Musik. Maurer Zencks Kritik trifft hier offensichtlich zu (vgl. Maurer Zenck, ebd.).

17 Pommer 1971.

18 Zitat Maurer Zenck 1976, 28.

19 Ebd.

20 Vgl. Barraqué 1964, 142.

21 Vgl. hierzu Lesure/Howard 2001, 112f.

Einflüsse; eher jedoch steht zu vermuten, dass ein ›inneres‹ Problem, nämlich die Wahl des Stoffes, hauptverantwortlich für den relativen Misserfolg der *Jeux* ist.

Den Anstoß zu diesem Handlungsballett gab Vaclav Nijinsky, der vielleicht bedeutendste Tänzer seiner Zeit. Nijinsky war die Hauptattraktion der *Ballets Russes*, einer gefeierten russische Tanztruppe, die seit 1909 jeden Sommer in Paris gastierte und im *Théâtre des Champs-Élysées* z. T. aufsehenerregende Inszenierungen darbot. Die russischen Tänzer hatten sich 1911 bereits an der schwierigen Aufführung von *Le Martyre de Saint-Sébastien* beteiligt²²; im Sommer 1912 stellte Nijinsky seine erste Choreographie vor, einen Solo-Tanz zu Debussys Komposition *Après-midi d'un faune* – eine Darbietung mit deutlich autoerotischen Zügen. Vor allem Stravinsky komponierte für seine Landsleute, neben dem *Sacre* sind u. a. *Der Feuervogel* und *Petruschka* explizit für die *Ballets Russes* entstanden.

Chef und Mentor, bis zu einem gewissen Grade sogar Eigner der Truppe war Sergej Diaghilev, ein Impresario und sehr eigentümlicher Kunstförderer.²³ Nachdem er 1908 bereits eine Pariser Opernproduktion (Mussorgskys *Boris Godunow*) in die Wege geleitet hatte, hatten sich die *Ballets Russes* 1909 unter seiner Leitung formiert. Neben den bedeutendsten Pariser Komponisten der Zeit wirkten auch die bedeutendsten bildenden Künstler an diesen Aufführungen mit: Bühnenbilder stammten von Picasso, Matisse, Cocteau, Bakst; neben Debussy und Stravinsky gab es Musik von Ravel, Satie, Prokofjev und sogar Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*, choreographiert von Nijinsky).²⁴ Die Liste der Freunde und Geförderten von Diaghilev liest sich wie ein Who is Who der Zeit um den Ersten Weltkrieg.²⁵ Ging die Tanztruppe zunächst noch vom klassischen russischen Ballett aus, so wurde sie doch bald zum gefeierten und umstrittenen Avantgarde-Ensemble, das dem klassischen Tanz die Wege in die Moderne eröffnen sollte. So kam es, dass ein Mann, der nicht besonders musikalisch war und weder tanzen noch choreographieren konnte, zu einer Schlüsselfigur des moderneren Balletts wurde.²⁶

Diaghilev vermittelte Debussy als dem damals bedeutendsten in Paris lebenden Komponisten die Grundidee dieses Stoffes, der die Saison am 15. Mai 1913 eröffnen sollte.²⁷ Es war jedoch Nijinsky, der die Geschichte ausformulierte.²⁸ Sie besteht im Vergleich zu Stravinskys *Sacre* aus einer eher trivialen Handlung: eine »banale«²⁹ Dreiecksgeschichte, in der zwei junge Frauen und ein junger Mann sich bei beginnender Dämmerung in einem Park verlaufen und Sympathien füreinander entdecken. Es kommt zwischenzeitlich zu Reaktionen der Eifersucht und am Ende zur Versöhnung – deren delikate Konsequenzen lediglich angedeutet bleiben.

22 Vgl. Vignal 1987, 218.

23 Vgl. George 1993, 717f.

24 Vgl. ebd.; Egan 1993, 380 und Dorris 1993, 1022.

25 Vgl. Egan 1993, 380.

26 Vgl. ebd., 382.

27 Vgl. George 1993, 717f.

28 Vgl. Sauguet 1964, 54.

29 Danckert 1950, 75.

Abgesehen von angeblich autobiographischen Anspielungen³⁰ sollte diese Geschichte vor allem eine Hommage an den Sport bzw. eine Huldigung an die Moderne darstellen: »die plastische Apologie des Menschen von 1913«.³¹ Das Thema des »modernen, sportlichen Menschen« versprach im Mittelpunkt eines Balletts zwar interessant zu werden, aber die wenig anspruchsvolle Handlung war wohl kaum geeignet, die Möglichkeiten der Allegorie auszuschöpfen, denn der Plot dieser kleinen Geschichte könnte genauso im Rokoko und auf dem flachen Land statt in einem Pariser Park spielen und ist überhaupt nicht zwingend mit Sport, Modernität oder Urbanität verbunden.

Die Sportart der *Jeux*, die von Nijinsky vielleicht als besonders zeitgemäß erachtet wurde, ist Tennis. Alle drei Akteure des Balletts sollten in Tennisdress gekleidet sein. Die Gesichter – wie auch schon im *Faune* – sollten keine Regung zeigen, aller Ausdruck sollte nur über die schlichten mechanischen Bewegungen vermittelt werden, man tanzte »demi-pointe« (also auf dem Ballen anstatt auf den Zehen), und erstmals in einem Diaghilev-Ballett sollte alles, Handlung, Kostüme, Bühnenbild, Choreographie und Sujet, »aktuell« sein.³²

Nijinskys Tanzstil war vermutlich von Tanz- und Bewegungsschulen wie der des Schweizer Émile Jaques-Dalcroze³³ beeinflusst, welcher ein weitgehend mechanistisches Menschenbild verkündete und in dieser Richtung erzieherisch tätig wurde.³⁴ Die Betonung des sportlich-motorischen Moments und die Kostümierung nach modernem, sachlichem Geschmack (»Gebrauchskleidung« auf der Bühne) sprechen jedenfalls dafür. Eine andere Verbindung, die diskutiert wurde, ist diejenige Nijinskys zu den modernen Malern der Zeit: Gauguin, Cézanne, Modigliani, Matisse.³⁵ Inwieweit es sich bei dieser Verbindung um eine aktive künstlerische Auseinandersetzung oder doch nur um einen oberflächlichen Kontakt gehandelt hat, soll hier nicht erörtert werden; fest steht nur, dass die ästhetische Strömung, der Nijinsky anhing, von den Ansichten und dem Geschmack Debussys weit entfernt gewesen ist. Der Debussy-Biograph Strobel stellt lapidar fest: »Es ist zu bezweifeln, ob Nijinsky in der Lage war, eine so feinästige Partitur wie *Jeux* tänzerisch zu deuten.«³⁶ Bereits in Nijinskys erster Choreographie (zum *Faune* 1912) fanden – in denkbar größtem Gegensatz zur Tradition des klassischen Balletts³⁷ – alle Bewegungen langsam und gerade parallel zur Bühnenfront statt, die Gesichter blieben im Profil.³⁸ Die eigentümliche »Eckigkeit«³⁹ seines Tanzes (jedenfalls in seinen eigenen Choreographien) wurde von den Zeitgenossen je nach Geschmack bewundert oder abgelehnt.

30 Vgl. George 1993, 719 und Pasler 1982, 61.

31 Nijinsky, zitiert nach Eimert 1959, 9.

32 Vgl. George 1993, 719.

33 Vgl. Fischer-Dieskau 1993, 413f.

34 Vgl. Pommer 1971, 3.

35 Vgl. George 1993, 719.

36 Strobel 1940, 241.

37 Dass aber auch in dieser Abkehr vom traditionellen Ballettstil der alte Perfektionismus nicht aufgegeben werden sollte, zeigt zumindest die Tatsache, dass Nijinsky seine eigene Choreographie 103 Mal geprobt hatte (vgl. Fischer-Dieskau 1993, 418).

38 Vgl. Dorris 1993, 1021ff.

39 Vgl. George 1993, 719 und Fischer-Dieskau 1993, 419.

Debussy war von Nijinskys »mathematisch-intellektueller Manier«⁴⁰ nicht angetan⁴¹ (was ihn aber nicht daran hinderte, den Auftrag anzunehmen). Darüber hinaus werden sich Sujet und Tänzer-Choreograph und die Persönlichkeit und Überzeugungen des Komponisten nicht besonders gut ergänzt haben; denn Debussy war als Komponist mit der symbolistischen Oper *Pelléas et Melisande* und (ein Jahr zuvor) mit dem »Mysterienspiel« *Le Martyre de Saint-Sébastien* nach Gabriele d'Annunzio in die Öffentlichkeit getreten. Letzteres führte zu einem handfesten Skandal, der in Exkommunikationsdrohungen von Seiten des Pariser Erzbischofs gipfelte. Zwar äußerte Debussy im Zusammenhang mit der umstrittenen Aufführung dieses »Schauspiels« (in dem, »nach Debussy, der Adoniskult sich mit dem von Jesus verbindet«⁴²) ein religiöses Bekenntnis. Doch könnte dieses durch den erzbischöflichen Zensurversuch motiviert gewesen sein und ist daher nicht geeignet, Debussy als »tief religiös« einzustufen. Es darf aber auch bezweifelt werden, dass Debussy es für nötig hielt, seinen Glauben mit dem Erzbischof von Paris zu diskutieren, wie es aus einem an diesen adressierten Brief von 1912 indirekt hervorgeht:

Ist der Glaube, den meine Musik zum Ausdruck, bringt, orthodox oder nicht? [... Ich muss] Ihnen sagen, dass ich in zwei Monaten eine Partitur schrieb, für die ich normalerweise ein Jahr gebraucht hätte.⁴³

Debussy bekannte sich zu einer nicht immer klaren Form des Pantheismus⁴⁴; er liebte die Natur und die Stille.⁴⁵ Von einer besonderen Affinität zum modernen Großstadtleben (obgleich er den größten Anteil seines Lebens in Paris lebte) kann nicht die Rede sein – auch eine Vorliebe für den »weißen Sport« ist nicht überliefert. Und dieser Komponist sollte nun ein Stück über einen kurzweiligen Flirt in einem metropolitanen Naherholungsgebiet schreiben!⁴⁶

Es mag aber auch die Frustration über das Scheitern des *Saint-Sébastien* eine Rolle gespielt haben. Debussy hatte sich für dieses Stück und für seinen Autor d'Annunzio sehr begeistert; die kühle Aufnahme des Werkes durch das Pariser Publikum – vielleicht auch auf eine qualitativ nicht hinreichende Aufführung zurückzuführen – dürfte für ihn ein schwerer Schlag gewesen sein und vielleicht der Ansporn, sich demnächst auch bei geringerer emotionaler Verbundenheit mit einem Stoff in die Arbeit zu stürzen.⁴⁷

40 Zit. nach Eimert 1959, 9.

41 Vgl. Fischer-Dieskau 1993, 413; Stravinsky soll ihn sogar als »ebenso unselbständig wie unmusikalisch« bezeichnet haben (vgl. ebd.).

42 Barraqué 1964, 139f.

43 Zit. nach Rutz 1954, 140.

44 So eine Auskunft von Jean Cocteau aus dem Jahre 1926, zit. nach Barraqué 1964, 160; vgl. auch Rutz 1954, 218.

45 Vgl. u.a. Danckert 1950, 161.

46 Verschiedene Autoren berichten, Debussy habe aus Geldmangel zugesagt – das dürfte ziemlich wahrscheinlich sein, hatte er doch zeit seines Lebens mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen (vgl. Maurer Zenck 1976, 28).

47 »[...] es] lässt sich, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum ein Werk finden, das nicht in irgendeinem Sinne eine zentrale Stelle seines Gefühlslebens und Kunstseins berührte.« (Rutz 1954, 233)

Die von Diaghilev zum Choreographieren und Einstudieren benötigte Klavierfassung von *Jeux* wurde am 12.9.1912 zeitig fertiggestellt.⁴⁸ Strukturell hat Debussy das Stück später nur wenig verändert, lediglich das Ende ist auf Wunsch Diaghilevs um einige Takte länger geworden. Während der darauffolgenden Monate scheint der Komponist sich jedoch kaum damit beschäftigt zu haben, offensichtlich war ihm die Vollendung der *Préludes* für Klavier wichtiger. Die Orchestrierung schrieb er erst im April 1913.

Die Premiere der *Jeux* fand am 15. Mai 1913⁴⁹ unter der Leitung von Pierre Monteux im *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris statt. Das Ballett wurde insgesamt nur fünfmal gegeben.⁵⁰ Nijinsky tanzte den jungen Mann, Tamara Karsavina und Ludmilla Schollar tanzten die beiden Mädchen.⁵¹ Auch Debussy und Diaghilev waren von der Aufführung nicht begeistert, offensichtlich aufgrund des Tanzes: »[...] auch äußerte er seine Unzufriedenheit mit Diaghilevs Tänzern. Besonders Nijinskys stilisierte Darstellung des Tennisspielers behagte ihm nicht.«⁵² Selbst Nijinsky war mit sich unzufrieden, schob aber die Schuld für das Scheitern der Choreographie auf Diaghilev, der »kein Gefühl«⁵³ für das Szenario gehabt und nicht genug Zeit darein investiert habe. Die konzertante Uraufführung am 1. März 1914 im Rahmen der Konzertreihe *Concerts Colonne* unter Gabriel Pierné⁵⁴ fand nicht wesentlich mehr Beachtung⁵⁵, war aber immerhin der Auftakt zur Rezeption der *Jeux* als Konzertstück, gewissermaßen als symphonische Dichtung.

Vereinzelt hat das Werk den Weg in die Spielpläne der Ballette gefunden.⁵⁶ Jeder Choreograph hat eine Neufassung entworfen, keiner die »originale« Fassung Nijinskys übernommen.⁵⁷ Der Eingang in den Kanon des klassischen Ballettrepertoires blieb den *Jeux* jedoch verwehrt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Debussy tatsächlich eine Handlung in Musik gesetzt hat, so wie es überraschend einhellig in der Literatur behauptet wird.⁵⁸ Manche der heutigen Partituren geben vor, die »komplette« Handlung des Balletts wiederzugeben. Es ist aber keineswegs klar, ob die dortigen Text-Musik-Korrespondenzen auf Debussy zurückgehen. Weder das Klavierparticell von 1912 noch die (Hand-)Reinschrift, nach welcher Monteux das Stück vermutlich dirigierte, noch eine von handschriftlichen Korrekturen Debussys übersäte Druckfassung (zweite Überarbeitung, Durand 1914) enthalten dahingehende Anweisungen.

48 Vgl. http://www.debussy.fr/encd/catalog/works_133.php

49 Man beachte die kurze Zeit, die den Musikern verblieb, das Stück angesichts seiner Komplexität zu proben – ein Problem, das nur die drei Tänzer, denen ja die von Diaghilev bestellte Klavierfassung schon lange vorlag, nicht hatten.

50 Vgl. Dorris 1993, 1023.

51 Vgl. http://www.debussy.fr/encd/catalog/works_133.php

52 Fischer-Dieskau 1993, 416.

53 Vgl. George 1993, 719.

54 Vgl. http://www.debussy.fr/encd/catalog/works_133.php

55 Maurer Zenck 1976, 28.

56 Paris, *Ballets Suédois* 1920; dann erst New York 1950; seitdem etwas häufiger.

57 Vgl. George 1993, 717f.

58 Vgl. z.B. Vallas 1949, 133.

Es existiert allerdings ein handschriftliches Particell mit sämtlichen Handlungsdetails, offenbar das Arbeitsparticell Nijinskys, das Anmerkungen von Debussy, Diaghilev und Nijinsky selbst enthält. Vermutlich beziehen sich die Herausgeber und Autoren, die ein detailliertes Handlungsballett unterstellen, auf dieses Dokument.

Die Zuordnung von Handlungsabläufen und Bewegungseinheiten auf bestimmte Stellen der Komposition dürfte allerdings fachkundiger von einem Choreographen als vom Komponisten selbst vorgenommen worden sein, noch dazu einem Musiker, der keineswegs auf Ballettmusik spezialisiert war.

Debussy selbst gab hinsichtlich des Auftrages am Tag der Uraufführung zu Protokoll:

[Diaghilev] sprach mit mir über ein Szenarium von Nijinsky, geformt aus diesem subtilen Nichts, aus dem, wie ich glaube, eine Tanzdichtung bestehen muss. Es gab darin einen Park, einen Tennisplatz [...]; es gab eine geheimnisvolle nächtliche Landschaft mit, ich möchte fast sagen, ein wenig Mutwillen, zu dem diese Dunkelheit verführt [...].⁵⁹

Vermutlich hat Debussy also nur der rudimentäre Plot vorgelegen, zu welcher er die Klavierfassung (die strukturell weitgehend mit dem Endprodukt übereinstimmt) verfasste, nicht aber eine ausgearbeitete Handlung, die wahrscheinlich Nijinsky erst anschließend anhand jener Klavierfassung kreiert hat.⁶⁰

III. ANALYSE

»Es wäre lächerlich, die Form eines Werkes bestimmen zu wollen, das sich prinzipiell jeder dialektischen Kontinuität widersetzt«⁶¹, schrieb Barraqué über *Jeux* in seiner Debussy-Biographie. Gleichwohl soll es hier zunächst um Aufbau und Form dieses »widersetzlichen« Werkes gehen. Im Anschluss werden mit Blick auf den Beginn der *Jeux* einige Besonderheiten motivisch-thematischer sowie harmonischer Art erörtert, bevor dies für Harmonik, Motivik und Orchestration in jeweils gesonderten Kapiteln geschieht.

Für die spezielle Betrachtung der Harmonik wiederum scheint zunächst eine Analyse des Gesamtverlaufs angemessen; außerdem werden Schlüsselstellen zu Anfang und Ende des »Hauptteils« näher betrachtet, ebenso die Überleitung zum »Scherzo« und einige andere herausragende Passagen. Weitere Stellen sollen es ermöglichen, auf Besonderheiten der Motivik und der Instrumentation einzugehen.

Jeux – poème dansé ist eine Komposition für großes Orchester. Die Besetzung ist mit Streichern, vierfach Holz, vierfach Blech und moderatem Schlagzeug aber relativ konventionell. Im Vergleich zu anderen Kompositionen der späten Romantik und der frühen Moderne steht sie dem eher »klassischen« Orchester César Francks⁶² näher als demjenigen Gustav Mahlers oder Richard Strauss'. Wie sich zeigen wird, trifft dies bis zu einem gewissen Grade auch für die Instrumentation selbst zu.

59 Debussy 1974, 243.

60 Auch räumte Debussy ein, vor der Komposition der *Jeux* von Ballett (und dessen speziellen Anforderungen an ein Musikstück) nichts verstanden zu haben (vgl. ebd., 242).

61 Barraqué 1964, 144.

62 In dessen Symphonie in d-Moll (1890) sind jedoch weniger Holzbläser vorschrieben.

Formale Gliederung

Mit Ausnahme der sehr deutlich abgegrenzten ›Einleitung‹ (respektive deren langsamen Teil) und der ›Coda‹ reiht das Stück »ständig neue Themen, Motive und Arabesken aneinander.«⁶³ Bisherige Analysen neigten infolgedessen dazu, der Herausforderung, die dies für die Formanalyse bedeutet, dadurch auszuweichen, indem sie allzu selbstverständlich von einer ›Vertonung der Handlung‹ ausgingen und deren Gliederung adaptierten, auch wenn – wie oben dargelegt – von einer schlichten Text-Musik-Korrespondenz ohnehin nicht zweifelsfrei ausgegangen werden kann: so beispielsweise Jakobik, der eine Vierteiligkeit »entlang des Textes«⁶⁴ postuliert, ohne musikalische Belege beizubringen, die seine These überprüfbar machen könnten.⁶⁵

Sucht man nach musikimmanenten Aspekten, die eine formale Gliederung erlauben, erscheint es sinnvoll, da die motivische Arbeit außerordentlich filigran ist und ›thematische Gruppen‹ nur an seltenen Stellen zu finden sind, sich zunächst an metrische und rhythmische Gegebenheiten sowie an das Tempo⁶⁶ zu halten – drei Aspekte, die für den musikalischen Zusammenhang der *Jeux* überaus bedeutsam sind, besonders angesichts der Tatsache, dass es sich um Ballettmusik handelt. Pasler schreibt:

What gives *Jeux* its formal coherence is its rhythmic organization; recurrence of motives and timbres support this form rather than create it. [...] In this way, the rhythm of motives grows to be the rhythm of form.⁶⁷

Jeux steht überwiegend im 3/8-Takt.⁶⁸ Einleitung und Coda sind durch einen 4/4-Takt und ein langsames Tempo charakterisiert.⁶⁹ Ein 3/4-Takt steht an mehreren herausgehobenen Stellen.⁷⁰ Der 2/4-Takt ist das Metrum des ›Scherzos‹.⁷¹ Ein 4/8-Takt erscheint nur für 6 Takte an gesonderter Stelle.

Von vielen Rubati im Mittelteil abgesehen, bleibt das Tempo relativ konstant. Den Achteln im 3/8-Takt entsprechen die im 3/4-Takt, was eine Halbierung des Grundschlags bedeutet. Selbst das Verhältnis zwischen 3/8-Takt und 4/4-Takt ist ein rationaler Bruch.⁷²

63 Eimert 1959, 7.

64 Jakobik 1977, 134.

65 Auch Eimert (1959, 10f.), Maurer Zenck (1976, 35ff.) und Pasler (1982, 64ff.) betonen das Moment ›Übersetzung der Handlung in Musik‹. In dieser Arbeit orientiert sich die Zuordnung von Themen, Motivbruchstücken oder Melodien zu Handlungsteilen, soweit sinnvoll erscheinend, vor allem an Eimert.

66 So auch bei Pasler: »Debussy intended a constant pulse.« (1982, 71)

67 [...] es ist die rhythmische Organisation, welche *Jeux* seine formale Kohärenz verleiht; die Wiederaufnahme von Motiven und Klangfarben unterstützen diese Form anstatt sie zu erzeugen [...]. So wird aus dem Rhythmus der Motive der Rhythmus der Form.« (Ebd., 61)

68 Von 709 Takten 600 Takte.

69 Insgesamt 16 Takte.

70 Insgesamt 46 Takte.

71 Insgesamt 41 Takte.

72 Sechzehntel im Prélude und Achtel im Hauptteil sollen ungefähr gleich schnell sein, nämlich etwa 216 M.M. (vgl. Pasler 1982, 71).

Die meist sanften Dehnungen und Zerrungen des Tempos (bei überwiegend gleichem Metrum) veranlassten Eimert, von einer »fluktuierenden Zeit«⁷³ zu sprechen.

Nach Paslers Ansicht symbolisieren die verschiedenen Taktarten (außer 4/4 und den marginalen 4/8) die drei Individuen: »three metric areas – 3/4, 3/8, 2/4 – carefully delineate the three individuals while two types of timbre [...] differentiate the young man and the girls.«⁷⁴ Allerdings stimmt diese Einschätzung nicht mit dem oben diskutierten »Libretto« überein. Überdies ist es unlogisch, dass die sehr seltenen, herausgehobenen 3/4-Takt-Stellen eine Hauptperson repräsentieren sollen. Hilfreich ist hingegen Paslers Großeinteilung; sie postuliert eine fünfteilige Form (nach Probeziffern):⁷⁵

1. Anfang–5 (T. 1–46)
2. 6–26 (T. 47–223)
3. 27–50 (T. 224–454)
4. 51–77 bzw. 79 (T. 455–688)
5. 80–Ende (T. 689–709)

Hinsichtlich der beiden ersten und des abschließenden Formteils möchte ich mich Pasler anschließen, hinsichtlich der mittleren Formabschnitte scheint mir ihre Zuordnung jedoch zu undifferenziert. Ich schlage daher folgende Modifikation mit insgesamt sieben statt fünf Teilen vor:

Nummer des Formteils	Bezeichnung des Formteils	Takte
I	Ouvertüre	1–46
II	Exposition	4–223
III	Lyrischer Mittelsatz, erster Großteil	224–308
IV	Scherzo und Erster Walzer	309–429
V	Lyrischer Mittelsatz, zweiter Großteil	430–514
VI	Finale (Zweiter Walzer)	515–688
VII	Coda	689–709

Tabelle 1: großformale Gliederung

Die Siebenteiligkeit lässt sich als Ausdifferenzierung einer wiederum dreiteiligen Anlage verstehen, bei der I und II sowie VI und VII als Rahmenteile den aus III, IV und V gebilde-

⁷³ Eimert 1959, 19.

⁷⁴ Pasler: »[...] drei metrische Regionen grenzen die drei Individuen sorgfältig voneinander ab, während zwei Typen von Klangfarben den jungen Mann und die Mädchen unterscheiden.« (1982, 64)

⁷⁵ Vgl. ebd., 72f.

ten Mittelteil umfassen. Diese Bogenform hilft die ›kinetische Energie‹ der Komposition stärker zu verdeutlichen.⁷⁶

Während II und VI ›flüssig‹ klingen und nur wenig Rubato-Stellen haben, ist die ›Mitte‹ III–V sehr kleingliedrig organisiert. Hier, insbesondere in den IV umschließenden Teilen III und V, herrschen Takt- und Tempowechsel vor.⁷⁷ Genau in der Mitte von IV und damit im Zentrum des ganzen Stückes gibt es zudem einen bemerkenswerten fermatenartigen ›Einschub‹ (T. 377–86) mit einem sehr seltsamen Akkord, auf den noch genauer eingegangen werden wird. Um diesen spannt sich der Erste Walzer und um den Ersten Walzer wiederum die beiden Teile des Lyrischen Mittelsatzes mit je 85 Takten. Das Finale nimmt Bezug auf die Exposition (leicht gedehnt), die Coda wiederum auf die Ouvertüre (stark gekürzt).⁷⁸

Wie bei Debussy häufig, wird auch in den *Jeux* die äußere Form verschleiert oder durch häufiges Ineinandergreifen von Kleinteilen ›weicher‹ gemacht, z. B. nach dem Muster: A-B-Awdh.-Bwdh.+Fortentwicklung, oftmals einhergehend mit einer ›Beschleunigung‹. Diese Verquickung von Teilen begegnet uns bereits in der Ouvertüre.

Die Orientierung an Terminologie und Kategorien der ›klassischen Formenlehre‹ geschieht hier keineswegs unreflektiert. Insbesondere die Bezeichnung ›Exposition‹ orientiert sich am entsprechenden Charakter des Formteils mit der Möglichkeit Haupt- und Seitensatz zu unterscheiden und einer auffälligen Gemeinsamkeit mit der ›klassischen‹ Sonatenhauptsatzform: derjenigen der Modulation in die Dominanttonart, die bei Takt 138 durch Quintfall erreicht wird (Tabelle 2).⁷⁹

Harmonik

Debussy komponiert sehr langsame harmonische Tempi, so langsam, dass den meisten Wissenschaftlern bisher entgangen ist, dass eine harmonische Funktionalität überhaupt existiert. So wird in der Literatur gerne von ›Flächen‹ gesprochen, womit sowohl Feldstrukturen als auch »Großregionen«⁸⁰ gemeint sein können. Das Wort ›Fläche‹ suggeriert jedoch Statik, Strukturlosigkeit und fehlende Entwicklung. Es scheint fraglich, ob so die kontrastreiche Harmonik Debussy'scher Sätze angemessen beschrieben wird.

76 Zur Symmetrie der *Jeux* vgl. ebd., 72f. Im Gegensatz dazu: »discontinuité des séquences cloisonnées, l'asymétrie totale de la forme« (Vignal 1987, 221).

77 Vgl. auch Maurer Zenck: »Deutlich als Kontrast gesetzt sind die langsamen Episoden und die Unterbrechung eines Tanzes durch einen anderen.« (1976, 36)

78 Strobel diskutiert die *Jeux* als Rondo (1940, 241). Hierbei müssen allerdings so viele Abstriche gemacht werden, dass der Bezug irreführend ist (vgl. Eimert 1959, 9).

79 Damit soll nicht suggeriert werden, hier liege letztlich eine solche (verschleierte) Sonatenhauptsatzform vor, sondern es sei lediglich angedeutet, dass Formtypen des 18. und 19. Jahrhunderts bei Debussy noch lebendig genug waren, um ›hintergründig‹ wirken zu können. Zugleich widerspreche ich damit der Deutung von Maurer Zenck, die mit Blick auf das Ganze zwar eine Dreiteiligkeit annimmt, doch infolge ihrer These von der ›Steigerungsform‹ – auch hinsichtlich eines jeden einzelnen der drei Abschnitte –, bei der sich die »die motivischen Gebilde zunehmend [...] stabilisieren« (1976, 37), die größte Instabilität und geringste Kraft beim ersten Formteil verortet, während in den darauffolgenden, vor allem im dritten, sich das »Material fester konturiert« und daher an Zugkraft gewinne (ebd., 37ff.).

80 »Dem Geschehen liegt immer ein Orientierungsplan zugrunde [...]. Die harmonischen Großflächen werden durch nuancierte harmonische Mosaiktechnik im Kleinen besetzt.« (Porten 1974, 49)

Gliederungs- ebene 1	Gliederungs- ebene 2	Gliederungs- ebene 3	Besonderheiten	Takte
I. Ouvertüre		Prélude		1–8
		Scherzando		9–38
		Prélude		39–46
II. Exposition	Hauptsatz	Ein- und über- leitender Teil		47–82
		Abschnitt I	exponierend	83–117
		Abschnitt II	modulierend	118–137
	Seitensatz	Abschnitt I		138–71
		Abschnitt II		172–223
III. Lyrischer Mittelsatz		Abschnitt I		224–62
		Abschnitt II		263–83
IV. Scherzo und Erster Walzer		Verquickung mit Scherzo	mit Taktwechseln	284–308
		Scherzo		309–30
		Erster Walzer	darin der zentrale »Einschub« (T. 377–86)	331–429
V. Lyrischer Mittel- satz (Fortsetzung)		Heterogene Überlagerung	mit Taktwechseln	430–454
		Celestateil		455–473
		Abschnitt III mit Überleitung ins Finale		474–512/14
VI. Finale		Hauptabschnitt I		515–604
		Hauptabschnitt II	Stretta und »violent«	605–676
		Höhepunkt und Abklingen		677–688
VII. Coda		Überlagerung		689–701
		Reprise des Pré- lude und Schluss		702–709

Tabelle 2: kleinformale Gliederung

Exkurs: Das harmonische System bei Debussy – Modusfamilien und Farben

Jakobik hat sich mit der Frage der tonalen Disposition Debussy'scher Werke beschäftigt und ist dabei zu dem Schluss gekommen, dass Debussy relativ häufig einen klanglichen »Dreitakt« komponiere, womit das Neben- und Gegeneinandersetzen dreier Tonarten auf relativ engem Raum gemeint ist, von denen als »Hauptfarben« zunächst zwei unver-

mischt aufeinanderprallen.⁸¹ Laut Jakobik beginnt Debussy mit einer »Grund«- oder »Setzungsfarbe«, auf die alsbald eine kontrastierende »Gegenfarbe« folgt.⁸² Die dritte Tonart ergäbe sich dann entweder als »Mischfarbe«, als Synthese der beiden Haupttonarten, oder aber ggf. als eigenständige dritte Farbe im Verlauf des Stückes.⁸³

Diese zweifellos richtigen Beobachtungen sind um einen entscheidenden Faktor zu ergänzen: Die Tonarten, die hier gegeneinander gesetzt werden, gehören unterschiedlichen Modusfamilien an, soll heißen: Einer Tonart wie z. B. D-Dur wird mit As-Dur (oder as-Moll) nicht einfach eine andere Dur- (oder Moll-)Tonart entgegengesetzt, sondern beide Tonarten müssen sich hinsichtlich ihres Farbwertes deutlich unterscheiden.

Das wäre beispielsweise der Fall, wenn auf die Setzungsfarbe D-Mixolydisch mit ihrem schlichten, diatonischen Charakter als Gegenfarbe As-Dur als erweiterte Diatonik mit »Zwischendominanten« und sonstigen geschärften Klängen folgen würde. »Modusfamilie« wird hier also im Sinne von Tonartcharakter verwendet. Die Modi einer Modusfamilie sind in ihrem Charakter verwandt.

Typisch für Debussy ist die Gegenüberstellung verschiedener Modi als Vertreter verschiedener Modusfamilien: Dies könnte man »polymodal« nennen. Im Folgenden wird zwischen fünf Modusfamilien bei Debussy unterscheiden:

1. Diatonik I

Diatonik I beruht ausschließlich auf Ausschnitten unterschiedlicher Länge einer reinen Quintenreihe. Innerhalb dieser Familie kann wiederum unterschieden werden zwischen einer Heptatonik oder Oktatonik, unter welche die Kirchentöne einschließlich Dur und natürlich Moll fallen (bevorzugter Modus ist hier Dorisch noch vor Ionisch und Phrygisch) und kurzen Quintenreihen, unter denen das Pentaton mit einer Quintenbreite von vier Quinten als Grundlage der Pentatonik einen besonderen Stellenwert besitzt. Hexatone treten vermittelnd zwischen Pentatonik und Hepta- bzw. Oktatonik auf. Die enge Verwandtschaft dieser Modi zeigt sich z. B. bei einigen Klangbildungen, die für Debussy charakteristisch sind. Hierfür zwei Beispiele:

Zu Beginn des 2. Satzes der *Images pour orchestre* findet sich der Vierklang *g-h-d-a*. Der Klang scheint als Tonika gesetzt, was durch die Vorzeichnung mit einem # und zwei kleine plagale Kadenzen in den Folgetakten bestätigt wird. Der Klang ist Ausschnitt des Pentatons *g-d-a-e-h* (ohne *e*), das hier im Dienste der Auskomponierung der Tonika steht.

Am Ende der Etüde *Pour les Sixtes* wird der tonikale Des-Dur-Dreiklang um die ajouitierte Sexte *b* ergänzt. Auch hier handelt es sich um einen Ausschnitt aus einem Pentaton, durch den die Tonika auskomponiert ist (*des-as-[es]-b-f*). Im Unterschied zum »Nonenklang« aus den *Images* wird hier die »vierte« und nicht die »fünfte« Quinte (vom Sockelton aus) als Optionston verwendet. Dass es sich hier nicht um einen herkömmlichen Akkord handelt, zeigt sich daran, dass die Töne der Quintenreihe in der Akkordstellung problemlos permutiert werden können: So findet sich am Ende der Etüde *Pour les sonorités*

81 Jakobik 1977, 11 ff. und 16.

82 Ebd.

83 Ebd.

opposées der Schlussklang *cis-e-gis-h*. Auch dieser Klang stellt nach herkömmlichem Verständnis eine Dissonanz dar, wird hier aber offensichtlich als schlussfähige Konsonanz verstanden. Die Töne entstammen wieder einem unvollständigen Pentaton, hier: *e-h-[fis]-cis-gis*. Wieder fehlt die ›dritte‹ Quinte; gleichwohl ist durch die Akkordstellung nunmehr die kleine Septime Optionston.

2. Diatonik II

Hier handelt sich um eine von Chromatismen durchwirkte diatonische Tonalität des Dur/Moll-Systems. Diese Familie ist das Erbe der vorangegangenen zwei Jahrhunderte europäischer Kunstmusik. ›Übrig geblieben‹ sind bei Debussy insbesondere Dominanzwirkungen, die in diverse Arten von Trugschlüssen münden. Die Vorliebe für lange Orgelpunkte und aufeinander folgende dominantisierte Klänge (durch Quint- oder Terzfall oder parallele Verschiebungen) indiziert ein zumeist reduziertes harmonische Tempo, in welchem Funktionswechsel nur noch selten passieren.

3. Absolute Chromatik

Von der Chromatik als Erweiterung der Diatonik ist die absolute Chromatik zu unterscheiden, die nicht mehr als Einfärbung verstanden werden kann, weil der diatonische Bezug weggebrochen ist. Diese Chromatik beruht unter Einschluss der Enharmonik zumeist auf einer harmonischen Äquidistanz, durch welche die Oktave gleichmäßig in kleine oder große Terzen geteilt erscheint, was die auf ihr beruhenden Fortschreitungen für Zirkelbildungen prädestiniert. Die Teilung führt zu achttönigen (bei kleinen Terzen) und sechstönigen (bei großen Terzen) Feldern, die in der Musiktheorie bekanntlich unterschiedlich beschrieben werden. Im Folgenden wird auf den Ansatz des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon in der Darstellung durch Bernhard Haas zurückgegriffen.⁸⁴

4. Akustische Tonalität

Die akustische Tonalität ist strenggenommen keine eigene Modusfamilie, da hier nur eine einzige Tonreihe zur Verfügung steht, die als (genäherter) Ausschnitt aus der Obertonreihe begreifbar ist. Dass sie als Verbindung von Mixolydisch und Lydisch verstanden werden kann, zeigt ihre Nähe zur Modusfamilie Diatonik I. Die akustische Skala von *a* mit den weiteren Tönen *h*, *cis*, *dis*, *e*, *fis* und *g* lässt sich als ein doppelt-tritonisches Heptaton begreifen:⁸⁵ Die reine Quintenreihe *d-a-e-h-fis-cis-gis* ist an beiden Enden zum Tritonus gestaucht worden (aus *d-a* ist *dis-a*, aus *cis-gis* ist *cis-g* geworden). Die beiden Tritoni umfassen vier Töne einer Ganztonleiter. Entsprechend findet die akustische Skala häufig als Vermittlungsfarbe zwischen den diatonischen Modusfamilien und dem Ganztonmodus Verwendung.

⁸⁴ Haas 2004.

⁸⁵ Vgl. Rohringer 2010.

5. Ganztönigkeit

Ganztönigkeit lässt sich häufig in funktionaler Verwendung hören – nämlich als (zumeist bloß lokale) Dominante, z.B. im *Prélude Voiles*. Sie kommt bei Debussy allerdings oft auch als Mischfarbe vor. In der ›Theorie der Tonfelder‹ nach Albert Simon findet dies seinen Ausdruck darin, dass Ganztönigkeit nur durch die Überlagerung von primären Feldern erzeugt werden kann.

Die Ouvertüre

Die Ouvertüre wird beherrscht vom Gegensatz zwischen dem langsamen, ganztönigen *Prélude* und dem Scherzando im 3/8-Takt:



Beispiel 1: Claude Debussy, *Jeux*, *Prélude*, Beginn, T. 1–4

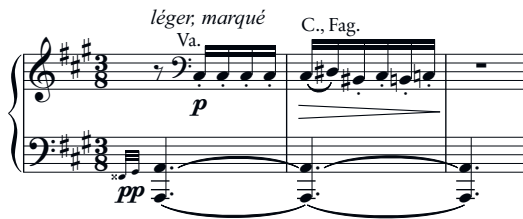
Das *Prélude* hebt mit vier Takten Vorlauf an: Zu einem Orgelpunkt auf *h* in den hohen Streichern treten zunächst in Harfe und Horn Einzeltöne in Art von Tupfern hinzu. Ab Takt 5 wird der Orgelpunkt durch den Ton *a* verstärkt. Die Folge der Tupfer verändert sich durch Substitution des letzten Tons von *his/c-cis-d* zu *his/c-cis-f/eis*, klanglich verstärkt durch die Celesta. Die Stelle ist außerordentlich raffiniert: Das Horn verschmilzt mit den Harfentönen (z. T. im Flageolett) und wird erst im Ausklang derselben als Echoton deutlicher hörbar (wie es auch in der Partitur steht: ›sons d'écho‹⁸⁶). Darüber erscheint nun jener charakteristische Ganzton-Akkord in Mixtur:

Beispiel 2: Claude Debussy, *Jeux*, *Prélude*, T. 5–6

86 Vgl. hierzu Maurer Zenck 1976, 41.

Den Bass der Holzbläsersektion übernimmt die Bassklarinette; die Mittelstimmen spielen die Klarinetten und großen Flöten; die Oberstimme wird von den kleinen Flöten übernommen und den Oboen im Inneren des Satzes verdoppelt. Der Gesamtklang ist außerordentlich ausbalanciert, keine Stimme tritt hervor.⁸⁷

Der Anfang ist statisch und trist, die Überleitung ins Scherzando erfolgt dann recht prompt, wobei der tonale Hauptschritt von *h*, dem beherrschenden Ton des Prélude, nach *a* plagal genannt werden kann. Es erklingt ein Motiv, das ich als Scherzando-Motiv bezeichnen möchte. Es umfasst knappe zwei Takte. Das Motiv erscheint zunächst isoliert und wird erst nach einiger Zeit ein weiteres Mal gebracht. Interessanterweise verteilt sich selbst dieses kurze Motiv auf verschiedene Instrumente: Der erste Teil in Takt 9 wird von den Bratschen, der zweite ab der Takteins in Takt 10 von Celli und Fagotten gespielt:



Beispiel 3: Claude Debussy, *Jeux*, Scherzando-Motiv über tiefen Streichern, T. 9–10

Ein Charakteristikum dieses Motivs ist die Verbindung von Ganzton und Halbton. Die Haupttöne sind zweifelsohne *cis* und *h*, die jedoch mit diatonischen und chromatischen Halb- und Ganztonschritten spielerisch verziert werden (der ebenfalls enthaltene große Sekundschritt *cis-dis* wird noch eine gewisse Bedeutung erlangen). Mit diesem Motiv geht eine Chromatisierung des Ganztonmodus einher, denn *c/his* ist modusfremd. Nun wird klarer, warum Debussy die reine Ganzton-Wirkung der eröffnenden Takte mit den chromatischen Halbtönen trübt: Sie dienen zur Vorbereitung der Chromatik des Scherzando und liegen bereits im Orchester, bevor die Holzbläser die Ganzton-Akkorde spielen.⁸⁸

Das mehrfache Ansetzen des Scherzando-Motivs, bevor es zu größerer Bewegung aufläuft, generiert dabei einen weiteren unauffälligen, aber interessanten tonalen Wechsel, nämlich den vom anfänglichen Ganztonfeld (noch aus dem Prélude übriggeblieben) zu einem zweiten Feld. Die Hörner bringen dazu das bereits bekannte Motiv einen Halbton tiefer (von *c* ausgehend). Dem geht Takt 15 eine »falsche Note« in den tiefen Streichern voraus, die mit *ais* den nächsten modusfremden Ton ins Geschehen werfen. Darüber werden *cis* und *dis* nun als simultane Sekunde in aufsteigenden Achteln durch die verschiedenen »Stockwerke«⁸⁹ des Orchesters (Bratschen, Violinen, Holzbläser) gejagt.

Der Unterschied eines Halbtons zwischen erster und zweiter Präsentation des Scherzando-Motivs manifestiert sich sogleich in der in kleinen Sekunden parallel abwärts laufenden Begleitung in II. Violine und Bratsche. Gleichzeitig ist diese zweite Variante

⁸⁷ Es lässt sich »das Bemühen um größte Ausgewogenheit deutlich erkennen« (ebd., 40).

⁸⁸ Vgl. auch Pasler 1982, 63.

⁸⁹ Jakobik 1977, 129; vgl. hierzu auch Barraqué 1964, 144f.

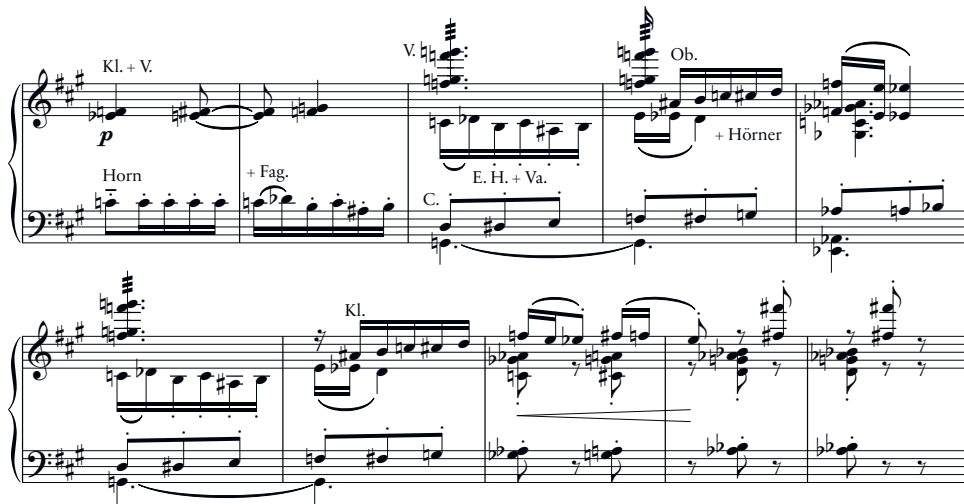
gegenüber der ersten ›verbeult‹: Der Ganztonschritt *cis-dis* wurde zum Halbtonschritt *c-des* verengt. Das ›Thema‹ der Ouvertüre liegt offenbar in einer simultanen und sukzessiven Gegenüberstellung von Halb- und Ganztönen.



Beispiel 4: Claude Debussy, *Jeux*, Scherzando-Motiv variiert, T. 15–19

Die beiden Varianten des Scherzando-Motivs liegen gewissermaßen im Streit und folgen einander immer dichter: in Takt 23f. erklingt die erste Version (auf Bratschen und Klarinette/Fagott verteilt), in Takt 25 bereits die zweite (abermals im Horn, wobei der zweite Motivteil abgespalten in Oboe und Fagott auftaucht).

Der kaum vernehmbare zwölftönige ›Rutsch‹⁹⁰ der Violinen in Takt 18 bereitet die Auffüllung zum Zwölftonfeld vor: Die noch fehlenden Einzeltöne *d*, *e*, *fis* und *gis* erscheinen ab Takt 24: zunächst *e*, dann *d* (T. 26) und schließlich *fis* (T. 27) – allerdings jeweils auf so schwachen Positionen, dass weniger der Einzelton als vielmehr die allgegenwärtige Halbtonigkeit wahrgenommen wird.



Beispiel 5: Claude Debussy, *Jeux*, Motivische und harmonische Weiterentwicklung ab T. 27–36

90 Deswegen ist er in Beispiel 4 auch nicht dargestellt.

Das *fis* spielt bald jedoch eine bedeutende enharmonische Doppelrolle, als Septime *ges* des *As*⁷ (T. 31) und als Spitzenton in Takt 35ff. über einem sehr exponierten Akkord, der strukturell und tonlich in scharfem Gegensatz zu dem Ganztonfeld des *Prélude* steht und zugleich den Ton *as* einführt, der die zwölf Töne mit Abschluss dieses Kleinformteils komplett macht.

Ursprüngliches und komplementär hinzugetretenes Ganztonfeld sind derart ineinander verschoben, dass der Ganztonmodus nicht mehr wahrnehmbar ist. Zusammen bringen sie eine chromatische Farbe hervor, vertreten durch die Akkordfolge *G*⁷-*As*⁷-*A*⁷-*B*⁷ (ab *As*⁷ als Sekundakkorde), welche auf das neuerliche *h* im folgenden Rückgriff auf das *Prélude* hinsteuert.

Das Scherzando-Motiv treibt während dessen die Dramaturgie des Abschnittes durch Abspaltung und Fortspinnung (u. a. im Englisch Horn) voran. Man erkennt einen typischen Debussy-Kontrapunkt: Dem Hauptmotiv wird eine chromatische Linie im Cello sowie ein ›mehrstöckiger‹ Sekund-Orgelpunkt, später die parallel gerückten Sekundakkorde beigemischt – ähnlich wie im Klavier-*Prélude La terrasse des audiences au clair de lune* – und abermals bemerkt man die immense Bedeutung der großen Sekunde. Die hemiolische Abspaltung scheint das Geschehen schließlich aufzulösen (T. 35ff.).

Die Überleitung in die Exposition

Nach der kurzen Wiederaufnahme des *Prélude*, in dem mehrfach oktavierte Streicher eine melodische Auffüllung des charakteristischen Ganzton-Akkords vornehmen, führt ein authentischer Sekundschritt von *h* nach *cis*⁹¹ zum Scherzando-Charakter zurück. Es kommt ein Motiv hinzu, das man aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit mit dem ersten Scherzando-Motiv als Scherzando-Motiv 2 bezeichnen könnte. Da es aber im Verlauf des Stückes eine gewisse Vorrangstellung gegenüber dem anderen hat, möchte ich es, darin Eimert folgend⁹², als *Jeux*-Motiv bezeichnen. Die allgegenwärtige große Sekunde prägt auch dieses Motiv, allerdings vorwiegend harmonisch: Es liegt nämlich, mit *dis* beginnend, genau im Sekundabstand auf dem *cis*-Orgelpunkt der Bratschen. Aus diesem eintönigen Orgelpunkt wird alsbald durch die Hinzunahme von *dis* durch Violinen und Horn ein zweitöniger – abermals durch die charakteristische Sekunde geprägt. Selbst in den Nebenstimmen dominiert der Ganzton.

Dieser beginnt sich jetzt jedoch zu ›öffnen‹: Das neue Motiv startet auf dem Ganzton liegend und thematisiert jetzt neben einer diatonischen Skala auch die kleine Terz, die von nun an ihren Platz im Stück erobert – zunächst vor allem in den Hauptstimmen (vgl. auch T. 53), dann auch in den harmonischen Nebenstimmen (T. 57ff.). Interessant ist die enharmonische Verwechslung der Terz *c-es* in *his-dis* innerhalb weniger Takte (Beispiel 6).

Die harmonische Disposition ist zunächst diatonisch, eine vollständige *cis*-Moll-Tonleiter – zu der sich die chromatischen Erweiterungen im Englisch Horn gesellen. Etwas

91 Man sieht, dass auch bei Fundamentschritten die große Sekunde eine Hauptrolle spielt.

92 Vgl. Eimert 1959, 8 und 16.

49 Kl. *p* V. pizz. *pp* Fl. *3* E. H. *5*

57 E. H. *3* Str.

61 E. H. *3* C. Va., Fag.

62 V. *etc.* Fl. *3* Ob. *3*

Beispiel 6: Claude Debussy, *Jeux*, Jeux-Motiv, T. 49–64, geraffte Übersicht

von akustischer Tonalität (über A) liegt Takt 61 ff. in der Luft, wo neben deutlichen A-Dur-Klängen auch das *g* und das *dis* (sowie *his*) hörbar sind. Die Geigenstimme in Takt 63 bringt ›neue Fahrt‹ ins Geschehen: eine hohe tremolierte chromatische Figur, die eine fallende Kleinterz beschreibt und die sich ab Takt 67 selbständig macht und fortgesponnen wird. Schließlich wird das gesamte Geschehen chromatisch abwärts verschoben.

Hbl. *p* *3* Fl. + V. *3* *ff*

Va., C. *p* Str. *p* Fag. *p*

Beispiel 7: Claude Debussy, *Jeux*, Moduswechsel in T. 67–71

Die Vervollständigung des chromatischen Totals mit zwölfköntiger Skala und parallelen Dur-Grundstellungs-dreiklängen signalisiert ähnlich wie in Takt 31 ff. einen sich ankündigenden Wandel: den abrupten Farb- bzw. Moduswechsel in Takt 70, wo die erweiterte

Diatonik dieses zweiten Scherzando zunächst durch einen C-Klang abgelöst wird, der unter Hinzufügung des *a* als lokale T⁶⁵ gehört wird. In Takt 73 zeigt sich, dass er Teil der Quintenreihe *c-g-d-a-e* ist.⁹³

Zur harmonischen Gesamtdisposition

Die Darstellung der ›Theorie der Tonfelder‹ nach Albert Simon bei Bernhard Haas schließt eine Schichtung des Tonsatzes mit ein, wie sie insbesondere aus der Schenker-analytik bekannt ist. Entsprechend ist im Folgenden von vorder- und hintergründigen harmonischen Regionen die Rede.

In den *Jeux* sind die ›Funktionen‹ die dominierenden Tonfelder. Die Vorzeichnung der drei # bei Beginn und Schluss lässt annehmen, die hintergründige Tonika des Stückes sei A-Dur, der auch Abschnitte in Fis und C angehören. Diverse Abschnitte in Es müssen ebenfalls der Tonika zugeordnet werden. Die von Debussy gewählten Generalvorzeichnungen verraten insgesamt denn auch eine Orientierung an der Tonikaachse. So stehen von 709 Takten 262 in A-Dur (das erste Drittel und noch kleinere Teile im weiteren Verlauf). C-Dur (101 Takte), Fis-Dur (76 Takte) und Es-Dur (58 Takte) bzw. deren Mollparallelen (Molltonarten spielen in den *Jeux* allerdings eine untergeordnete Rolle) nehmen abermals vergleichbaren Raum ein. Dass aber sowohl Dominant- als auch Subdominant-Ebene nur mit einer einzigen Tonart vertreten sind (was die Vorzeichnung angeht; letztere scheint auch rein quantitativ nur schwach präsent), ist ein Indiz für die Dominanz der Tonikafunktion.⁹⁴

Auf der Dominant-Ebene liegend fällt Des-Dur ins Auge: in *Jeux* eine recht herausgehobene Tonart (mit 102 Takten), auf der Ebene der Subdominante H-Dur (34 Takte). Ob die Vorzeichnungen immer die herrschende Funktion anzeigen, wird sich im Laufe der Analyse erweisen. Der Seitensatz der Exposition beispielsweise spielt sich insgesamt auf der Dominant-Ebene ab, obwohl die Vorzeichnung – wie es auch im Falle einer klassischen Sonate der Fall wäre – weiterhin die Haupttonart A-Dur indiziert.

Gemäß des Orgelpunktes auf *h* liegen das *Prélude* und die analoge Coda auf der Achse der Subdominante. Der Eindruck des Fremden ist freilich auch durch den Ganztonmodus bestimmt, der hier funktional indifferent ist und – wie überhaupt die Ganztonfamilie – sonst im Stück kaum eine Rolle spielt. Das fundierende tonikale *a* in Takt 9 ist noch ›schwach auf der Brust‹. Das *cis* in Takt 47 und das bald darauffolgende *a* sind zwar als D und T anzusprechen, aber selbst an dieser Stelle ist die Tonikafunktion noch schwach entwickelt. Das liegt zum einen an den vielen Chromatismen im Scherzando, zum anderen an der Unmöglichkeit, sich das Ganztonfeld der Takte 1–9 und 43ff. dominantisch ›zurecht zu hören‹. In Ermangelung scharfer Dominanten sind auch keine robusten Toniken zu finden. Dass sich das im Verlauf ändert, hat mit dem plötzlichen

93 Die Regieanweisung an dieser Stelle lautet »ein Tennisball fällt auf die Bühne«. Dieses Ereignis ist nicht nur durch den Moduswechsel, sondern auch dynamisch (*ff*) und melodisch-rhythmisch durch die scharfe Synkope und den melischen Stillstand markiert.

94 Keine Tonart annonciert ist für den zentralen Einschub der Takte 377–386 und den steigenden Teil des Finales (T. 619–676) – mit 68 Takten ein gutes Zehntel.

Einbruch der Pentatonik Takt 70 zu tun. Mit Blick auf das gesamte Stück komponieren die pentatonischen Felder, obwohl auch sie gänzlich fremd wirkend und mit einer gewissen Rohheit in das Stück eingestreut, die Tonikafunktion aus: Die jeweiligen Grundtöne der Quintenreihen liegen mit *a* bzw. *c* und *fis* (T. 230ff.) auf der Tonikaachse.

Ganztonmodus und Pentatonik, sonst für Debussys Komponieren essentiell, nehmen in *Jeux* also eine Randstellung ein⁹⁵, allerdings eine betonte und herausgehobene. Der weitaus größte Teil dieser Musik steht in Modi der beiden Modusfamilien erweiterte Diatonik und Chromatik.⁹⁶

Es fällt die Vielzahl der Dominantorgelpunkte ins Auge, welche Quintfälle erwarten lassen und dementsprechend beurteilt werden müssen. Das heißt, dass wenn über eine gewisse Strecke beispielsweise ein As-Dur- D^7 oder $D^{9/7}$ gehalten wird, diese Strecke eindeutig in Des (Dur oder ggf. Moll) steht. Der irrigen Ansicht vieler Autoren, eine solche Denkweise mache keinen Sinn, da die funktionale Harmonik bei Debussy in Auflösung begriffen sei⁹⁷, wird hier nicht gefolgt: Schon in der romantischen Musik müssen Toniken nicht mehr explizit erscheinen, um das Verständnis einer Tonart zu gewährleisten, da auch D und S zur deren Bestimmung völlig ausreichen. Man könnte gar behaupten, dass gerade bei solchen Stellen die herrschende Tonart ganz besonders klar ersichtlich ist. Eine knappe Gesamtübersicht über die Disposition des Stückes könnte wie folgt aussehen:

Takte	Funktionen
T. 1–69	Undeutliche Funktionen: S in T. 1–8 u. T. 39–46 mit Grundton <i>h</i> ; D in T. 47–57 mit Grundton <i>cis</i> ; ansonsten eine schwache Tonika-Ebene. Die Funktionen sind erst im Entstehen begriffen.
T. 70–137	T auf <i>a</i> und <i>c</i>
T. 138–181	D mit Grundton <i>e</i> (E-Dur bis T. 167) als lokale Tonika
T. 182–216/23	Dominantisierung von E bzw. G, um die Rückführung zur T vorzubereiten
T. 226–330	T (<i>Fis</i> , auch C)
T. 331–356	D (Des mit Rückmodulation zur T)
T. 357–514	T (Es dominiert)
T. 515–604	Zunächst D (inklusive eines gut hörbaren Pendels zur S für vierzehn Takte T. 605–676), danach T (dominiert von C und A)
T. 677–701/09	Übergeordnet T (verschleiert durch die Wiederaufnahme des Ganztonfeldes aus dem Prélude)

Tabelle 3: Formteile und Funktionen

95 Vgl. auch Eimert 1959, 5.

96 Kirchentonale Modi kommen gar nicht vor – das profane Sujet der *Jeux* legt die entsprechenden semantischen Konnotationen nicht nahe.

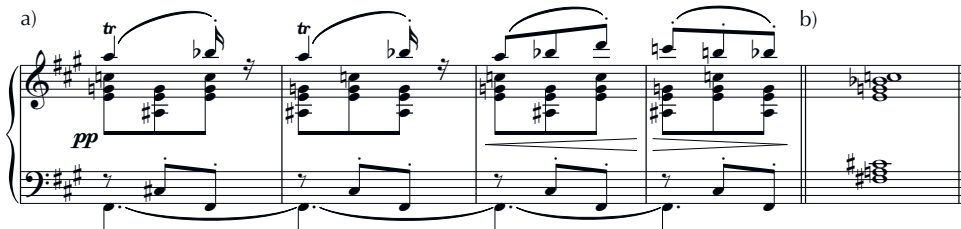
97 Vgl. Storb 1971, 121; vgl. Porten 1974, 113f.; vgl. Berlemann o.J., 4f.; vgl. Gerhardt 1985, 23 und vgl. Jakobik 1977, 29.

Überblick über die Exposition

Wie aus der Analyse des Beginns hervorgeht, bringt Debussy die verschiedenen Modi derart ins Spiel, dass sich ein Wechsel stets ankündigt. Anders als in früheren Stücken vermeidet Debussy zumeist schroffe Übergänge. Die wenigen abrupten Wechsel scheinen ein dramatisches Element zum Klang zu bringen.

Nach der Ganztönigkeit des *Prélude*, der erweiterten Diatonik in der Überleitung zur Exposition (T. 47–69) und der plötzlich einbrechenden Pentatonik (T. 70) wird in Takt 84 der vierte Modus des Stückes erreicht. Nach der ›sekundären‹ Chromatik, die im *Prélude* dem Auffüllen zum Zwölftonfeld diente, handelt es sich nun um eine ›primäre‹ Chromatik in Form einer Funktion.

Auch dieser Wechsel ist vorbereitet, Debussy baut die kurz aufklingende C-Pentatonik zum tonikalen Feld (*c-g, es-b, fis-cis, a-e*) aus: Er eliminiert *d* und bringt *b, fis* und *cis* ins Spiel (T. 74ff.). Es folgt mit Takt 84ff., was man als Hauptmotiv des Hauptsatzes bezeichnen könnte:



Beispiel 8: a) Claude Debussy, *Jeux*, Hauptsatzmotiv T. 84–87; b) akkordischer Auszug als Siebenklang

Das Motiv ist nicht entwicklungsfähig, sondern eine in sich kreisende Dissonanz, ein ›Twister‹, dessen harmonische Spannung nicht lösbar ist. Der in Beispiel 8b) angezeigte Tonvorrat von sieben Tönen (wobei *aïs* und *b* orthographisch unterschieden werden) umfasst mit Ausnahme des *es* sämtliche Töne der Tonika (nicht zugehörig sind das wieder aufgenommene *d* und das neu hinzutretende *h*, das das Pentaton *c–e* zum Hexaton *c–h* erweitert).

Es bietet sich ein Vergleich dieser Stelle mit dem Beginn des Lyrischen Mittelteils an. Dort liegt ebenfalls ein ›Twister‹ vor, der wie die Steigerung und Konsequenz des ›Hauptmotivs‹ wirkt. In der Literatur wird diese Stelle zumeist als polytonal bezeichnet.⁹⁸ C-Dur- und Fis-Dur-Dreiklang gehören jedoch beide der tonikalen Funktion an, was satztechnisch dadurch verdeutlicht wird, dass sie ineinander geschoben sind und keineswegs unabhängig voneinander agieren, wie man es bei echt polytonaler Musik erwarten dürfte: »Deshalb kann man bezweifeln«, schrieb schon Eimert, »ob die Polytonalität der *Jeux* überhaupt als solche anzusprechen ist.«⁹⁹

98 Jakobik 1977, 140ff.

99 Eimert 1959, 21.

Der bislang ausgesparte tonikale Grundton *es* ersetzt ab Takt 100 *fis* als Bassorgelpunkt. Damit ist die tonikale Funktion mit Blick auf die Grundtöne vollständig durchgemessen worden: *a* (T. 9–24 und T. 64), *c* (T. 70ff.), *fis* (T. 84–98) und nun *es* (T. 100ff.). Dem stehen Regionen ohne oder mit unklarer Funktion gegenüber.

Die Modulation zum Seitensatz in der Dominanttonart verläuft mittels Quintfall vergleichsweise klassisch. Die erweiterte Diatonik scheint sich wieder gegen die Chromatik durchzusetzen. Jakobik nennt die harmonische Situation in Takt 138ff. »erweiterte Struktur«.¹⁰⁰ Es handelt sich aber um einen E-Maj7. Maj7-Akkorde werden im Jazz gerne tonikal verwendet; auch hier scheint es sich um eine durch die Modulation gefestigte lokale Tonika zu handeln.



Beispiel 9: Claude Debussy, *Jeux*, Modulation zum Seitensatz, T. 130–135

Der Seitensatz liegt insgesamt auf der Dominant-Ebene. Den komplexen Akkordstrukturen an seinem Ende, deren Tonmaterial mehrheitlich dem dominantischen Feld zugehörig ist, gesellt sich der Störton *dis* als Bassorgelpunkt hinzu.

Beispiel 10: Claude Debussy, *Jeux*, Ende des Seitensatzes, T. 174–183

¹⁰⁰Jakobik 1977, 139ff.

Die vier Takte ab Takt 174 und diejenigen ab Takt 178 sind aus ein und demselben Stoff gemacht: Die parallel verschobenen verminderten Septakkorde in Violen und Celli Takt 178f. umschreiben mit einigen Durchgangsakkorden *h-d-f-gis/as* (die schweren Werte der Hemiole »zählen«). Es handelt sich um die Quinttonreihe der Dominante. Ab Takt 180ff. kommt die Grundtonreihe hinzu: Die Oberstimme phrasiert den weiteren verminderten Septakkord *ais-cis-e-g* (welcher auf den schwachen Werten der Hemiole [T. 178f.] schon gebracht wurde).

Die Stelle ist nicht leicht in den Gesamtkontext einzuordnen. Der Ton *h* scheint zweierlei Funktion wahrzunehmen: Im Oberstimmensatz ist er Quintton der lokalen Tonika (globalen Dominante); zusammen mit dem Störton *dis* bildet er im Bass jedoch eine lokale dominantische (global subdominantische) Schicht, zu der die darüber gelagerte vollständige Dominante in einer eigentümlichen Spannung steht. Mit dem Wegfall des Störtons *dis* in Takt 182 wird die lokale Tonika zugleich dominantisiert: Debussy scheint E-Dur, die Seitensatztonart, in Richtung der übergeordneten Tonika verlassen zu wollen: Takt 182 bringt einen D⁹⁷ zu C-Dur. Zunächst aber wird die raffinierte Überlagerung zweier Funktionen ab Takt 186 wiederholt. Die globale Tonika wird als Fis-Dur erst mit dem Lyrischen Mittelteil wiedergewonnen.

Besonderheiten im Lyrischen Mittelteil

Der Lyrische Mittelteil beginnt Takt 224 mit einer zarten Streichermixtur – eine Passage, die auch durch den bislang nicht verwendeten 3/4-Takt herausgehoben wird. Der E-Dur-Dreiklang auf der Takteins scheint die Tonart des Seitensatzes aufgreifen zu wollen.

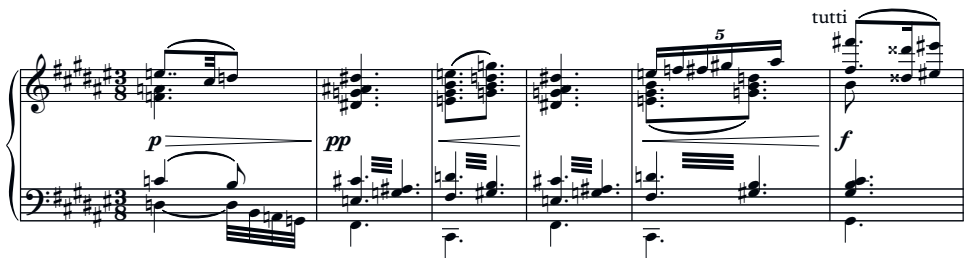
The musical score for Claude Debussy's 'Jeux', measures 224-231, is presented in two systems. The first system shows measures 224-226, and the second system shows measures 227-231. The score is in E major, 3/4 time. It features a piano (pp) texture with strings (Str.) and harp (Hbl.) playing a complex, layered harmonic structure. The strings play a series of chords and moving lines, while the harp provides a more static, harmonic support. The bass line (Kb., H.) is also visible. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and articulation like 'ppp' and 'ppp'.

Beispiel 11: Claude Debussy, *Jeux*, T. 224–231

Die Mixtur stellt eine erweiterte Diatonik in verschobenen Dreiklängen dar. Sie wird alsbald konterkariert durch einen weiteren ›Twister‹, gebildet aus einer über drei Oktaven gelagerten, kaum noch melodischen ›Hauptlinie‹, einem bordunartigen Orgelpunkt im Bass und einer in zahllose Tremoli zerstoßenen Klangmasse dazwischen. Die ›Hauptlinie‹ besteht aus einem gegen den Takt gelagerten dreimaligem *cis* und einem darauf folgenden raschen Ornament. Die tremolierende Klangmasse liegt in den Holzbläsern, zunächst jedoch nur in den Klarinetten, dann kommen der Reihe nach Flöten, Oboen und Fagotte hinzu. Die Taktgruppe wird wiederholt und anschließend in eine entspannende Fis-Pentatonik überführt.

Der Schritt von E, zu Beginn der Mixtur, nach Fis (T. 226) ist authentisch und könnte als Beginn einer Kadenz nach H-Dur von S nach D aufgefasst werden. Tatsächlich erklingt ein H-Dur-Dreiklang auch in den Tremoli der Holzbläser, er ist allerdings nicht vom Rest der Klangmasse zu unterscheiden. Fis wird ab Takt 230 ›entdominantisiert‹: Trotz einzelner Einflechtungen der lokalen Subdominante (T. 237ff. und T. 255ff.) bestätigt sich die Generalvorzeichnung Fis-Dur. Mit der Pentatonik bringt die Stelle eine wichtige Facette der globalen Tonika zum Vorschein, die auch den Hauptsatzbeginn auszeichnete.

Als Feld kommt die Tonika in einer weiteren, wenn auch weniger ›twisterartigen‹ Stelle noch einmal vor (T. 264ff. und T. 272). Es ist ein schwärmerischer Abschnitt des Lyrischen Mittelteils, inmitten stark gestischer Motive (T. 271 und T. 276) in zurückgenommenem Tempo (›retenu‹), ähnlich orchestriert wie Takt 226 und auch dadurch mit den übrigen in sich kreisenden Tonikastellen aufs engste verknüpft.



Beispiel 12: Claude Debussy, *Jeux*, T. 271–276

Es handelt sich um ein Pendel zwischen Tonika und Dominante (die Töne im T. 264 bzw. T. 272 gehören wie in T. 84 und T. 226/247 zur Tonika), das die Haupttonart des Lyrischen Mittelteils Fis-Dur bestätigt. Im Tritonus-Abstand hierzu folgt C-Dur, das das Scherzo beherrscht (T. 309–330); die Überleitung (T. 285–308) scheint zwischen den beiden Tonarten hin- und herzu pendeln.

Scherzo und Erster Walzer

In der Überleitung vom Lyrischen Mittelteil zum Scherzo (T. 280ff.) folgt auf die zweite zweier unvollständiger Kadenzen (II-V) ein solitäres *cis*. In neuem Tempo (*assez animé*) setzt eine rhythmische Figur ein, die aus der etwas schwülstigen Atmosphäre ausbricht.

Beispiel 13: Claude Debussy, *Jeux*, Einstieg in die Überleitung zum Scherzo, T. 280–289, geraffte Darstellung

Beispiel 14: Claude Debussy, *Jeux*, Überleitung zum Scherzo, T. 290–301

Nach und nach füllt sich der chromatische Raum, bis die Flöte das chromatische Total ausfüllt und dadurch einen Moduswechsel ankündigt (Beispiel 13).

Schließlich rastet das Geschehen auf der Dominant-Ebene ein (mit Interjektionen in Fis-, A-, H-Dur; die letzte in B-Dur gehört wiederum der Dominante an). Dabei wird *cis* durch das tritonusentfernte *g* substituiert, womit C-Dur als Tonika des Scherzos vorbereitet wird (Beispiel 14).

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the Scherzo from Claude Debussy's 'Jeux'. The top system is for the woodwinds and strings, with parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Horn). The bottom system is for the strings (Str.) and piano (p). The tempo is marked 'Animez peu à peu'. The music is in 2/4 time and features a chromatic progression of chords.

Beispiel 15: Claude Debussy, *Jeux*, Scherzo, Beginn, T. 308–318

Das harmonische Gerüst des Scherzos (Beispiel 15) besteht aus einer Mixtur von D^7 -Quintsextakkorden, die gegen den Orgelpunkt auf *g* verschoben werden. Somit bleibt das gesamte Scherzo auf der Dominante »hängen«.

Bei der nun folgenden tumultartigen Steigerung durch die Erhöhung des harmonischen Tempos fällt die Annäherung an die Ganztönigkeit in den letzten beiden Scherzotakten auf: Den Oberstimmen-Mixturen A-Dur, As-Dur, F-Dur, Fis-Dur werden in den Hörnern ähnliche Strukturen in Des-Dur, D-Dur, H-Dur und B-Dur entgegengesetzt, also genau im Großterz- und Tritonusabstand. Die Gegenläufigkeit der Stimmen und zerklüftete Instrumentierung führt schließlich dazu, dass das gesamte musikalische Geschehen umschlägt: von einem reinen Bläuersatz in ein Streicherfeld (plus Harfen und Bassklarinette, die zuvor geschwiegen hatte), von einem harmonisch extrem unruhigen chromatischen Total im 2/4 in einen diatonisch geprägten, tonal vergleichsweise stabilen Walzer (Beispiel 16).

Den Übergang gewährt Debussy, indem er – abermals durch »Entdominantisierung« – den letzten Fis⁶⁵ in eine Subdominante verwandelt, nämlich in einen Moll-s⁶⁵ in Des-Dur (dabei die dreifache Leittönigkeit der entgegengesetzten Mixtur gewissermaßen als Kolorit ausnutzend: *as+b/ais* nach *a/heses*, *d* nach *des* und *e* nach *es*). Damit ist derjenige Abschnitt erreicht, der im Gesamtkontext von *Jeux* die Mitte einnimmt.

Hbl.
pp
Hörner etc.

Mouvt de Valse
Str.
p détaché 3

Beispiel 16: Claude Debussy, *Jeux*, Ende des Scherzos, Beginn des Ersten Walzers, T. 325–332

Die Mitte von *Jeux*

Mit Takt 357 wird Des-Dur zugunsten von Es-Dur verlassen, das einen längeren bis Takt 514 reichenden Abschnitt eröffnet, der im Wesentlichen die Tonika-Ebene repräsentiert. Das gilt mit Einschränkung auch für jenen zehntaktigen Einschub (T. 377–386), der auf die ersten, eindeutig in Es-Dur stehenden zwanzig Takte folgt – einen weiteren, besonders komplexen ›Twister‹:

Fl.
Ob. + V.
pp
Kb.
hohe Str., Hbl.
H.
C., Hbl.
C., Hbl.

Beispiel 17: Claude Debussy, *Jeux*, Einschub im Ersten Walzer, T. 377–382

Die komplexen Akkorde der Takte 378 und 382 erweisen sich als tonikale Funktion über einem dominantischen Bordun: Ein Es-Dur-Dreiklang findet sich in den gedämpften Hör-

nern, die hohen Violinen bringen einen Fis-Dur- und dis-Moll-Dreiklang, eine Mischung aus C-Dur- und c-Moll-Dreiklang mit kleiner Septime findet sich in Klarinetten, Flöten und mittleren Streichern. Die Klänge verschwimmen: Tremolo und Pianissimo lassen die Einzeltöne untergehen. Damit ist das aus Takt 84 und Takt 226 bekannte Kreiseln ohne jegliches melodische Element ›zu Ende gedacht‹. Die Quinten *e-h* und *g-d* unterlegen die ›flirrende‹ Tonika dominantisch.



Beispiel 18: Claude Debussy, *Jeux*, die komplexen Akkorde der Tonika-Ebene in T. 84 a), T. 226 b.) und T. 378–82 c)

Die exakte Transposition des Akkordes aus Takt 378 um eine kleine Terz nach oben in Takt 382 führt zur achttönigen Vollständigkeit der Tonika: Das bislang fehlende *a* ist nun Spitzenton in den Geigen.

Auf diesen Einschub folgt eine mehrschrittige Kadenz nach Es-Dur (T. 387–429/32), die halbschlüssig endet (Beispiel 19). Dabei sind wiederum die dissonanten Orgelpunkte auffällig, die zu Funktionsmischungen führen: Zunächst deuten die Takte 403–410 auf einen Schluss in der Tonika; eine klare Dominante (T. 387ff.) und die Tonika (T. 396) waren vorausgegangen. Die Quinte *as-es* unterlegt das Geschehen jedoch subdominantisch. Analog verhält sich die Taktgruppe Takt 411ff., in der die Dominante mit einem tonikalen Orgelpunkt unterlegt ist. Zu einer weiteren Verzögerung des kadenziellen Abschlusses kommt es, wenn ab Takt 421 erneut die Subdominant-Ebene durch einen *Sp⁷* ins Spiel gebracht wird. Statt des kadenziellen Abschlusses erscheint daraufhin in Takt 429 ein Halbschluss (das hohe *b* in den Violinen).

Wieder folgen eine Verunklarung der Funktion (T. 433–440) und danach das Setzen einer neuen Tonart. Die Vorzeichnung zeigt H-Dur oder gis-Moll an, doch die Stabilität der Quinte *dis-ais* im Bass spricht für dis-Moll. Die globale Tonika ist also noch nicht verlassen. Die Tonika weicht erst in dem von der Celesta bestimmten Abschnitt der Dominante: zunächst mit Grundton *g* (ab T. 473), dann nach einem kleinen Schlenker zur Subdominante über *h* (T. 492ff.) mit Grundton *e* (T. 500–514). Das anvisierte A-Dur erhält jedoch keinen Entfaltungsraum: Das erwartete A-Dur wird in Takt 515 durch As-Dur substituiert, welches, wie so häufig in diesem Stück, direkt ›dominantisiert‹ wird (Beispiel 20). Ein Crescendo molto betont den Vorgang ebenso wie der Umschlag vom ›leichten‹ Fauxbourdon-Satz in eine der seltenen Tutti- Stellen.

Das Finale

Das Finale ist der ›flüssigste‹ Teil des Stückes. Das ist sowohl Folge des treibend-tänzerischen Walzerrhythmus' und der veränderten Motivik als auch der harmonischen Gesamtsituation, die authentische Fundamentschritte präferiert.

396 Tr. Kl. V. Ob., Fl., V.
H.
402
415
416
420 H. Fg.
429

Beispiel 19: Claude Debussy, *Jeux*, Zusammenfassung der großen Kadenz am Ende des Ersten Walzers, T. 396–429, geraffte Darstellung

Hbl.
Str. tutti
+ Blech
p
cresc. molto
f
p
cresc. molto
f

Beispiel 20: Claude Debussy, *Jeux*, Überleitung ins Finale, T. 511–516

Die Takte 515–604 liegen auf der globalen Dominant-Ebene, inklusive eines vierzehn Takte andauernden Pendels zur globalen Subdominante (Des-H-Des, T. 579–592). Eine erste interessante harmonische Situation des Finales ist der Beginn des ›Pas de trois‹ auf der Dominanten von Des-Dur. Alle Stimmen verlaufen relativ unabhängig und bilden einen rhythmischen Kontrapunkt zueinander. Die Hauptstimme findet sich in der Mittellage; der Orgelpunkt im Bass und die Streicherakkorde sowie Holzbläser-Einwürfe bilden demgegenüber ein Ostinato. Die hartnäckige Wiederholung ein und desselben Klanges erinnert an die ›Twister‹ in Takt 84ff., Takt 226ff. und Takt 377ff.: Tatsächlich liegt die Stelle dort, wo gemäß der bisherigen Frequenz ein solcher ›Twister‹ erwartet werden dürfte.¹⁰¹ Jedoch ist die Wirkung hier stark abgeschwächt und steht im Zeichen einer schwungvollen Vorwärtsbewegung.



Beispiel 21: Claude Debussy, *Jeux*, Pas de trois, T. 535–542¹⁰²

Der auskomponierte Klang umfasst neben *as-d-ges* im Ostinato *a*, *b* und *f* in der Hauptstimme (*a* als Leitton zu *b*) und lässt sich als Zwischendominante nach *es-Moll* verstehen; *es-Moll* erscheint dann auch tatsächlich als II in einer großen II–V–I-Kadenz im Zweiten Walzer (T. 565), welche die globale Dominantenebene Des prolongiert. Einen etwas kleinräumigeren Kadenzzusammenhang stellt der Quintfall in Takt 563 als Auflösung des über mehr als dreißig Takte gehaltenen lokalen Dominantorgelpunktes über *as* her. Mit der sofortigen Dominantisierung des Des-Dur wird der harmonische Zirkel vollendet und das übergeordnete harmonische Ziel, die globale Tonika, wieder aufgenommen.

101 Es scheinen die herausgehobenen Stellen in *Jeux* je ca. 140 bis 150 Takte auseinander zu liegen: die ›isolierten‹ Funktionen Takt 84ff., Takt 226–247, Takt 378ff., das ausladende Thema *Pas de trois* (T. 535ff.), sowie der Höhepunkt Takt 677ff.: Jede dieser wesentlichen Stellen liegt an herausgehobener Position eines anderen Teils des Stückes (II, III, IV, VI).

102 Auf einige Füllstimmen wurde verzichtet: triolische Einwüfe in jedem zweiten Takt durch die hohen Holzbläser und gegeneinander stehende Sechzehntel und punktierte Sechzehntel in den beiden Harfen.

Beispiel 22: Claude Debussy, *Jeux*, Makrokadenz im Vorfeld des zweiten Walzers, gerraftete Darstellung, T. 535–567

Eine hochfahrend sehnsuchtsvolle Linie in den Violinen (T. 553ff.) verbindet den ›Pas de trois‹ mit dem Zweiten Walzer. Auch hier ist die Hauptstimme in der Mittellage zu finden.

Beispiel 23: Claude Debussy, *Jeux*, Thema des Zweiten Walzers, T. 565–576

Die Ausweichung nach H-Dur (T. 578–591) ist ein weiteres Mittel, die Kadenz hinauszuzögern. Bei der Auflösung des lokalen dominantischen As-Dur-Klangs (T. 601ff.) wird *des* zu *d* alteriert, das als Akkordgrundton eines Moll-Quintsextakkords in A-Dur sofort ›subdominantisiert‹ wird. Damit verschiebt sich das Geschehen von *as* nach *d* um einen

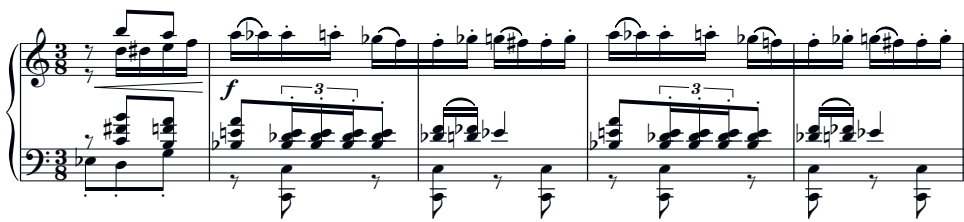
Tritonus, verbleibt also innerhalb eines Feldes. Die erwartete Fortschreitung ist nun nicht mehr As-Des-Ges/Fis, sondern d-E-A. An die Stelle einer traditionellen dominantischen Struktur (über *as*) ist eine traditionell subdominantisches getreten (über *d*); beide gehören der globalen Subdominante an.

Die Diatonik in den Takten 611–626 erscheint hier, anders als bisher üblich, nicht in Verbindung mit der Tonika, sondern der Subdominante: Diese wird durch zwei kleinerterzversetzte Quintsextakkorde (T. 611 ff. auf *h* und T. 619 und *d*) in den führenden tiefen Streichern auskomponiert. Beide Akkorde lassen sich jeweils auch als Ausschnitt eines Pentatons begreifen, was Debussy zu einer entsprechenden klanglichen Erweiterung nutzt: Die auffällenden Akkorde und die Motivik in den hohen Streichern ergänzen das jeweilige Pentaton zunächst zum Hexaton (*d-a-[e]-h-fis* wird zu *d-a-e-h-fis-cis*; *f-c-[g]-d-a* wird zu *f-c-g-d-a-e*) und schließlich zum Heptaton (*gis* in T. 613 und *h* in T. 620; diese beiden Töne sind in Beispiel 24 nicht wiedergegeben).



Beispiel 24: Claude Debussy, *Jeux*, T. 611–613, T. 619–622, T. 627–28 und T. 635–638

Dass es sich hier um eine Erscheinung des Vordergrundes handelt, zeigt auch der Rest des Finales, der von der Chromatik der Funktionen beherrscht wird (ausgenommen die durch Tritonusverschiebungen Takt 627–648 und Takt 653–676 angedeutete Ganztönigkeit). Die Akkorde der Takte 635ff. sind mehr oder minder chromatisch ausgefüllte verminderte Septakkorde, die zunächst als Grundtöne der Subdominante aufgefasst werden können, dann aber durch den Quintfall in Takt 644 retrospektiv zu Quinttönen der Dominante erklärt werden.



Beispiel 25: Claude Debussy, *Jeux*, T. 644–648

Dieser Quintfall verweist auf eine Makrokadenz, zunächst mit den Stationen S (T. 605–635/38) – D (T. 636/39–644) – S (T. 645–664). Das fortlaufende Kreisen mündet schließlich in einen durch Ganztönigkeit verunklarten Abschnitt (T. 665–676): Die plagalen Schritte *h-dis-g* des realen Basses sind nicht Fundamentschritte, sondern ein Mittel, das im Vordergrund vielfach chromatisch ausgefüllte Ganztonfeld zu verdeutlichen. Schon einmal, am Ende des Scherzos (T. 325ff.), näherte sich das Stück der Ganztönigkeit vor Eintritt eines neuen Formabschnittes an. Der Wegfall aller tiefen Instrumente ab Takt 673 verstärkt den Eindruck allgemeiner Auflösung. Die Klimax in den Takten 665–677 scheint vor allem durch die sich steigernde Dynamik und eine bereits ab Takt 611 die Stretta begünstigende Phrasenbildung zu vier, meist sogar zu acht Takten herbeigeführt zu werden (strenggenommen dominiert bereits seit Takt 515 die Viertaktigkeit, unterbrochen nur durch wenige Ausnahmen wie die drei Zweitakter ab Takt 605).

Ausklang des Finales und Coda

Aus der Turbulenz der Takte 665–676 geht schließlich der letzte und massivste Höhepunkt des Stückes in Takt 677 hervor (auf der Bühne findet »der dreifache Kuss« statt). Die Bewegung kulminiert im Fortissimo in der großen Sekunde *fis-gis*. Beide Töne erscheinen in vier Registern von Fagott bis Piccolo oktaviert – es fehlt das Bassregister – und sollen offenbar stets als Sekunde und niemals als None oder als Septime gehört werden. Harmonisch wird damit zum Anfang des Stücks zurückgefunden: Die Töne *fis* und *gis* liegen auf derselben Achse wie *a* und *h*, die den Orgelpunkt der ersten Takte bildeten.



Beispiel 26: Claude Debussy, *Jeux*, Höhepunkt in T. 675–678

Im Zusammenhang mit der in Aussicht gestellten Rückkehr von der Dominant- zur Tonika-Ebene ist diese extrem prononcierte Sekunde eine auf Grundton und Septime reduzierte II. Stufe in Fis-Dur (bzw. fis-Moll).¹⁰³ Der vollständige Akkord wird bereits Takt 678 im Moment des Spannungsabfalls¹⁰⁴ nachgereicht (zunächst als halbverminderter Septakkord, dann als kleiner Durseptakkord). Dem in erweiterter Diatonik gehaltenen

¹⁰³ Man erkennt spätestens hieran die enorme Bedeutung der II-V-I-Kadenzen in *Jeux* – ganz im Gegenteil zu dem, was teils in der Literatur behauptet wird (vgl. etwa Porten 1974, 87f.).

¹⁰⁴ »[...] Vorliebe Debussys für langsamen Aufstieg oder Aufbau und schnellen Abstieg« (ebd., 76).

Abschwung (T. 679–688) folgt ein letzter pentatonischer Ruck.¹⁰⁵ Dabei wird nicht dem seit Takt 684 im *Perdendosi* liegenden D⁹⁷ nach *fis*-Moll stattgegeben, sondern Takt 689 folgt ein T⁶⁵ in C-Dur, als Teil des Pentatons *c-g-d-e-a*.

Zugleich findet in der Linie der Flöten das Tonmaterial aus Takt 70 wieder Verwendung, nunmehr allerdings abwärts statt aufwärts. Dann wird die Triller-Fläche um das tonikale *a* (T. 690–696) durch das Ganztonfeld *gis-b-c-d-e* (T. 696–700) eliminiert. Dies dient der Vorbereitung der Wiederkehr des Ganztonfeldes aus dem *Prélude* (T. 702–705): Beide Felder ergänzen sich zur Zwölftönigkeit. Nur ein Ton fehlt: Es ist *fis*, der tonikale Grundton von zuvor.

Damit werden alle wesentlichen Modi zum Schluss der Komposition auf kleinstem Raum (in nicht einmal dreißig Takten) wie in einem Brennspeigel nochmals präsentiert: die Ganztönigkeit, die durch Funktionen gestiftete Chromatik, und die verschiedenen Formen der Diatonik.

Zum Schluss-Unisono geht es dann chromatisch von *dis* zum *a* abwärts. Diese Linie scheint durch das Quintolen-Murmurando in einigen Stimmen der vielfach geteilten Streicher vorbereitet zu sein – allerdings weist Eimert zu Recht darauf hin, dieses Murmurando sei »akustisch als Geräuschkombi mit Spektralkomponenten in drei Hörbereichen (Oktaven) zu werten«¹⁰⁶ und sei daher nicht tonal in die Umgebung einzupassen. Es fehlt der Leitton *gis*, der auch im Ganztonfeld nicht enthalten ist: Eine Nebenlinie in Gegenbewegung gelangt vom *dis* über *e* nur bis zum *f*.¹⁰⁷

Motivik

Rhythmik und Melodik

Motive sind bei Debussy primär oft rhythmische Einheiten, die erst in einem zweiten Schritt melisch gefüllt werden. Das melische Tonmaterial wird aus dem jeweils gültigen Modus gewählt. Melodische Qualität mit Anspruch auf Vorrang gegenüber den anderen musikalischen Parametern gibt es bei Debussy offenbar selten.¹⁰⁸

Auffällig in den *Jeux* ist die vorwiegend gestauchte Melodik, die uneingeschränkte Vorherrschaft von Schritten gegenüber Sprüngen und von rhythmischen Einheiten ge-

105 Hierbei handelt es sich um eine Analogie zum ersten Erscheinen des Tennisballs.

106 Eimert 1959, 21.

107 Es stellt sich die Frage, warum Debussy das Stück nicht symmetrisch schließt, indem er auf den Abgang zum *a* verzichtet und es mit dem Ganztonfeld ausklingen lässt. Es dürfte nahe liegen, den Ganztonmodus als Symbol der Leere vor und nach dem Tanz zu verstehen. Der leere Park ist auch das letzte, was der Zuschauer sieht, da die drei Tänzer zuvor von der Bühne geflohen sind. So scheint in diesem Schluss eine gewisse Ironie zu liegen; Debussy erlaubt sich einen Kommentar zur Handlung. Bekanntlich war er von Diaghilev gebeten worden, das Ende des Stückes etwas länger zu machen. Es existieren zwei verschiedene Versionen vom Ende in der Arbeitsfassung: In der einen wird nach dem Höhepunkt in Takt 677 schnell abgebrochen, und das Stück klingt im 3/4-Takt des Höhepunktes aus, ohne dass der Tennisball oder die Leere des Parks noch einmal thematisiert worden wären. In der anderen, wohl später entstandenen, folgen auf die Wiederaufnahme des *Prélude* noch wenigstens zwei Takte in A-Dur mit einem *sff*-Endakkord.

108 Vgl. auch Porten 1974, 65.

genüber melodischen Bögen; die Veränderungsfähigkeit einzelner – zumeist sehr kurzer – Elemente führt zum Eindruck geradezu unbegrenzter Gestaltvariabilität. Gleichwohl gibt es auch in den *Jeux* einen ›Kondensationskern‹ der Melodik; es handelt sich um die ›Sekund-Terz-Formel‹¹⁰⁹, die bereits in der ersten Motivgruppe erkannt werden kann. Die geringe Spezifik der ›Formel‹ führt allerdings dazu, dass die Prägnanz der aus ihr hervorgehenden melodischen Einheiten eher gering ist. Die ›Formel‹ ist nur subkutan wirksam; die Gestaltung an der Oberfläche ist ganz Rhythmus und Klang.

Beispiel 27: Claude Debussy, *Jeux*, T. 150–151

Beispiel 28: Claude Debussy, *Jeux*, T. 373–374¹¹⁰

Rhythmen, die das Metrum betonen, anstatt, wie zumeist bei Debussy, es konterkarieren, mögen darauf hinweisen, dass ein Thema der *Jeux* der Tanz ist: So ist eine weit-

¹⁰⁹ Vgl. Jakobik 1977, 18ff.

¹¹⁰ Wiederaufnahme des Hauptsatzmotivs aus Takt 84ff. in den Flöten.

gehende Fixierung auf walzerartige, beschwingte, leichte Rhythmen festzustellen (vgl. Beispiele 27 und 28). Der 3/8-Takt beherrscht weite Teile des Stückes und drückt der Mehrzahl der Motive unmissverständlich seinen Stempel auf. Dabei werden alle Möglichkeiten zur rhythmischen Unterteilung des Taktes genutzt: groß und klein punktiert, hemiolisch, fließend-gerade.

Es ist unerheblich, ob manche der 3/8-Strecken in diesem Stück nach herkömmlichem Verständnis falsch notiert sind. Die »schlagfreien, losen Taktstriche«¹¹¹, die Stravinsky an den *Jeux* bemerkte, dominieren jedenfalls nur manche lyrische Passagen des Mittelteils und insbesondere das Prélude, wo auch kein Tanz stattfindet.

Motivklassen

Eimerts Motivtafel, auf welcher praktisch das komplette melodische Material der *Jeux* unter- und nebeneinander aufgezählt ist, deutet das Problem der geringen Fasslichkeit der Motive an.¹¹² Schon die Frage, was überhaupt als Motiv gelten kann, ist schwierig zu beantworten, da auch kleinste Arabesken aus denselben Tongirlanden wie einige der Hauptmotive gemacht sind.¹¹³ Dem entspricht, dass die melodischen Einheiten auch bei mehrmaligem Hören im Ohr nicht haften bleiben¹¹⁴, was zu einer Konzentration auf die metrisch-rhythmische und harmonische Gestaltung des Stückes führt.

Soll die Kategorie des Motivischen dennoch nicht aufgegeben werden, kann eine Lösung des Problems darin bestehen, zwei oder drei voneinander gut unterscheidbare Motivklassen zu beschreiben. Es sind dies die zwei Motivklassen der »rhythmisch pointierten Motive« und der »gestischen Motive«, zu denen sich die nicht immer auffälligen Kontrasubjekte als Nebenklasse gesellen. Interessanterweise drängen sich Motive gerade dieser dritten Klasse im Laufe des Stückes mehr und mehr in den Vordergrund und entwickeln sich zu Melodien, die thematische Gestalt annehmen. Gemeint sind die beiden Themen »Pas de trois«¹¹⁵ und das Thema des Zweiten Walzers. Dem Zug hin zu längeren melodischen Einheiten entspricht auch die Hinwendung des Finales zu einer einzigen durchkomponierten Steigerung.¹¹⁶

Zur Klasse der »rhythmisch pointierten Motive« gehören das Scherzando- und das *Jeux*-Motiv. Sie variieren stark und »fressen« sich über den Verlauf des Stückes hinweg in dessen Textur ein. Eimert formuliert das so:

Das Haupt- und Rondothema [...] ist das unscheinbarste der *Jeux*-Ornamente, aber nun wird klar, dass es auf andere Weise Hauptthema ist: als der bergende Grund, der die Einheit umso tiefer und zwingender herstellt, je weniger er als thematisches Machtgebot wirkt.¹¹⁷

111 Vgl. Stravinsky 1961, 197.

112 Vgl. Eimert 1959, 15.

113 Eimert nennt dies »organische Ungenauigkeit« (ebd., 14).

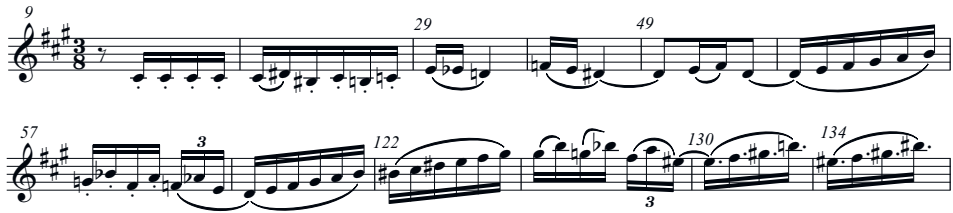
114 Die Melodien Debussys haben einen »seltsamen Widerstand gegen die Apperzeption« (Porten 1974, 32).

115 Der Name stammt von Eimert (1959, 13).

116 Vgl. Maurer Zenck 1976, 37.

117 Eimert 1959, 16.

Die Verteilung der Scherzando-Motiv(e) über die verschiedenen »Stockwerke« des Orchesters¹¹⁸ und auf voneinander entfernte Takte zeigt, dass dieses Element willentlich »zerpflückt« wird – natürlich aus guten musikalischen Gründen. Beispiel 29 zeigt den Versuch, die nicht nur klanglich, sondern auch zeitlich getrennten Elemente zusammenzuführen.¹¹⁹



Beispiel 29: Claude Debussy, *Jeux*, versuchsweise Zusammenführung der Scherzando- und *Jeux*-Motiv(e), T. 9–10, T. 29–30, T. 49–50, T. 57–58, T. 122–123, T. 130 und T. 134

Das Scherzando-Motiv erklingt erstmals in Takt 9 – jedoch nur teilweise; »komplett« erscheint es erst Takt 27ff. Das *Jeux*-Motiv wartet nach Ersterwähnung in Takt 47 sogar ganze siebenzig Takte auf die »Vervollständigung«, die erst mit Takt 118ff. in der Oboe gebracht wird.

Es folgt nun die Klasse der »gestischen Motive« (vgl. Beispiel 30). Offensichtlich sind auch rhythmische und melodische Gestalt der gestischen Motive variabel. Wesentlich von der Klasse der »rhythmisch pointierten Motive« verschieden sind sie durch die Dominanz des Forte, das meist reduzierte Tempo (bzw. vergrößerte Notenwerte, wo das Tempo Scherzando beibehalten wird, z. B. T. 106) und die führende Rolle der Streichinstrumente, insbesondere der Violinen. Variabel hingegen ist der harmonische Zusammenhang: Chromatik im Seufzer (T. 106ff.) steht gegen Diatonik in der Passionnément-Stelle (T. 276); in Takt 230 (Rubato) schimmert hingegen Pentatonik durch.

Motivarbeit in den Walzerteilen

Der Erste Walzer moduliert um Takt 355 herum nach Es-Dur. In der neuen Tonart erscheint neues motivisches Material, und zwar gleich von Beginn an als Kontrapunkt. Es gibt das »Es-Dur-Thema«, wie es Eimert nennt¹²⁰, das in vorliegender Arbeit Joyeux-Motiv genannt werden soll¹²¹, und ein Kontrasubjekt, dessen Bedeutung im weiteren Verlauf des Ersten Walzers zunehmen wird: Die kontrapunktische Arbeit führt aus den kleinräumigen Motiven der ersten Hälfte des Stückes hinaus zu den größeren Linien des Finales.

Die beiden Subjekte (Joyeux und dessen Kontrapunkt) treffen nach dem Einschub innerhalb des Ersten Walzers abermals in Takt 396 aufeinander: das Joyeux-Motiv in den

118 Jakobik 1977, 129; vgl. ferner Barraqué 1964, 144f.

119 Vg. bereits Pasler 1982, 70.

120 Eimert 1959, 13.

121 Die ganze Stelle soll »joyeux« (freudig) gespielt werden.

106 sans rigueur »Seufzer« 202 très marqué

Hörner Str.

C. + Kb. f

230 rubato 237 276 passionnément

f mf p

Str. tutti

436 Str. 445 Str.

503 Str. f p 551

Beispiel 30: Claude Debussy, *Jeux*, Klasse der »gestischen Motive«, T. 106–109, T. 202–203, T. 230–231, T. 237–238, T. 276–278, T. 436–437, T. 445–446, T. 503–506 und T. 551–552

Hörnern, durch die Angabe »en dehors« (herausgehoben) als das wichtigere Subjekt gekennzeichnet; und das Kontrasubjekt zunächst in den Trompeten, dann den Klarinetten. Lässt man einige ornamentale Streicherfiguren weg, ergibt sich dort folgendes Bild:

Tr. Kl. V. H.

f

Beispiel 31: Claude Debussy, *Jeux*, Joyeux-Motiv und Kontrasubjekt, T. 396–400

Das Kontrasubjekt taucht zum ersten mal bereits in Takt 341 auf, also noch im Des-Dur-Teil des Ersten Walzers. Es schält sich aus einem kurzen Solo der Klarinette heraus, wird aber noch nicht als eigene Gestalt wahrgenommen. Es führt auch direkt nach dem zentralen Einschub (T. 387ff.), dort in Umkehrung, ein Eigenleben. Das Kontrasubjekt kommt offensichtlich aus dem ›Hintergrunde‹ des Stückes. Seine Qualität ändert sich, wenn es Takt 421 in den Vordergrund drängt, indem es ohne ›Hauptsubjekt‹, quasi als thematische Gestalt auftritt. Man könnte sagen, es setzt sich gegen das Joyeux-Motiv (und die anderen Motiveinheiten des Ersten Walzers) durch.

In Takt 403 gesellt sich das Thema des Ersten Walzers hinzu. Maurer Zenck nennt es das »Sequenzthema«¹²², weil es steigend sequenziert wird (je einmal auf a, c und g beginnend) Dieses »eingeschobene Sequenzthema« sei materialiter aus dem »insistierenden Zwischenspiel« gewonnen (gemeint ist der Einschub T. 377ff.): dort es-d-es (T. 385), hier a-gis-a (T. 403).¹²³ Diese Auffassung scheint zwar mehr vom Notenbild als vom Gehör geleitet, da die Folge es-d-es am Ende des Einschubs in außerordentlich großen Notenwerten erscheint. Die Materialähnlichkeit zwischen den einzelnen Motiven ist aber in den *Jeux* so groß, dass man auch an dieser Verwandtschaft nicht zu zweifeln braucht: Nur soll sie offensichtlich *nicht* gehört werden.



Beispiel 32: Claude Debussy, *Jeux*, wesentliche Motive der Walzerteile, T. 396–397, T. 403–404, T. 407–408, T. 411–412 und T. 535–537

Versuchsweise sind in Beispiel 32 die wesentlichen Stationen der ›Entwicklung‹ beider Walzer zusammengefasst, dabei aber anders als im Stück angeordnet (die Taktzahlen beziehen sich auf die Einsätze der Oberstimme). Die Sequenz auf a, c und g des ersten Walzerthemas ist hier angedeutet. Das Joyeux-Motiv wurde in zwei Hälften geteilt, um deutlich zu machen, dass das Thema ›Pas de trois‹ (T. 535, Unterstimme ab Taktmittle) daran anschließen könnte. Das Beispiel soll die diastematische ›Reihe‹ veranschaulichen, auf der alle Motive beruhen: Die zweite Hälfte des Joyeux-Motivs ist ersichtlich aus demselben Holz geschnitzt wie die Punktierungen bei Takt 403 und Takt 535. Ob man besser

¹²² Maurer Zenck 1976, 37.

¹²³ Ebd.

von der Ähnlichkeit der vielen oder der Wandelbarkeit der wenigen Motive spricht, ist eine Frage der bevorzugten Perspektive.

Das Finale baut in gewisser Hinsicht auf den bisherigen Elementen auf¹²⁴; so werden die Gedanken des Ersten Walzers im Zweiten Walzer fortgesetzt. Das motivische Material der Exposition findet jedoch ebenfalls Verwendung, ebenso wie der punktierte Gedanke des »Sequenzthemas« in den Punktierungen des »Pas de trois« wieder auftaucht.

Dennoch handelt es sich nicht um ein Aufsummieren bisheriger Elemente, denn sowohl »Pas de trois« als auch das Thema des Zweiten Walzers werden durchaus als neue thematische Gedanken wahrgenommen. Von ihnen ist das recht symmetrische »Pas de trois«-Thema am Beginn des Finales im Kontext von *Jeux* ziemlich ungewöhnlich. Es ist dies die einzige Melodiebildung in den *Jeux*, die überwiegend aus Sprüngen besteht. Einzelne Terzen und, – ganz selten, – Quarten waren bisher die maximale Distanz zwischen zwei »Melodietönen«.



Beispiel 33: Claude Debussy, *Jeux*, Thema »Pas de trois«, T. 535–542

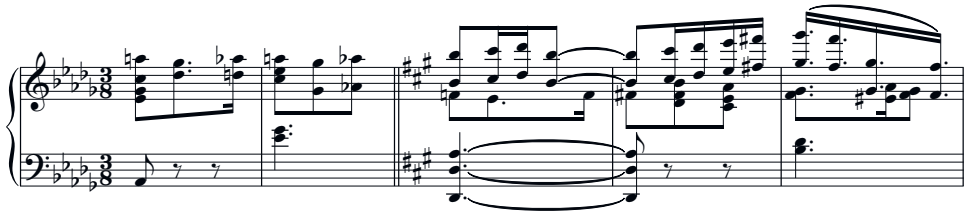


Beispiel 34: Claude Debussy, *Jeux*, Thema des Zweiten Walzers, T. 566–584

Das Thema des Zweiten Walzers lässt sich gut an das Thema »Pas de trois« anschließen, da das abschließende *b* des einen direkt ins *c* des anderen übergehen kann. Beide Themen sind in bester Tenorlage komponiert.

Das Thema des Zweiten Walzers ist aus dem *Jeux*-Motiv gemacht: Der Rhythmus der ersten Figur wurde verändert, die aufsteigende Linie gedehnt und fortgesponnen. Diese Herkunft scheint einen doppelten Zweck zu erfüllen: Zum einen erfolgt die »Vollendung« des bruchstückhaften Kurzmotivs zu einer ausgewachsenen melodischen Linie, zum andern wird der Höhepunkt in Takt 677 angekündigt, der rhythmisch der Walzerthema-Variante entspricht. Man sieht an diesem Beispiel sehr schön, wie in den *Jeux* weit entfernte Teile aufeinander Bezug nehmen und integriert werden.

124 Vgl. Pasler 1982, 72ff.



Beispiel 35: Claude Debussy, *Jeux*, T. 603–607

Beim Eintritt des tonikalen A-Dur in Takt 603ff. liegen drei Ebenen dicht beieinander, die motivisch von großem Interesse sind. Es sind dies: in der Mittelstimme das Thema des Zweiten Walzers, das hier direkt ins *Jeux*-Motiv überleitet, und anschließend das variierte ›gestische Motiv‹ aus Takt 230f. (hier ›sans presser‹ zu spielen und als lokaler Höhepunkt zu verstehen, auf dem abgebrochen wird). Auf engstem Raum werden hier die zwei Motivklassen der ›rhythmisch pointierten Motive‹ und der ›gestischen Motive‹ mit dem Walzer kombiniert.

Zur Orchestrierung der *Jeux*

›Rhythmischer‹ und ›klanglich-farblicher‹ Kontrapunkt

Unter ›rhythmischem‹ Kontrapunkt kann das ›Durcheinander‹ von Bewegungsfiguren verstanden werden: die Gleichzeitigkeit von asynchronen Quintolen, Triolen, punktierten Achteln und Sechzehnteln und anderen Figuren. An solchen Stellen bewegt sich keine Stimme in Achteln (der metrisch angezeigten Einheit).

Beispiel 36: Claude Debussy, *Jeux*, T. 128–130

Von einem ›klanglich-farblichen‹ Kontrapunkt kann gesprochen werden, wenn innerhalb akkordischer Felder Stimmverläufe auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt

werden (etwa in T. 397ff. auf Violinen und Violen; vgl. Beispiel 19). Die Einzelstimmen solcher Passagen machen für sich genommen keinen Sinn, ergeben aber zusammen ein polyphon wirkendes ›akustisches Fachwerk‹. Es scheint hier um größtmögliche Diversifizierung von Stimmen in Register, Farbe und Raum zu gehen, um ein klanglich dichtes, manchmal oszillierendes, manchmal wolkenhaftes Netz entstehen zu lassen. Die Orchestrierung sei »selber Polyphonie«, kommentierte Barraqué.¹²⁵ Eine entferntere Verwandtschaft mit (oder Vorgängerschaft für) Ligétis Mikropolyphonie schiene diskutabel.

Behandlung des Orchesterapparates

Raffinement in der Orchesterbehandlung war in den Jahren um 1900 bis 1914 en vogue, ebenso die Bevorzugung immer größerer Apparate. Man vergleiche die großen Symphonischen Dichtungen Liszts, dann Rimski-Korsakows und Richard Strauss', die Entwicklung des Wagner-Orchesters, Mahlers Symphonien, Ravels *Daphnis et Chloé* und die Frühwerke Stravinskys¹²⁶, und man wird eine immer weiter führende Vergrößerung des Orchesterapparates des 19. Jahrhunderts feststellen. Damit verbunden ist die Instrumentation als eigenständige Kunst, als Fertigkeit, die neuen verfügbaren Instrumentalklänge immer wieder überraschend und ungewohnt in Szene zu setzen und die vielen Farben des modernen Orchesters leuchten zu lassen.

Man könnte meinen, Debussy habe in *La Mer* diesem Zeitgeist gehuldigt. Allerdings ist die Besetzung vergleichsweise klassisch und die real ›klingende Masse‹ erscheint vergleichsweise zurückgenommen, weil Debussy nicht alle Mittel des zur Verfügung stehenden Orchesters ausschöpft. »Wir haben die Aufblähung des Orchesters erduldet, die malträtierten Formen, den großen Aufwand und die schreienden Farben [...]«, sagt er später einmal mit Blick auf die enorme Erweiterung des Orchesterapparates (und -klanges) bei Wagner.¹²⁷

In *Jeux* wird die Abkehr vom Zeitgeist noch deutlicher. Debussy »verfährt wählerisch«¹²⁸ mit dem großen Orchesterapparat, er verwendet ihn weniger wegen der möglichen Klangmasse, sondern mehr »wegen der unzähligen Kombinations- und Differenzierungsmöglichkeiten«.¹²⁹ Und so gibt es im ganzen Stück nicht eine einzige Tutti-Stelle, bei der alle verfügbaren Instrumente zugleich spielen würden. Zwar hat man im Finale spätestens ab ›violent‹ (T. 645ff.) durchaus den Eindruck eines vollständigen Orchesterapparates, aber die Steigerung wird nicht bis zum äußersten getrieben: Ein Tutti-Einsatz in allen Registern bleibt aus.

Der Höhepunkt in Takt 677 schließlich – die ›lauteste Stelle‹ – verzichtet auf die Bassinstrumente; die Celli spielen hohe Lagen, der tiefste klingende Ton ist ein *fis'* – von Fagott, Trompete, Horn und Violen in bequemster Altlage gespielt. Posaunen und Kon-

125 Barraqué 1964, 153.

126 Vgl. Mikorey 1982, 53f. »[N]ur Brahms und Bruckner widerstanden« diesem Trend (ebd.).

127 Vgl. Debussy 1974, 266; vgl. ferner Nietzsche gut dreißig Jahre zuvor: »Unsere Ohren sind [...] immer intellektueller geworden. Daher ertragen wir jetzt viel größere Tonstärke, viel mehr ›Lärm‹« (1988 I, 411).

128 Maurer Zenck 1976, 42.

129 Ebd.

trabässe schweigen, die entscheidende große Sekunde erklingt aber in allen beteiligten Instrumenten.¹³⁰

Debussys orchestrales Klangideal involviert

violins commonly in eight, ten or even twelve parts, generous use of harps, woodwind unmixed and seldom used to reinforce other parts, brass veiled and often muted, with very restrained use of trumpets and trombones.¹³¹

Damit wird Einspruch gegen die Bemerkung Eimerts vom »metallisch hellen Blech«¹³² in den *Jeux* erhoben. Dessen zurückhaltende Verwendung betrifft jedoch nur Posaunen, Tuba und die Trompeten, die immerhin da und dort Akzente setzen, Linien nachzeichnen oder Akkorde zum Glänzen bringen. Die Hörner hingegen sind generell bei Debussy und ganz besonders in den *Jeux* fast durchweg in Aktion: Hier pausieren sie nur an drei Stellen länger als zehn Takte (insgesamt für 193 Takte); sie haben also mehr als zwei Drittel des Stückes zu tun. Die ausgiebige Verwendung des Hornklangs – gedämpft und ungedämpft, ein- und mehrstimmig – ist ein Grund dafür, dass die *Jeux* trotz ihrer dezenten Instrumentierung nur an den seltensten Stellen kammermusikalisch klingen.¹³³ Die enorme Mischfähigkeit des Horns garantiert einen abgerundeten Klang¹³⁴: Die Hörner unterstreichen melodische Einwüfe (z. B. T. 30ff. und T. 264–274), haben lange Liegetöne (z. B. T. 208ff. und T. 455–472), eigene Themen (T. 396ff.), werden dabei oft unterstützt durch andere Instrumente der Mittellage wie das Cello (z. B. T. 565–577) oder das Fagott (z. B. T. 534–549), sie mischen Akkorde ins Orchester (z. B. T. 106ff., T. 411ff. und T. 578ff.) und tupfen »dumpfe« Farben ins Geschehen (z. B. T. 1–9).

Die Streicher schweigen niemals für mehr als sechs Takte¹³⁵: Die Stelle Takt 325ff. ist ihre längste Pause, sieht man vom Ausdünnen vor der Generalpause gegen Ende des Stückes (vor T. 700) ab. Setzen die Streicher einmal aus, so bevorzugt, um einen neuerlichen Einsatz vorzubereiten (so T. 83, T. 223 und T. 325–30) – sozusagen als »Atemumschlag«, der die nicht vorhandenen Auftakte ersetzt.¹³⁶ Dennoch fällt den Streichern selten die klassische Aufgabe der Führung des Orchesters zu. Diese wird zumeist von den (oft solistisch konzipierten) Holzbläsern, vor allem Oboen, Englisch Horn und Klarinetten, wahrgenommen. Die Streicher sind oft vor allem für Klangfassaden und harmonisch-rhythmische Flächen zuständig.

Was die Dynamik anbelangt, so dominieren in den *Jeux* überdeutlich Piano und Pianissimo (die Dynamikstufe Pianopianissimo existiert in *Jeux* nicht): Laut Eimert sind es 79% der 709 Takte.¹³⁷ Nuancierungen durch diskrete Spielanweisungen wie »un peu

130 Die Posaunen sind nicht nur an diesem Höhepunkt unbeteiligt, sondern insgesamt in den *Jeux* nur bescheiden vertreten. Diese Instrumentengruppe (inklusive Tuba) schweigt zunächst 412 Takte lang, um anschließend von verbleibenden knapp 300 Takten 60 mitzuspielen.

131 Lesure/Howard 2001, 111.

132 Eimert 1959, 6.

133 Vor Beginn des Celestateils, etwa Takt 433–454.

134 Vgl. Berlioz/Strauss 1904, 275.

135 Es sind insgesamt 42 Takte komplett ohne Streicher.

136 Vgl. hierzu auch Eimert 1959, 8.

en dehors«, »pas en dehors«, »doux«, »expressif« und »marqué« lassen auch die Dynamik zu einem ausgeklügelten Parameter des Stückes werden. Dies macht sich besonders bemerkbar »in den Lautstärkeveränderungen des Klanggewichts durch Hinzufügen oder Wegnehmen von Klanggruppen«. ¹³⁸

Das Spielerische in den *Jeux* hängt auch mit dieser feinen Klangstaffelung zusammen, wenn Debussy beispielsweise Klarinetten, Fagotte oder Flöten nur für kurze Einsätze hinter- und übereinander spielen lässt, die Streicher immer unterschiedlich schichtet, Harfentöne beimischt und stets neue Möglichkeiten der Kombination vor allem von Blasinstrumenten findet. Dabei gehen Färbung und dynamische Abstufung Hand in Hand, denn mit der Hinzu- oder Wegnahme einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen lässt sich eine wohl dosierte dynamische Staffelung erzielen, ohne dass in der Partitur eine explizite dynamische Vorzeichnung angezeigt werden müsste.

Das Aufteilen des Streicherapparates in meist neun statt fünf Parts (und jene dann oft noch mehrfach unterteilt) ermöglicht eine subtile Registrierung von Akkorden und ein fein austariertes Frage-Antwort-Spiel innerhalb der Streicher. Fortlaufend differenzierte Spielanweisungen kommen hinzu: »pizzicato« gegen »arco«, Triller und Tremoli gegen regulär ausgeführte Achtel, dynamische Unterschiede innerhalb der Streichergruppen, gedämpfte neben nicht gedämpften Klängen, quasi Soli einzelner Pulte, Glissandi, Flageolets, »de la pointe«- und Griffbrett-Spiel, geräuschhafte Passagen mit »col legno«, »sur le chevalet« (= »sul ponticello«) oder »murmurando«. Zusammen ergibt sich so ein Tonbild, das dem satten, dicken Streicherklang des romantischen Orchesters kaum noch entspricht. ¹³⁹ Es scheint der filigrane Sound fast aller Instrumentengruppen dem Ringen um Nuancen zu entstammen, dem Willen zu Differenziertheit und dem Streben nach Klarheit bei gleichzeitig gesteigerter Sinnlichkeit des Klangerlebens. ¹⁴⁰

Bedeutung der Klangfarbe

Es ist bekannt, dass Debussy zu den Komponisten gehört, denen ein sinnliches Klangbild besonders am Herzen lag. Ein relativ schlichtes, aber trotzdem eindrucksvolles Beispiel findet sich zu Beginn des Finales. Auf die raffinierte Orchestrierung der Melodielinie – ein Horn, eine Bassklarinette und Fagotte unisono als echte Mischfarbe, die nach einem ganz eigenständigen Instrument klingt, und die sich ständig abwechselnden Solohörner – haben Eimert ¹⁴¹ und Maurer Zenck ¹⁴² bereits hingewiesen.

Streicher-Klangeffekte wie »col legno« und das ebenfalls zu jener Zeit besonders in Kompositionen von Berg ¹⁴³ und Webern ¹⁴⁴ populäre »sul ponticello« – kommen selten vor,

137 Vgl. ebd., 18.

138 Ebd., 17.

139 Z. B. Takt 247ff., Takt 397ff. und Takt 403ff.

140 Vgl. hierzu Maurer Zenck 1976, 40.

141 Vgl. Eimert 1959, 13.

142 Vgl. Maurer Zenck 1976, 43f.

143 Vgl. Streichquartett op. 3 (1910).

144 Vgl. Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 (1911).

und wenn, dann subtil. Zudem verzichtet Debussy auf eine Herausstellung der Schlaginstrumente, wie sie in demselben Jahr von Stravinsky im *Sacre* vorgenommen wurde. Flageolets in den Streichern und der Harfe (dort auch der Effekt: ›près de la table‹) sind hingegen ebenso häufig wie der Gebrauch von Dämpfern in Streichern und Blech.

In den Klavier-Particells existieren nur wenige handschriftliche Vermerke zur Orchestrierung, was dafür sprechen dürfte, dass entgegen früherer Deutungen Debussy – hierin ganz der klassisch-romantischen Tradition folgend – zuerst weitestgehend den ›Satz‹ hergestellt habe.¹⁴⁵ Die Deutungsversuche von Autoren wie Boulez (Klangfarbe als Primärparameter¹⁴⁶) und Maurer Zenck (er »komponierte zuerst die Farbe, dann den Satz«¹⁴⁷) sind damit hinfällig. Die Klavierfassung vom September 1912 war eben kein Klavierauszug, sondern eine erste Komposition: eine Arbeitsfassung für Nijinsky. Man kann daher, wie auch weiter oben schon angedeutet, mit einiger Sicherheit von zwei voneinander getrennten Arbeitsphasen sprechen.

Es wurde eingangs bestritten, dass Debussy das Libretto genau vertont habe. Durchaus plausibel aber ist die These, Debussy habe die Orchestrierung am Szenario ausgerichtet. Sollte die These stimmen, dass der genaue Plot erst mit Vorhandensein des ›Klavierauszuges‹ ab September 1912 entstand, als nämlich Nijinsky sich in das Stück einarbeiten konnte, dann ist es gut möglich, dass der Komponist die Orchesterfassung (Frühling 1913) erst auf das fertige Libretto geschrieben hat. Einige Beispiele¹⁴⁸ sprechen dafür, dass Debussy an bestimmten Stellen tatsächlich die Handlung instrumentiert hat. Leitmotivische Zuordnungen von Instrumentengruppen zu Personen scheint dieses Stück nicht zu haben, wohl aber ausgeprägte Kleinabschnitte, in denen eine Korrespondenz zwischen Klang und Bild durch den Komponisten in Szene gesetzt werden konnte.

IV. ZUSAMMENFASSUNG

Begibt man sich nun auf die Suche nach dem, was den musikalischen Zusammenhang in den *Jeux* gewährt, so sticht als allgegenwärtiger Baustein des Stückes die große Sekunde ins Auge: Sie ist harmonisch und melodisch das Hauptintervall des ganzen Stückes. Der Ganzton ist sowohl in den Fundamentschritten des Beginns (*h-a-h-cis*) als auch in der gesamten Motivik der Ouvertüre präsent, er dominiert die Mehrzahl der Motive – teilweise auch, indem das Motiv ›von der II startet‹ (z. B. T. 47ff.). Anhand der Vielzahl der Sekundakkorde (z. B. der *gis⁷*-Akkord T. 290), der herausragenden Bedeutung der II. Stufe(n) in nahezu allen Abschnitten, und schließlich des Höhepunkts in T. 677ff. zeigt sich die Bedeutung des vertikalen wie horizontalen Ganztons für das gesamte Stück.¹⁴⁹

145 Vgl. Chimènes 1997, 9 und 12. Einige Stücke aus den Jahren zuvor wurden sogar von anderen Musikern orchestriert (*Gigues* und *Saint-Sébastien* in seiner heutigen Form von André Caplet, *Khamma* von Charles Koechlin)!

146 Zit. nach Chimènes 1997, 12.

147 Maurer Zenck 1976, 45.

148 Maurer Zenck gibt Beispiele für eine handlungsvertonende Instrumentation (ebd., 42ff.).

149 Das Problem der Motivik ist ihre Ähnlichkeit, verführerisch genug, um aus der nahezu unbegrenzten Variabilität der winzigen Motiveinheiten etwas »Seriell« abzuleiten – oder wenigstens ›Protoserielles‹, wie es Stockhausen, Barraqué u. a. getan haben.

Entscheidend sind auch die regelmäßig wiederkehrenden Twister-Stellen auf der Tonika-Ebene. Diese insgesamt vielleicht hervorragendsten Stellen ›reinigen‹ die Tonika nach und nach von allem melodischen und rhythmischen Beiwerk, so dass – genau in der Mitte des Stückes – die Tonika mit ihren acht Tönen als bloßes Feld übrig bleibt. Eher vordergründiger Natur scheinen hingegen die vielen langen Orgelpunktbildungen.

Jeux lässt sich im Sinne der »neuen Tonalität« (Bernhard Haas) verstehen: Feldstrukturen, vorzugsweise gebildet durch ›Funktionen‹, weniger durch ›Quintenreihen‹¹⁵⁰, beherrschen das Stück. Dabei nimmt im Verlauf der *Jeux* die Mischung unterschiedlicher Felder zu. In der zweiten Hälfte des Finales (T. 605–676) scheint ihre Separierung endgültig aufgegeben. Einen Kontrast hierzu bildet die Coda, in der alle verwendeten Tonvorräte noch einmal für sich erwähnt werden, so, als wolle Debussy sein Ausgangsmaterial Revue passieren lassen.

Im Unterschied zu früheren Kompositionen, bei denen man von einem ›polymodalen Ansatz‹ sprechen könnte, zeugt *Jeux* von einer Hinwendung zu einem homogenen Komponieren, das unterschiedliche harmonische Ordnungen synchronisiert. Dieser Wandel ist etwa im zweiten Band der *Préludes* für Klavier noch wenig spürbar, setzt sich aber in Debussys Kompositionen nach 1913 durch.

Literatur

- Barraqué, Jean (1964), *Debussy*, Reinbek: Rowohlt.
- Berlemann, Walter (o.J.), *Debussy – letzter Vertreter der Romantik oder entscheidender Wegbereiter für die Neue Musik?*, Staatsarbeit Neesen/Rhld.
- Berlioz, Hector / Richard Strauss (1904), *Instrumentationslehre*, Leipzig: Peters.
- Boulez, Pierre (1999), »Claude Debussy et Anton Webern«, in: *Musik-Konzepte, Darmstadt-Dokumente I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 72–79.
- (1956), »Debussy: Jeux (poème de danse)«, in: *Gravesaner Blätter* 2/3, 4–5.
- Chimènes, Myriam (1997), »The definition of timbre in the process of composition of *Jeux*«, in: *Debussy Studies*, hg. von Richard Langham Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1–25.
- Danckert, Werner (1950), *Claude Debussy*, Berlin: de Gruyter.
- Debussy, Claude (1974), *Monsieur Croche*, Stuttgart: Reclam.
- Dorris, George (1993), Art. »Nijinsky«, in: *International Dictionary of Ballet*, hg. von Martha Bremser, Detroit u. a.: St James Press, 1021–1023.
- Egan, Carol (1993), Art. »Diaghilew«, in: *International Dictionary of Ballet*, hg. von Martha Bremser, Detroit u. a.: St James Press, 380–383.
- Eimert, Herbert (1959), »Debussys ›Jeux‹«, in: *Die Reihe V*, Wien: Universal Edition, 5–22.

150 ›Konstrukte‹ wurden nicht beobachtet, es sei denn komplementär ergänzt zu Ganztonskalen.

- Fischer-Dieskau, Dietrich (1993), *Fern die Klage des Fauns. Claude Debussy und seine Welt*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- George, Rosaline (1993), Art. »Jeux«, in: *International Dictionary of Ballet*, hg. von Martha Bremser, Detroit u. a.: St James Press, 716–719.
- Gerhardt, Martin (1985), *Debussy als Klavierkomponist und Ästhetiker*, Staatsarbeit, o. O.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Jakobik, Albert (1977), *Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg: Triltsch.
- Lesure, Francois / Roy Howard (2001), Art. »Debussy, Claude«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Sadie, Stanley, Vol. VII, Oxford, London, New York: Macmillan, 96–119.
- Maurer Zenck, Claudia (1976), »Form- und Farbenspiele: Debussys »Jeux««, *AfMW* 33, 28–47.
- Mikorey, Stefan (1982), *Klangfarbe und Komposition*, München: Minerva.
- Nietzsche, Friedrich (1988), *Menschliches Allzumenschliches*, Bde. I und II, Berlin: de Gruyter.
- Pasler, Jann (1982), »Debussy, Jeux, Playing with time and form«, *19th Century Music* 6, 60–75.
- Pommer, Max (1971), *Vorwort zur Partitur von »Jeux«*, Leipzig: Peters.
- Porten, Maria (1974), *Zum Problem der »Form« bei Debussy*, München: Katzbichler.
- Rohringer, Stefan (2010), Art. »Diatonik-Chromatik-Enharmonik«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), hg. von Helga de la Motte Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 82–86.
- Rutz, Hans (1954), *Claude Debussy, Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München: Beck.
- Sauguet, Henri (1964), »Claude Debussy – musicien français«, in: *Revue musicale – Livre d'or Claude Debussy*, 41–56.
- Stockhausen, Karlheinz (1963), »Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form«, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln: DuMont/Schauberg, 75–85.
- Storb, Ilse (1971), *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Diss. Köln.
- Strawinsky, Igor (1961), *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich: Atlantis.
- Strobel, Heinrich (1940), *Claude Debussy*, Zürich: Atlantis.
- Vallas, Léon (1949), *Achille Claude Debussy*, Potsdam: Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion.
- Vignal, Marc (Hg.) (1987), *Dictionnaire de la Musique / sous la dir. de Marc Vignal*, Paris: Larousse.

Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012

Die Aussage mag zunächst überraschen: Die etwa 70 im Zeitraum von ca. 1490 bis ca. 1630 überlieferten *Missae de Beata Virgine* (im Folgenden: BV) stellen die umfangreichste »Messgattung« der Frühen Neuzeit dar – ihre Zahl übertrifft zum Beispiel bei weitem die heute viel bekanntere Messengruppe zum *L’homme armé*. Das Besondere ist, dass den Ordinariumsteilen keine gemeinsame Vorlage – sei es nun eine geistliche oder weltliche Melodie –, die sich als roter Faden die gesamte Messe zieht, zugrunde liegt, sondern dass jeder Teil eine eigene Choralvorlage hat. Da dies nicht so recht zur Zyklusidee, die man in der Musikwissenschaft traditionell von der Messe aus dieser Zeit hat, passt, wurde dieser Messentyp in der Forschung häufig mit zweckmäßiger Gelegenheitsmusik in Verbindung gebracht, eher herablassend betrachtet und fand meistens nur am Rande Beachtung. Dass die *Missae de Beata Virgine* in vielerlei Hinsicht (musikalisch, theologisch, wissenschaftsgeschichtlich usw.) ein faszinierender Forschungsgegenstand sind, zeigt nun Christiane Wiesenfeldt, die sich in ihrer an der Universität Münster entstandenen Habilitationsschrift diesem Thema gewidmet und dazu ein eindrucksvolles Buch vorgelegt hat.

Im Anschluss an ein Kapitel zum Forschungsgegenstand und zur Methode widmet sich die Autorin ausführlich den Geschichtsbildern der polyphonen Messe. In einem ersten Abschnitt setzt sie sich – anknüpfend an Andrew Kirkmans Untersuchung zur Entstehung der zyklischen Messe¹ – kritisch mit dem Zyklusbegriff, der die Musikgeschichtsschreibung vor allem seit dem 19. Jahrhundert prägt,

auseinander. In weiteren Abschnitten thematisiert sie die Idee der »Funktion als Beschränkung« und des »emanzipierten Komponisten« (im Sinne eines von funktionalen Ansprüchen freien Künstlers) – zwei nicht unproblematische Konzepte, die für das Thema der *Missae de Beata Virgine* besondere Relevanz haben.

Auf diese methodischen und terminologischen Kapitel, die ungefähr ein Fünftel des Buchs ausmachen, folgt eines über »Maria als künstlerisches und religiöses Motiv bis 1600«. Ein erster Teil beleuchtet ekklesiologische Grundlagen zu Begriffen wie »Mater Christi«, »Mater credentium« und »Mater ecclesia«. Insbesondere Marias Rolle als »mediatrix«, die nicht zuletzt auf ihre paradoxe Gestalt (Jungfrau und Mutter) zurückgeht, erweist sich auch im musikalischen Umgang – vor allem im Gloria-Tropus *Spiritus et alme* – als ein zentrales Motiv.

Der Abschnitt »Medien des Marienlobs« ist marianischen Manifestationen in der Liturgie, in Gebeten und Festen einerseits und in Literatur, Kunst und Musik andererseits gewidmet. Obwohl der Überblick keinen Anspruch auf Exhaustivität erhebt, hätten noch weitere Aspekte eine Erwähnung verdient. Beispielsweise sei auf Phänomene wie die gelegentliche »Politisierung« von Marienfesten verwiesen: Wenn die Stadt Venedig ihr Gründungsfest auf den 25. März (Mariä Empfängnis) legt und ihren Entstehungsmythos somit liturgisch verankert, dient die Betonung des »unbefleckten« Zustands (vgl. auch das berühmte Gedicht von Thomas Coryat aus dem Jahr 1611, in dem die Stadt mit einer »pure Virgin and uncontaminated mayde« verglichen wird) nicht zuletzt der politischen Selbstdarstellung. Ein weiterer Punkt, der auch musikalisch relevant

1 Kirkman 2001.

ist, ist die der Jungfrau zugeschriebene heilen-
de Kraft. So wurde etwa das Lied *Maria zart*,
das um 1500 besondere Verbreitung fand, so-
wohl im Hinblick auf die ›Jenseitsvorsorge‹ als
auch zum Schutz vor Syphilis gesungen.²

Ab Kapitel V werden dann Messvertonun-
gen vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert
aus historischer, quellenkritisch-kodikologi-
scher und analytischer Perspektive untersucht.
Dieser Abschnitt ist sicher das Kernstück des
Buchs. Dabei reichen die geographischen
Schwerpunkte von Habsburg-Burgund über
Mantua und Rom bis nach Spanien und Portu-
gal. Wiesenfeldt gelingt es, ein dichtes Netz-
werk an kompositorischen Bezügen deut-
lich zu machen und dieses differenziert und
kontextabhängig zu untersuchen. In einem
ersten Abschnitt wird Pierre de la Rues von
der Musikwissenschaft postulierte Rolle als
Katalysator der ganzen BV-Tradition kritisch
beleuchtet. Zwar schuf er die früheste zu-
sammenhängend überlieferte *Missa de Beata
Virgine* – eine Tatsache, die zweifellos mit der
Marienfrömmigkeit seiner Mäzenin Margare-
te von Österreich in Verbindung steht –, aber
die Komposition weist eine singuläre Auswahl
von Vorlagen auf. Während La Rues Messe
den Repräsentationswillen Margaretes wider-
spiegelt, sind Heinrich Isaacs BV-Messen – es
sind vier bis sechs Vertonungen von ihm über-
liefert (die Forschung ist sich über die genaue
Zahl nicht einig, Wiesenfeldt liefert aber über-
zeugende Argumente für die Zuschreibung
der vierstimmigen Messe) – im privaten Kon-
text des kaiserlichen Hofes einzuordnen (118);
dafür spricht auch ihre ausschließlich hand-
schriftliche Überlieferung. Bemerkenswert
sind hier vor allem die zahlreichen formalen
und motivischen Beziehungen der Messen
untereinander.

Im folgenden Abschnitt wird der Fokus
nach Rom verlagert. Die große Bedeutung des
marianischen Tropus für das Selbstverständnis
der Päpste ist eine Erklärung für die hohe Zahl
von zehn BV-Messen, die in vatikanischen
Quellen bis etwa 1539 vorliegen. Dazu gehö-
ren La Rues bereits genannte Messe, aber auch

Vertonungen von Brumel, Josquin, Morales
und von heutzutage weniger bekannten Kom-
ponisten wie Michot, Misonne und d'Argentil.
Scheint dies zunächst auf eine geschlossene
Werkgruppe hinzuweisen, so fallen gleichzei-
tig die gravierenden Unterschiede zwischen
diesen Messen ins Auge, nicht zuletzt hin-
sichtlich der Wahl der Choralvorlage.

Im Falle Palestrinas zeigt Wiesenfeldt, dass
die vierstimmige BV-Messe aus dem *Missarum
liber secundus* von 1567 – anders als es in der
Forschung meist vertreten wird – sehr wohl
mit dem Gloria-Tropus *Spiritus et alme* kom-
poniert wurde; in dem römischen Exemplar
wurden allerdings die entsprechenden Stellen
getilgt (165 ff.). Weiterhin stellt sich heraus,
dass seine beiden BV-Messen (für vier und
sechs Stimmen) mit ihrer oft problematischen
Diktion und den sehr dichten Texturen nicht
so richtig in das traditionelle Palestrina-Bild
passen wollen. Eine Ausnahme stellt u. a. eine
Passage im sechsstimmigen Gloria dar: Mit
der homophonen Deklamation von »Mariam
(coronans)« stellt Palestrina außerdem einen
intertextuellen Bezug zum Gloria aus Josquins
gleichnamiger Messe her. Dies sollte aber
nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Pales-
trinas Vertonungen der Bezug zu Cristóbal de
Morales' BV-Messen, die auch untereinander
sehr viele Verbindungen (Moduswahl, Vorla-
gen, Motive usw.) aufweisen, viel stärker ist.

Mit diesem Beispiel schlägt die Autorin
den Bogen zu Spanien. Am Anfang dieses Ab-
schnitts steht eine bemerkenswerte Gruppe
von Kompilationsmessen, die in Handschri-
ften zwischen ca. 1500 und 1520 überliefert
sind und an denen zahlreiche namentlich be-
kannte und anonyme Komponisten beteiligt
waren. Auffällig ist hier die dezidiert spani-
sche Orientierung in der Auswahl der Kom-
ponisten. Weiterhin hervorzuheben sind die
zahlreichen ›Werkpaare‹: Sowohl Morales als
auch Francisco Guerrero und Sebastián de Vi-
vanco schufen jeweils zwei BV-Messen – was
im römischen Repertoire sonst nur bei Pales-
trina der Fall ist.

Mit einem Abschnitt zu drei Chorbüchern
aus Aachen, in denen insgesamt vier Marien-
messen überliefert sind, lenkt Wiesenfeldt den

2 Vgl. Lodes 2001.

Blick auf eine Region, die durch ihre geographische Lage im Grenzgebiet der deutschen Konfessionskriege große Bedeutung erlangte. Die Autorin richtet ihr Augenmerk insbesondere auf die Tropusbehandlung bei den Komponisten Johannes Mangon und Pierre Chenemont. Wenn sie aber versucht, anhand eines Stilvergleichs – plakativ ausgedrückt ›schlicht‹ versus ›polyphon‹ ausgearbeitet – eine Chronologie der Messen Mangons herzustellen (229–231), so muss dagegeng gehalten werden, dass ein schlichter Stil nicht unbedingt auf eine frühere Datierung hinweisen muss – eine Tatsache, die Wiesenfeldt selbst in ihrem Abschnitt zu Morales' Messen betont.

Ein weiterer Abschnitt ist dem Komplex von Mantuaner Messen gewidmet. Sie entstanden alle für die Santa Barbara-Liturgie, die eine eigene Zeremonialordnung hatte. Unter dem Stichwort »Montagen« stellt die Autorin interessante Überlegungen zu einer Reihe von Eingriffen an, die Komponisten vornahmen, um bereits existierende Stücke konform mit der Mantuaner Liturgie zu gestalten. Wichtig ist hier vor allem das Gloria, das in den 1560er Jahren noch tropiert werden durfte, dessen Tropus ab 1570 hingegen entfernt wurde. Während Palestrina also im Auftrag von Guglielmo Gonzaga in den Jahren 1578–1579 nicht weniger als drei BV-Messen schrieb, in denen der Gloria-Tropus bereits fehlt, wurde der Kapellmeister Giaches de Wert damit beauftragt, frühere Marienmess en, die den Tropus noch enthielten, neu zu arrangieren und die entsprechenden Passagen zu entfernen. Dies illustriert Wiesenfeldt eindrucksvoll anhand des Gloria aus Giovanni Contin os BV-Messe, dessen Charakter sich am Ende sogar von einem ruhigen Amen in einen rhythmisch lebhaften Schlussgestus verändert (240).

Im letzten Abschnitt, der den Titel »Gatungsdämmerung« in Portugal?« trägt, zeigt die Autorin anhand von BV-Messen aus dem 17. Jahrhundert, dass portugiesische Komponis-

ten wie etwa Duarte Lobo, Manuel Cardoso und Filipe de Magalhães in ihren BV-Messen versuchten, eine neue Sprache zu entwickeln, die zugleich zur nationalen Identitätsbildung beitrug und dafür sorgte, dass ihre Messen bis ins 19. Jahrhundert populär blieben, und das sogar in Latein-Amerika. Zwar spricht aus der kontrapunktischen Textur dieser Messen einerseits eine Vertrautheit mit der Tradition – insbesondere mit den Messen von Morales und Guerrero –, doch weist andererseits die Hierarchisierung der Stimmverhältnisse auf ein monodisches Klangkonzept hin (250).

Ein systematisch-chronologisches Verzeichnis der *Missae de Beata Virgine* (260–281) informiert über die Entstehungszeit, Besetzung, formale Disposition (Choralvorlage der einzelnen Teile, Modus, tropiert/nicht tropiert) sowie Quellen und Editionen der jeweiligen Messen. Auch der Katalog von weiteren, einzeln überlieferten *Gloriae de Beata Virgine* (282–285) – oft ohne Komponistenzuschreibung – dürfte eine sehr nützliche Grundlage für weitere Forschungen werden.

Wiesenfeldts Buch beeindruckt durch die große Materialfülle, die detaillierten Analysen sowie die überzeugende Verbindung von historischen und musikwissenschaftlichen Untersuchungen, Quellenstudium und methodischen Überlegungen. Überzeugend macht sie deutlich, dass der BV-Komplex – anders als zumeist angenommen – für die Geschichte der Messe von großer Bedeutung ist. Die Marienthematik als »übergeordnetes Movens« (254) bildet ein sowohl quantitativ als auch qualitativ wichtiges Korpus an Messen, das von einer großen Dynamik – etwa im Umgang mit den marianischen Passagen oder in der Anpassung an lokale Traditionen – geprägt ist und uns somit dazu zwingt, unser Geschichtsbild der polyphonen Messe gründlich zu überdenken.

Katelijne Schiltz

Literatur

- Kirkman, Andrew (2001), »The Invention of the Cyclic Mass«, *Journal of the American Musicological Society* 54/1, 1–47.
- Lodes, Birgit (2001), »*Maria zart* und die Angst von Fegefeuer und Malafrantz – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel, 2001 (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1), hg. von Nicole Schwindt, 99–131.

Sten Ingelf, *Learn from the Masters: Classical Harmony*,
Hjärup (Sweden): Sting Music 2010

Sten Ingelf's music theory textbook *Learn from the Master: Classical Harmony* aims at "beginners, or those who have some basic knowledge in harmony and prefer the do-it-yourself approach [and] music students at secondary and tertiary level, where the book can be used as the principal textbook in the subject of harmony" (5). Its purpose is to provide "training in 'classical' harmony," emphasizing harmonic analysis and harmonization "a topic which," according to Ingelf, "is rarely found in traditional harmony textbooks" (5). Ingelf's central tenet is to provide a practical approach to the study of harmony. "This," he asserts, "occurs by harmonizing and then analyzing practice examples from the music literature. In this way, [readers] will have an aural experience of each new topic. This is in contrast to the traditional way of reading a score, which is then analysed without an aural experience" (5).

Reading a basic harmony textbook such as *Learn from the Masters* is very much like reading a basic cookbook. Such a cookbook usually contains no great revelations, but rather basic instructions to basic dishes. At times, there are instructions that seem to complicate a simple dish unnecessarily, but I read cookbooks for finding simpler instructions for the dishes that I consider to be difficult or complicated. Even though there are numerous cookbooks available – with older or out-of-print books often available for free online – there are still new ones published and I continue to be interested in reading them, because there is always the possibility that I can learn something new or improve something I thought I knew well.

Learn from the Masters contains the material – basic diatonic and chromatic harmony and some twentieth-century topics – which I would expect to find in a theory textbook, it

covers these topics generally in an acceptable and recognizable manner, and does not contain revelatory information. While I support its opening claim, there exist a large number of English-language music theory textbooks that cover both analysis and harmonization using examples from the literature; thus Ingelf's statement that other textbooks do not provide such engagement with the literature seems at odds with current practice. Similarly, I am not aware of any recent theory textbooks that would support analyzing a score without recourse to its sound. Indeed, Ingelf seems to have written *Learn from the Masters* from a pedagogical standpoint that does not reflect current practices in English-language music theory textbooks; however, it may well be that his criticism resonates with readers who are privy to his pedagogical practice.

The book covers the material in seven chapters, "Chapter 1 – Primary Triads in Major and Minor," "Chapter 2 – More Chords in a Major Key," "Chapter 3 – Chords Inversions," "Chapter 4 – More Chords in a Minor Key," "Chapter 5 – Expanded in Harmony Major and Minor," "Chapter 6 – Extended/Altered Chords and Expanded Tonality," and "Chapter 7 – 20th Century Harmony." These chapters are followed by a short section "Voice-leading rules throughout history," and an "Appendix" of about 30 pages covering a wide range of topics such as "Universal and stylistically bound principles," "Figured bass," "The theory of functions," "Schenkerian analysis," "Harmonic reduction," "Alternate doubling," "The intervals between melody and bass," "Chord symbols," "Roman numerals," and "Intervals and scales." In addition the textbook comes with a DVD, which contains a 193-page workbook and sound files for many examples and exercises. Finally, it is important to know that "most of the book is designed in a way

Chapter 1 – PRIMARY TRIADS IN MAJOR AND MINOR	Chapter 2 – MORE CHORDS IN A MAJOR KEY	Chapter 3 – CHORD INVERSIONS	Chapter 4 – MORE CHORDS IN A MINOR KEY
• Chord construction • Spacing, and voice-leading in four-part harmony • Primary triads • Consonance/dissonance – resolution of the dominant seventh chord • Tonality and harmonic rhythm • Nonharmonic notes • Cadences in major and minor keys • The cadential suspension and cadential six-four	• Secondary triads in major – VI and II • Secondary triads in major – II and III • Functional harmony • Secondary dominants in a major key • Functional harmony – categories for chord positioning • Cadences in a major key • Tonicisation in a major key – secondary cadence	• Chord inversions – placement of bass notes in relation to the melody • Inversions of the triad – first inversion • Inversions of the triad – the second inversion chord • Inversion of the dominant seventh chord • Spacing/doubling of chords in inversion – Pedal point • Incomplete dominant – VII	• Secondary triads in minor – VI • Secondary dominant, III and bVII and expanding V7 in minor • Cadences in minor • Tonicisation in a minor key • Incomplete ninth chord – VII7 • Use of the incomplete ninth chord – inversions • Incomplete ninth chord with subdominant function and as an appoggiatura or passing chord

Figure 1: Topics Overview Chapters 1–4

that each double page deals with a particular topic” (6).

My review will broadly follow the outline of *Learn from the Masters* and consider its content in three sections, focusing first on Chapters 1–4 which covers diatonic harmony of the major and minor keys, then Chapters 5–6 which discusses altered and extended harmony and expanded tonality, and lastly Chapter 7 which is dedicated to 20th-century music, including a short overview of the appendix.

The first four chapters of *Learn from the Masters* provide an introduction to diatonic harmony including secondary dominants. Figure 1 summarizes the topics covered in these chapters.

Dividing the diatonic chords into primary (I, IV, and V) and secondary chords (II, III, and VI) and considering the VII as a V7 without a root, the author exemplifies how these chords function within diatonic progressions and conveys a meaningful idea of their use within tonal syntax. The accompanying workbook pages provide a substantial body of examples asking students to move from identifying and notating isolated chords or aspects of a melody to tonal progression and harmonization. While these first four chapters do a commen-

dable job in communicating the basic information, limited explanations, unclear use of terminology, and problematic theoretical concepts introduce unnecessary complications. I will briefly exemplify these issues below.

Learn from the Masters does not cover rudimentary topics such as pitch notation, scales, keys, and intervals; although the Appendix (216–217) contains examples of intervals and scales, it does not contain any explanations of these basics. This is unusual for an English-language theory textbook and it limits the possible use the textbook to more advanced students. One would, however, expect that a textbook contains sufficient explanations of the topics that it covers and I was surprised by the fact that the author leaves out or postpones important basic information. For example, in the section on “Triadic harmony” (10) which shows the four different triads resulting from the combinations of major and minor thirds on a staff, the author does not explain or identify the differences between major, minor, augmented and diminished triads. While Examples 3 and 4 on the opposite page (11) define major and minor triads as a major third and a fifth and minor third and a fifth respectively, the other two triad qualities are not mentioned. In the context of tonic-domi-

nant progressions the author simply states that “The stable chord is called the tonic, while the chord of tension is called the dominant” (14), without explaining why. Similarly, in his discussion of the resolution of the V7, Ingelf states, “it is necessary, to pay attention to both leading notes, the third and the seventh, both of which are pulled towards their natural notes of resolution” (16) and on the facing example page (17), Example 3 contains the annotations, “the third resolves up to the tonic” and “the seventh resolves down to the third,” without a rational or explanation for why this constitutes the “natural notes of resolution.” Only several pages later do we find out that “the melodic movement from the leading note (7th degree) to the 1st degree of the scale creates a strong conclusion” (22), yet without pointing out that this leading tone resolution can explain the resolution of the third mentioned earlier. Such incomplete presentations may point to a weakness of the two-page design, which might not provide enough space for detailed explanations, or to the fact that the author assumes a readership with far more substantial training than most comparable English-language theory textbooks assume.

The author’s use of the concepts “extension” and “substitution” in the context of the V7 chord constitutes an example of unclear use of terminology; this is especially problematic because these two concepts provide the foundation for the author’s construction of diatonic relationships. In the section “Secondary triads in major” (28–31), Ingelf argues that secondary triads “have two notes in common with their respective primary triads, and have a relative relationship with them” (28). As a result, “VI and II often function as substitute chords for I and IV respectively, because the harmonic treatment is similar due to the two notes in common” (28). However, Ingelf uses the same argument in the section “Expansion of V7 to II–V7” (30). Here, he states that the V7 “can be replaced by the formula II–V7 (or IV–V7) with a view to an increase of the harmonic rhythm, because these have two notes in common – the 2nd and 4th degrees” (30). And he continues, “[t]he technique above

[that is the expansion of V7 to II–V7 (or IV–V7)] combined with variations of I to I–VI means that two chords can be expanded to four. The notes in common between I and VI (the 1st and 3rd degrees), as well as II and V7, (the 2nd and 4th degrees) pave the way for variations...” (30). While I have neither a problem with explaining the close relationship of third-related chords on the basis of them sharing two pitches, nor with the concept of expanding the V7, Ingelf’s approach strikes me as problematic because it conflates substitutions and expansion in a way that is counterproductive to a student’s understanding of harmony. Aligning II and V7 solely based on their two shared pitches not only undermines Ingelf’s own harmonic system of I, IV, and V as primary triads, but it conflicts with his own discussion of position ③ chords (38–39). That is, the IV, II, and V/V chords, which as predominant chords precede the V and I chords on position ② and ① in a cadence respectively.

Finally, I consider the author’s concept of a “secondary cadence” problematic because it obscures one of the central tenets of tonal harmony, namely the distinction between being-in a key which is affirmed by a cadence and a cadential progression which may or may not involve a tonicization. A cadence as a harmonic and melodic close signals or acknowledges a key, may that be the main key or a temporary one. However, according to Ingelf, “[a] secondary dominant followed by a temporary tonic together form a secondary cadence. The effect of the temporary tonic can be strengthened if it is preceded by II–V or IV–V in the temporary key” (40). Ingelf’s concept of secondary cadence – both in its definition and the given examples – renames what is generally called a tonicization and may not achieve anything further than creating a problematic theoretical concept by way of terminological confusions.

Figure 2 summarizes the content of chapters 5 and 6, which focus on expanded tonality by way of extended/altered chords.

The topics covered in chapters 5 and 6 largely fall into the realm of nineteenth century

Chapter 5 – EXPANDED HARMONY IN MAJOR AND MINOR	Chapter 6 – EXTENDED/ALTERED CHORDS AND EXPANDED TONALITY
• Seventh chords • Sequences – cycle of 5ths • Other types of sequences – 4th-2nd sequences and fauxbourdon • Deceptive cadence – repeated ending • Deceptive (irregular) resolutions • Mixture in a major key • Chords using the sharpened 6th degree in a minor key • Mixture in major/minor keys • Nonfunctional chord progressions in functional harmony • Diatonic and chromatic median relationships • Diatonic and chromatic median relationships cont. • Chords a 2nd apart • Expansion using position ③ chords • The 6th degree in the bass in a major key – neighbor notes around a dominant axis	• The Neapolitan 6th – flatten 2nd degree of the scale • bII in root position and 2nd inversion – Other chords containing the b2 degree of the scale • The dominant 9th chord (108–109) • Altered chords – the augmented 5th • Altered chords – lowered 5th and 9th • The augmented 6th chord (subV7/V) • The augmented 6th chord – resolution and inversion • Half cadence in major and minor • 11th and 13th chords (without 9th) – Vsub6th • Melodic dissonance • Expanded nondominant chords • 11th and 13th chords with a 9th • Complex alterations in the dominant chord • Chords above a common bass note • Leading note chords • Diminished triad/7th chord as a leading chord • Motion in triads and 7th chords • Modulation – diatonic • Diatonic modulation – mixture and chord progressions a 2nd apart • Enharmonic modulation – V0b9, V#5 and V7/subV7 of V • Chromatic modulation – abrupt and leading note modulation • Temporary modulation to remote keys and expansion of a chord • Other types of modulation

Figure 2: Topics Overview Chapters 5–6

harmonic language. It thus seems surprising that chapter 5, which covers topics such as mixture chords and diatonic and chromatic median relationships, also includes topics that we usually would associate with basic diatonic issues, like non-diatonic seventh chords, sequences, and deceptive cadences. Similarly, chapter 6, which covers the remaining chromatically altered chords, contains a section on half cadences and melodic dissonances. While the rationale for not covering these basic diatonic topics in earlier chapters is not quite apparent and the organization of chapters 5 and 6 – with the exception of the last six sections which all focus on modulation – seems far less cohesive than the first four chapters, the wealth of harmonic material and approaches easily makes up for the lack of organization. I appreciate especially how Ingelf throughout his discussion emphasizes voice leading as a possible cause for a particular sonority and addresses resulting harmonic ambiguity. For the latter, the author uses double identifications to highlight how the same

sonority may be interpreted in different ways depending on the perspective. The accompanying workbook chapters similarly offer both focused and specific exercises for individual topics as well as more challenging and comprehensive ones.

Learn from the Masters presents a wide array of 20th-century topics as summarized in Figure 3.

Ingelf begins Chapter 7 by discussing “Changes in the concept of dissonance” which includes the section “The amount of tension in an interval.” In this chapter, the author classifies intervallic tension on a scale of “increasing tension,” from open/empty (unison, octave, and perfect fifth), to soft/full (sixth and third), mild (perfect fourth, minor seventh and major second), to tensions (tritone), and extreme tension (major seventh and minor second). This classification seems obvious, but I was intrigued by the author’s use of this scale in classifying chords. “It is possible,” Ingelf argues “to understand the amount of tension by studying the relationship between

Chapter 7 – 20TH CENTURY HARMONY

- Changes in the concept of dissonance
- Harmonic movement creating unity
- Quartal and quintal harmony
- Modal harmony
- Modal harmony and scales
- Modal technique – Whole-tone scale
- Synthetic scales
- Scales derived from folk music including tri-, tetra-, penta- and hexatonic
- Polytonality
- Superimposed seconds
- Chords with added notes
- Twelve-tone technique
- Twelve-tone – Total serialism
- Musical texture

Figure 3: Topics Overview of Chapter 7

the intervals in a chord" (152). Although Ingelf did not really explore this idea further, the twentieth-century material is organized along the lines of increasing intervallic tension, beginning with the open sonorities of the quartal and quintal harmony and ending with a brief discussion of Twelve-tone technique. The chapter touches on most twentieth-century pitch techniques, yet one of the most prominent post-tonal pitch theories, namely *pitch class set theory*, is only briefly summarized in the appendix (198–199). This is disappointing, but considering that twentieth-century harmony makes up only a small portion of *Learn from the Masters*, it is not particularly surprising.

Finally, the appendices, which are divided into "Voice-leading rules throughout history" (181–187) and a multi-topic "Appendix" (188–217) are noteworthy both for their length and their aspiration. The section on "Voice-leading rules throughout history" claims to "elucidate the historic perspective of the successive changes that occurred regarding voice leading principles." Ingelf promises that, "this description will also shed light on traditional harmony which has been taught for several hundred years" (181). However, it turns out that the section is far less ambitious and wide-ranging than its title initially suggests. Focusing first on "Melodic Intervals," Ingelf starts his discus-

sion with Palestrina's use of melodic intervals, which not only avoids augmented and diminished intervals, but also major 6ths, any 7ths, and descending minor 6ths. Ingelf then goes on to demonstrate that there are exceptions to every voice leading rule dedicating sections to "Leading note resolution," "Crossing parts," "Cross relation," "All parts in similar motion," "Parallel octaves and unisons," "Parallel fifths," "Perfects 5th–diminished 5th and vice versa," "Other types of consecutives," and "Hidden fifths and octaves." I do not want to defend mechanical rules for their own sake, but I feel that the author is disingenuous in his discussion, because I am not aware of any harmony book that would consider such voice-leading rules as absolute as Ingelf suggests throughout his discussion. Indeed, most English-language music theory textbooks include examples that demonstrate apparent violations within the discussion of specifics of voice-leading rules. Many even make a strong case that much of the supposed rules are merely suggestions, and that all rules have to be applied within a particular musical context. The remainder of the appendix appears to consist of an almost random set of information, most prominently the section entitled "Universal and stylistically bound principles," which the author conceived as a summary of harmonic rules. It is questionable how useful the brief sections on "Pitch class and interval class," "Schenkerian analysis," and "Harmonic function" are, since they do not provide much more than a cursory glance on the respective topics. In contrast, I welcome the pages on "Chord symbols" (212–213) and "Roman numerals" (214–215) as a way for keeping up with the author terminology, something which I would assume most readers will appreciate.

* * *

Sten Ingelf, who according to the back-cover is a professor of music theory at Malmö Academy of Music, Lund University, is clearly an accomplished theory teacher and there is much to admire in *Learn from the Masters*. Providing a general overview of harmony useful for mu-

sicians who want to review traditional harmony, do not require step-by-step explanations, and are able to deal with a certain amount of terminological features, the textbook is probably easiest to maneuver with an experienced teacher, who can help students over the more idiosyncratic sections of the text and provide additional information. While *Learn from the Masters* claims a unique and practical approach to the repertoire highlighting analysis and harmonization, it is not unlike most English-language music theory textbooks currently in print. However, it lives up to its own demands, as both the textbook and the workbook contain a substantial body of examples taken from the literature, in addition the

included DVD provides sound examples for the majority of the examples contained in the textbook and some from the workbook. Considering that *Learn from the Masters* is accompanied by an impressive array of supporting features – the accompanying DVD contains (1) a pdf of a 193-page workbook (both in A4 and US letter format), (2) 255 recorded music examples for the textbook; (3) 36 recorded music examples for the workbook; and (4) 28 notated workbook examples both in Finale 2009 files and MusicXML files –, I would encourage everyone to take a closer look at this basic music theory textbook.

Stefan Eckert

Autoren

HELGA DE LA MOTTE-HABER, geboren 1938 in Ludwigshafen/Rhein. Studium der Psychologie 1957–1961, Abschluss mit dem Diplom, 1962–1967 Studium der Musikwissenschaft, Abschluss mit der Promotion. 1971 Habilitation an der Technischen Universität Berlin mit dem Lehrgebiet Systematische Musikwissenschaft, 1972–1978 Professorin an der Pädagogischen Hochschule Köln, 1978–2004 Professorin an der Technischen Universität Berlin. Schriften zur Musikpsychologie, Systematischen Musikwissenschaft, Filmmusik, neuen Musik und Klangkunst.

STEFAN ECKERT ist Assistant Professor of Music (Music Theory) an der Eastern Illinois University. Er studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen und wurde an der State University of New York at Stony Brook mit einer Dissertation über Joseph Riepels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst promoviert. Publikationen und Vorträge über Kompositionstheorie vom siebzehnten bis neunzehnten Jahrhundert, Pädagogik der Musiktheorie und Formanalyse.

HAUKE EGERMANN, geboren 1981, Studium in systematischer Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und angewandter Kommunikationsforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (künstlerisches Hauptfach: Gesang). Nach Magisterabschluss im Jahr 2006 internationaler Promotionsstudiengang am Zentrum für systemische Neurowissenschaften Hannover, Promotion 2009. 2006–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikphysiologie und Musikmedizin Hannover. 2009–2011 Postdoctoral Research Fellow, Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Kanada. Dort Projektleitung im Forschungsprojekt »The Dynamics of Music Listening: An Interdisciplinary Dialogue Between Music Theory and Music Psychology«. Seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachgebiet Audiokommunikation, Technische Universität Berlin, verantwortlich für Forschung und Lehre der empirischen Musikforschung. Dort seit 2013 Arbeitsgruppenleiter im von der Einsteinstiftung geförderten Forschungsprojekt: »Design, Development, and Dissemination of New Musical Instruments«.

ELISABETH HELLMUTH MARGULIS is Professor and Director of the Music Cognition Lab at the University of Arkansas. She uses empirical and theoretical methodologies to investigate the way listeners without formal musical training make sense of music. Her research has been published in journals ranging from *Journal of Music Theory* and *Music Theory Spectrum* to *Journal of Cognitive Neuroscience*. Her book *On Repeat: How Music Plays the Mind* (Oxford University Press, 2013) explores the psychology of musical repetition. In 2011–2012 she was a Visiting Fellow at Wolfson College at the University of Cambridge. She formerly taught in the Music Theory and Cognition Program at Northwestern University.

JOANNE LEEKAM, geboren 1951 in La Guaira (Venezuela). Studium in Komposition und Dirigieren an der Wiener Musikhochschule. Gastauftritte als Dirigentin mit zeitgenössischen Werken in Wien Linz, München und Frankfurt a.M.; Einladungen nach Venezuela, Spanien und Ungarn. Diverse Kompositionsaufträge. 1999 Magister, Titel der Abschlussarbeit: *Praktische Harmonielehre auf der Grundlage der Theorie Heinrich Schenkers*. Seit 1991 Lehrtätigkeit am Anton-Bruckner-Konservatorium bzw. der Bruckner-Musikuniversität in Linz, zeitweise Lehraufträge an der Wiener Musik-Universität und an der Grazer Kunstuniversität. Forschungsprojekt mit Schwerpunkt Gehörbildung im Auftrag des Oberösterreichischen Landesmusikschulwerks, Gastseminare zum Thema »Strukturelles Hören«.

EDITH METZGER studierte Musiktheorie bei Prof. Clemens Kühn an der Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden. Nach ihrem Diplom, im Jahr 2003, erhielt sie dort und am angegliederten Musikgymnasium einen Lehrauftrag für Musiktheorie und Gehörbildung. Von 2003 bis 2004 war sie als Dozentin an der Musikhochschule Franz Liszt in Weimar tätig. Von 2006 bis 2008 war Edith Metzner Promotionsstipendiatin der Hanns-Seidel-Stiftung. Seit Oktober 2007 ist sie als Professorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule in Karlsruhe tätig.

MARKUS NEUWIRTH holds a Postdoctoral Fellowship from the Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen (FWO) at Leuven University. He received his Ph.D. from Leuven University in 2013. He is the co-editor (with Pieter Bergé) of the forthcoming volume *What is a Cadence?* (Leuven University Press) as well as the assistant editor of the Leuven Cadence Compendium. He has published a number of articles and book chapters on various sonata-form issues in the works of Haydn and his contemporaries, on cognitively oriented music analysis, on the relationship between hypermetric analysis and music performance, and on Helmut Lachenmann's music.

PETER PETERSEN, geboren 1940 in Hamburg, 1970 Promotion zum Dr. phil., 1981 Habilitation in Musikwissenschaft, 1985 Professur an der Universität Hamburg, seit 2005 i.R. Mitbegründer des Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft, Mitherausgeber des *Lexikons verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (<http://www.lexm.uni-hamburg.de>). Veröffentlichungen zur Musiktheorie (Tonalität, Rhythmus), zum Musiktheater (Mozart, Wagner, Strauss, Berg, Zimmermann, Henze, Hölszky, Konwitschny) und zur Musik des 20. Jahrhunderts (Bartók, Dessau, Weill, Lutoslawski, Ligeti, Henze u. a.). Schriftenverzeichnis unter <http://www.saitenspiel.org>

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2006 Mitherausgeber der ZGMTH.

MARTIN ROHRMEIER studied musicology, philosophy, and mathematics at the University of Bonn and earned a MPhil and PhD in musicology at the University of Cambridge/UK. He was researcher at the renowned Massachusetts Institute of Technology and is from October 2014 onwards Open-Topic-professor for systematic musicology at the TU Dresden. His main research areas are music cognition, music psychology, implicit learning, computer modeling and corpus analysis, music theory and analysis, as well as philosophy of language and music.

KATELIJNE SCHILTZ, geboren 1974, studierte Musikwissenschaft an der Universität Leuven (Belgien) und Early Vocal Music an der Musikhochschule in Tilburg (Niederlande). 2001 promovierte sie in Leuven mit einer Arbeit über die Motetten Adrian Willaerts (*„Vulgari orecchie – purgate orecchie“*. *De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert*, gedruckt Leuven 2003). Zwischen 2001 und 2007 war sie Postdoc-Stipendiatin der Flemish Research Foundation und unterrichtete an den Universitäten von Leuven und München. Sie ist general editor des Journal of the Alamire Foundation und Mitglied des wissenschaftlichen Beirats zu Analysis in Context. 2005 organisierte sie an der Universität Leuven eine internationale Tagung zum Thema *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*; gemeinsam mit Bonnie J. Blackburn (University of Oxford) gab sie den Kongressbericht dazu heraus. Sie bereitet eine Monographie zum Thema *Music and Riddle Culture in the Renaissance* vor, die im Juli 2012 als Habilitationsschrift an der Ludwig-Maximilians-

Universität angenommen wurde. Gemeinsam mit Cristle Collins Judd (Bowdoin College) arbeitet sie an einer Edition von Gioseffo Zarlino: *Motets from the 1560s* für die Reihe *Recent Researches in the Music of the Renaissance* (A-R Editions). Im Sommersemester 2013 nahm Katelijne Schiltz eine Professurvertretung an der Universität Münster wahr. Seit Wintersemester 2013/14 Professur am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg.

OLIVER SCHWAB-FELISCH studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München und Berlin. Seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet der TU Berlin. Mitglied des Gründungsvorstands und 2004–08 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie. 2004–09 Mitherausgeber der ZGMTH. Veröffentlichungen zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts und zu Themen der Musiktheorie.

SÖREN SÖNKSEN studierte Musiktheorie bei Volker Helbing an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Seit 2013 unterrichtet er dort Musiktheorie, Gehörbildung und theoriebegleitendes Klavierspiel. Nach Beiträgen zur Analysegeschichte von Robert Schumanns Papillons und zur harmonischen Prolongation im 19. Jahrhundert befindet sich derzeit eine Studie zur funktionalen Metrik in der Musik des 17. Jahrhunderts in Vorbereitung.

KILIAN SPRAU studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts. Sein Dissertationsprojekt zur zyklischen Liedkomposition um 1850 befindet sich in der Abschlussphase. Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität Augsburg und einen Lehrauftrag in denselben Fächern an der Musikhochschule München.

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. Von 2009 bis 2013 war er Mitherausgeber der ZGMTH. Im Winter Quarter 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago.

CHRISTIAN UTZ ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstuniversität Graz und lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an den Universitäten in Wien, Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe und promovierte 2000 und habilitierte sich 2015 in Musikwissenschaft an der Universität Wien. 2012–2014 leitete er an der Kunstuniversität Graz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt *Eine kontext-sensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation* (CTPSO). Seine Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von Analyse und Aufführung/Performance, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Olms, 2015, in Vorbereitung). Utz ist Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfau, sechs Bände 2007–2013) sowie Mitherausgeber des *Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010).

und des *Lexikons Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2015). Seit 2014 im Vorstand der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), seit 2015 Mitherausgeber der ZGMTH. Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs Site, Composers' Art Label 2002; transformed, Spektral Records, 2008). <http://www.christianutz.net> <http://ctps0.kug.ac.at>

ANDREAS J. WINKLER, geboren 1974 in Koblenz, begann seinen musikalischen Werdegang auf dem Klavier. Zur klassischen Musik gesellten sich bald Jazz und Rock, was in eine über zehnjährige Mitgliedschaft bei der Indie-Band *The Fluids* (1997–2008) inklusive Touren in England und Spanien mündete. 2007–12 studierte er Komposition (Künstlerischer Tonsatz), Musiktheorie (Pädagogischer Tonsatz) und Hörerziehung an der HfMT Köln. Seine analytischen Schwerpunkte liegen in der Musik der frühen Moderne; er hielt Vorträge an den Jahreskongressen der GMTH über Debussys Streichquartett und Puccinis *Tosca*. Andreas J. Winkler lebt als freischaffender Komponist, Musikpädagoge und Musiktheoretiker in Köln. Er komponiert vorwiegend Kammer- und Vokalmusik und erlebte seit 2007 zahlreiche UA seiner Stücke. 2012 gründete er mit drei Kollegen das Komponisten-Kollektiv *zeitKlang*.