ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

11. Jahrgang 2014

Herausgegeben von
Christoph Hust,
Michael Polth,
Stefan Rohringer,
Kilian Sprau,
Verena Weidner,
Felix Wörner

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 Meeùs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijer (Amsterdam).

11. Jahrgang 2014

Herausgeber:
Prof. Dr. Christoph Hust, Färberstraße 16, 04105 Leipzig, christoph.hust@gmx.de
Prof. Dr. Michael Polth, Herrenberger Str. 15, 72070 Tübingen, polth@o2online.de
Prof. Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, stefanrohringer@web.de
Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Dr. Verena Weidner, Schmidtstr. 3, 49080 Osnabrück, verena.weidner@uni-osnabrueck.de
Dr. Felix Wörner, Manzentalstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

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, Manzentalstraße 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. Versandspesen).
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 978-3-487-15403-9
ISSN 1862-6742

Inhalt

11. JAHRGANG 2014, AUSGABE 1: INSTRUMENTATION

EDITORIAL 9

ARTIKEL

Johannes Kohlmann
Klangfarbe und musikalischer Zusammenhang
Beobachtungen zum Orchestersatz Richard Wagners 11

Michael Polth
Zum Verhältnis von Harmonik und Instrumentation ›vor Wagner‹ 37

Manolis Vlitakis
Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550 63

Jörn Arnecke
Im Spannungsfeld zwischen Handwerksregel und Klangvorstellung: Instrumentation als Hochschullehrgang 75

Tihomir Popovic
Eine »Grille« in »Händels Manier«?
Kompositionstechnik, soziale Symbolik und Dramaturgie in der zweiten Donna-Elvira-Arie aus Mozarts *Don Giovanni* 89

WETTBEWERB

Sören Sönksen
›Though this is madness, yet there's method in it‹
Zur Einordnung harmonischer ›Bizarrerien‹ im Klavierwerk Carl Philipp Emanuel Bachs 99

Hannes Oberrauter
Klang gegen Rhythmus
Die Entwicklung von Texturen in Vladimir Tarnopolskis *Foucault's Pendulum* .. 115

BERICHTE

Stefan Fuchs, Hannes Oberrauter, Peter Tiefengraber, Benedikt Wagner
»Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz«
XIV. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH) an der *Haute Ecole de Musique de Genève*, 17.–19. Oktober 2014 131

Jan Philipp Sprick
Joint-Meeting der *Society for Music Theory* und der *American Musicological Society* in Milwaukee/Wisconsin, 6. bis 9. November 2014 ... 135

Katharina Thalmann
Luzern: Bericht über die Vortragsreihe *Music Talks* im Studienjahr 2013/14 .. 141

REZENSIONEN

Irene Holzer
Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 18), Kassel u.a.: Bärenreiter 2012 143

Birger Petersen
Jan Philipp Sprick, *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms 2012 (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9) 149

Ullrich Scheideler
Felix Diergarten, *›Jedem Ohre klingend‹. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber 2012 159

Tobias Janz
Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater* (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 167

11. JAHRGANG 2014, AUSGABE 2: DIDAKTISCHE ASPEKTE IN DER MUSIKTHEORIE

EDITORIAL 173

ARTIKEL

Birger Petersen, Stephan Zirwes
Moritz Hauptmann in München
Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert 177

Ulrich Kaiser
Überlegungen zur Didaktik der Musiktheorie 191

Hans Jünger
Angebot & Nachfrage
Was die Musiktheorie für die Schulpraxis tun kann 209

QUELLENTEXT

Stefan Eckert
Manuscript Pages Related to the *Gesangleiter* from Joseph Riepel's *Baßschlüssel* 223

Stefan Eckert
The *Gesangleiter* in Joseph Riepel's *Baßschlüssel* (1786) 231

BERICHTE

Hubertus Dreyer, Nathalie Meidhof
VIII. European Music Analysis Conference (EuroMAC), Leuven, 17.–20. September 2014 267

Stephan Lewandowski, Arvid Ong
Über erfolgreiche und erfolglose Musik
Bericht zur IX. Weimarer Fachtagung Musiktheorie und Hörerziehung, Weimar 6.–8. März 2015 271

REZENSIONEN

Peter Petersen
Danuta Mirka, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, New York: Oxford University Press 2010 275

Lutz Felbick
Gehörbildungs-Software *EarMaster* 6, Egaa 2012 281

Ariane Jessulat
Richard Cohn, *Audacious Euphony – Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press 2012 289

Oliver Wiener
Lutz Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«* (= Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig‹, Schriften 5), Hildesheim: Olms 2012 299

Kilian Sprau
Barnabé Janin, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)*, 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014 311

EINGEGANGENE SCHRIFTEN 323

AUTOREN 325

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

11. Jahrgang 2014
Ausgabe 1
Instrumentation

Herausgegeben von
Michael Polth

Editorial

Vor genau dreißig Jahren erschien in der Zeitschrift *Die Musikforschung* (Heft 3, Juli–September) der vielbeachtete Artikel »Zur Theorie der Instrumentation« von Carl Dahlhaus. Mit dem ersten Satz eröffnete der Autor eine Problemanalyse, die bis heute nichts von ihrer Relevanz verloren hat: »Wagners Forderung, dass man die Instrumentation berücksichtigen müsse, um der modernen Harmonik des 19. Jahrhunderts – seiner eigenen also – gerecht zu werden, ist niemals eingelöst worden. Eine Harmonielehre, die zugleich eine Instrumentationslehre wäre, existiert nicht einmal in Ansätzen, weil die Tendenz zur Abstraktion, durch die sich die Harmonielehre als Theorie im emphatischen Sinne bewähren möchte, eine Verknüpfung mit anderen Disziplinen verhindert oder zumindest erschwert.« (Dahlhaus 1985, 161) Dahlhaus selbst unterbreitete in seinem Beitrag Vorschläge, wie der hohe Stellenwert, den die Instrumentation kompositorisch und ästhetisch seit Wagner erlangt hat, auch eine angemessene musiktheoretische Würdigung erfahren könnte. Aus der Zeit danach hat Tobias Janz in seiner Schrift *Klangdramaturgie* die bislang umfangreichste Studie dazu vorgelegt, wie die Bedeutung der Klangfarbe in den Musikdramen Wagners eine adäquate Berücksichtigung finden kann. Vier der fünf Artikel dieser Ausgabe gehen Fragestellungen zum Thema Instrumentation nach und knüpfen dabei teilweise an die Überlegungen von Dahlhaus und Janz an. Johannes Kohlmann zeigt an Beispielen aus Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde*, wie bestimmte Techniken der Instrumentation Einfluss auf die harmonische Bedeutung von Zusammenklängen nehmen. Michael Polth führt Beispiele an, die die partielle Abhängigkeit der harmonischen Funktionen von der Instrumentation bereits in Kompositionen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts belegen. Manolis Vlitakis erläutert in einer detaillierten Studie, wie Mozart im Menuett der Sinfonie g-Moll KV 550 subtile Abstimmungen zwischen Formbau, Syntax und Instrumentation vornimmt. Jörn Arnecke schließlich widmet sich der Methodik der Instrumentation. Er berichtet von einem Instrumentationskurs, in dem die Studierenden eine (für das Fach) charakteristische Spannung erleben zwischen der Notwendigkeit, beim Instrumentieren nach handwerklichen Regeln zu handeln, und dem Ziel des Kurses, bei der Instrumentation eigenen Klangvorstellungen zu folgen. Dem Artikel über das Menuett aus der Sinfonie KV 550 an die Seite gestellt ist eine Analyse von Tihomir Popovic, in der er den antikisierenden Stil der zweiten Arie der Donna Elvira (aus dem *Don Giovanni* von W. A. Mozart) »im sozialen und dramaturgischen Kontext« deutet.

In der Rubrik Wettbewerb werden die Gewinner des GMTH-Aufsatzwettbewerbs aus dem Jahre 2014 vorgestellt. Sören Sönksen analysiert »bizzare« harmonische Wendungen in den Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs, und Hannes Oberrauter berichtet ausführlich über den Formprozess in Vladimir Tarnopolskis Komposition *Foucault's Pendulum*.

Weiterhin finden sich in dieser Ausgabe drei Berichte über die jüngsten musiktheoretischen Veranstaltungen: den Jahreskongress der GMTH in Genf (Stefan Fuchs, Hannes Oberrauter, Peter Tiefengraber und Benedikt Wagner), der SMT in Milwaukee/Wisconsin (Jan Philipp Sprick) und der *MusicTalks* in Luzern (Katharina Thalmann) sowie vier

Rezension: Irena Holzer stellt die Notationskunde von Manfred Hermann Schmid vor, Birger Petersen berichtet über Jan Philipp Spricks Dissertation *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Ullrich Scheideler hat sich mit der Dissertation von Felix Diergarten befasst (*›Jedem Ohre klingend‹. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*), und Tobias Janz rezensiert das Buch *Erinnerte Musik. Der* Ring des Nibelungen *als Gedächtnistheater* von Ariane Jeßulat.

Michael Polth

Literatur

Dahlhaus, Carl (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, in: *Musikforschung* 38, 161–169.

Klangfarbe und musikalischer Zusammenhang

Beobachtungen zum Orchestersatz Richard Wagners

Johannes Kohlmann

ABSTRACT: Ausgehend von den Ideen zur *Klangdramaturgie* von Tobias Janz soll anhand dreier kurzer Beispiele aus *Tristan und Isolde* exemplarisch aufgezeigt werden, wie Wagner die Techniken der Instrumentation in die Vorstellungen vom musikalischen Zusammenhang integriert. Dabei zeigt sich, dass die Instrumentation mit satztechnischen und harmonischen Mitteln interagiert, wodurch von traditionellen tonalen Funktionen abweichende ›Klangfunktionen‹ entstehen.

With reference to the idea of sound dramaturgy conceived by Tobias Janz, three short examples from *Tristan und Isolde* are analysed in order to show how Wagner's concept of musical coherence comprises the technique of instrumentation. Thereby can be demonstrated that instrumentation interacts with textural and harmonic means, thus generating ›timbre functions‹ differing from traditional tonal functions.

Einleitung

Zahlreiche Aspekte der Klangfarbe – die Techniken ihrer Erzeugung, ihre Funktion innerhalb der Komposition sowie die Weise ihrer Wahrnehmung – erfahren im Laufe des 19. Jahrhunderts eine deutliche Wandlung.[1] In erster Linie sind es die vielfältigen Erweiterungen des Orchesterapparates und Veränderungen der Instrumentationstechnik, die in den Partituren ins Auge stechen.[2] Mit der Vergrößerung des Klangapparates und der Differenzierung der Instrumentationstechnik gehen zwangsläufig auch Veränderungen

1 Der hier angewandte Klangfarbenbegriff unterscheidet sich von dem im 19. Jahrhundert entstandenen und vor allem von Hermann von Helmholtz (1863) geprägten akustisch-physikalischen Klangfarbenbegriff, der die »tönende Realität« und deren Hervorbringung beschreiben will. Nach Michael Polth (2003, 331) ist die Klangfarbe »eine Funktion des ästhetischen Gegenstandes, eine (durch die Komposition selbst vermittelte) Art, wie der Ton (oder Akkord) in seiner tönenden Realität wahrgenommen werden soll. Als solche schimmert Klangfarbe durch die diversen Techniken der Instrumentierung hindurch, ohne in ihnen aufzugehen.« Die beiden Begriffe »Instrumentation« und »Klangfarbe« sind damit eng miteinander verknüpft. Sie sind, bildhaft gesprochen, verschiedene Seiten derselben Medaille und müssen doch klar auseinander gehalten werden. Instrumentation ist eine Technik des Komponierens und Klangfarbe ist ein Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung.

2 Beschreibungen der instrumentationstechnischen Neuerung insbesondere bei Wagner finden sich seit den ersten Hinweisen in Richard Strauss' Bearbeitung der Berlioz'schen Instrumentationslehre (Berlioz/Strauss 1904) vor allem in verschiedenen Lehrwerken zur Instrumentation und in einigen Spezialuntersuchungen. Vgl. etwa Thomas 1899, Erpf 1959 und Voss 1970.

in der ästhetischen Wahrnehmung des klanglichen Resultates einher. Insbesondere in den Musikdramen Richard Wagners scheint die Klangfarbe eine vorher nicht dagewesene ästhetische Präsenz zu erhalten. Vor allem Theodor W. Adorno hat die Diskussion um den veränderten Stellenwert der Klangfarbe im Werk Wagners angestoßen und sehr nachhaltig geprägt.[3] Seine These, dass in den Partituren Wagners die Auflösung der ›alten‹ Dichotomie zwischen ›Zeichnung‹ und ›Farbe‹ bzw. dem musikalischen Satz und der Klangfarbe vollzogen wird, ist bis heute vielfach rezipiert und aufgegriffen worden.[4] Gleichwohl dieser ästhetische Eindruck nicht von der Hand zu weisen ist, so gilt auch heute noch, was Carl Dahlhaus vor dreißig Jahren schrieb, dass eine ›Theorie der Instrumentation‹, die der gewachsenen ästhetischen Bedeutung der Klangfarbe für den musikalischen Konnex gerecht wird, noch immer nicht existiere.[5] Eine solche Theorie könne nur mit einem Analyseansatz gelingen, der satztechnische, harmonische, metrische und klangfarbliche Phänomene als integrale Bestandteile der Komposition begreift, d. h. den musikalischen Satz nicht als Summe von Teilmomenten, sondern als »konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen versteht«.[6] Die Frage, wie eine solche Analyse aussehen könnte, wurde bislang noch nicht abschließend geklärt und wird es auch in diesem Artikel nicht. Aber immerhin lassen sich aus der genauen Beobachtung instrumentationstechnischer Details Anhaltspunkte über die Funktion der Klangfarbe für den musikalischen Zusammenhang gewinnen.

I. Klangfarbe und musikalischer Zusammenhang – ein Kommentar zu Tobias Janz

In der deutschsprachigen Diskussion hat zuletzt Tobias Janz in seiner umfangreichen Publikation *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«* die These Adornos aufgegriffen und den Bedeutungswandel der Kategorie ›Klang‹ in der Musik Wagners detailliert nachvollzogen.[7] Janz geht davon aus, dass die sogenannte »sinnliche Präsenz« der Wagner'schen Musik ein Zeichen dafür darstellt, dass die Klangfarbe nicht mehr als Medium musikalischen Sinns fungiert, den nach traditionellen Verständnis der Tonsatz konstituiert, sondern selbst »zum primären Träger komponierten Sinns avanciert«.[8] Indem die Analyse vor allem die Gestaltung der klanglichen Oberflächenstruktur in den Blick nimmt (ohne die traditionellen analytisch-kompositorischen Kategorien dabei aus den Augen zu verlieren), vermag sie für Janz, »das Problem der Dichotomie von Komposition und Instrumentation« zu überwinden.[9] Er verfolgt dabei ausdrücklich einen »phänomenologischen Ansatz«, der nicht die »strukturalistische Einbindung der Materialität der Musik« unternimmt, sondern »diese in ihrem

3 Vgl. Adorno 1997, 68–81.

4 Ebd., 68. Vgl. Klein 1991, 87.

5 Dahlhaus 1985, 161.

6 Ebd., 161.

7 Janz 2006, 9ff.

8 Ebd., 13.

9 Ebd., 16.

Anderssein, in ihrer Spezifik beläßt und so den Blick auf ganz andere Bereiche musikalisch-kompositorischer Gestaltung auftut«.[10]

Janz setzt zu Beginn seiner Ausführungen voraus, dass es sich bei dem Medium der Musik des 18. Jahrhunderts allein um die »akustische Erscheinungsform« der Musik gehandelt habe, die wesentlich durch die Instrumentation geregelt wurde. Durch diese sei dem Hörer von damals »Form, Struktur, Sinnzusammenhang« der Musik vermittelt worden. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts sei die »Erscheinungsform« selbst zum Sinnträger aufgestiegen.[11] An der Gültigkeit dieser Voraussetzung sind allerdings Zweifel angebracht: Könnte es sein, dass Janz die (metrisch bzw. rhythmisch eingebundene) Tonhöhendisposition für den Zusammenhang selbst hält, obwohl auch sie besser als ein (damals gültiges) ›Medium‹ des musikalischen Zusammenhangs zu begreifen wären? Als Medium würde der Tonhöhenverlauf nicht – wie Janz annimmt – musikalischer Sinnzusammenhang *sein*, sondern musikalischen ›Sinnzusammenhang‹ ›transportieren‹. Dieser Zusammenhang selbst wäre das Verbunden-sein der Töne und Klänge zu funktionalen Einheiten.

An derjenigen Musik, die spätestens vom 17. Jahrhundert an entstanden ist, lässt sich musikalischer Zusammenhang als das Erscheinen von Funktionen an den konkreten Ereignissen erfahren, seien es Tonhöhen oder Klangfarben (oder beides im Zusammenspiel).[12] Eine Funktion ist ein Eigenschaft des musikalischen Kunstwerks, an der eine bestimmte Klangwirkung festgemacht wird. Eine funktionale Klangeigenschaft ist eine, die ein musikalisches Ereignis (z. B. ein Ton) nur innerhalb des konkreten musikalischen Gefüges besitzt. Funktionen sind also immer singuläre Bestimmungen, die als Teilmomente eines individuellen musikalischen Zusammenhangs erfahrbar werden. Auch wenn Funktionen stets singulär sind, bilden sich häufig bestimmte Funktionstypen aus, die Funktionen mit ähnlichen aber nie genau gleichen Klangwirkungen zusammenfassen. Ein ›Halbschluss‹ ist beispielsweise ein allgemein bestimmbarer Funktionstyp, der in jedem konkreten Stück eine jeweils leicht andere Klangcharakteristik aufweist.[13] In der traditionellen Tonalität des 17. und 18. Jahrhunderts sind es in erster Linie Strukturen im Tonhöhenverlauf, an denen man solche Funktionen des musikalischen Zusammenhangs festmachen kann. Ein Halbschluss wird in erster Linie durch eine Konstellation von Tonhöhen deutlich: Der Halbschluss ist eine Schlusswendung in die harmonische fünfte Stufe einer Tonart. Nicht jede fünfte Stufe, die am Ende eines Abschnitts oder einer Phrase steht, ist aber ein Halbschluss! Zu der notwendigen Bedingung ›Schlusswendung in die fünfte Stufe‹ kommen eine Vielzahl weiterer möglicher (weder notwendiger noch hinreichender) Bestimmungsmomente, durch die ein Komponist deutlich machen kann, ob eine Wendung als Halbschluss gehört werden soll oder nicht. Solche Bestimmungsmomente liegen auf

10 Ebd., 14.

11 Ebd., 10.

12 Ähnliches betrifft auch andere Teilmomente der Komposition: Auch die Rhythmik ist kein Medium, das lediglich Tonhöhenstrukturen transportiert. Durch das Benennen von Funktionen hilft die rhythmische Struktur zusammen mit den Tonhöhenstrukturen musikalischen Zusammenhang analytisch festzumachen. Anders als bei der Klangfarbe scheint diese Kopplung aber eher selten zu Verwirrungen zu führen.

13 In diesem Sinne demonstriert Michael Polth verschiedene Funktionen der Medial Caesura in Sonatenexpositionen (2013, 379–387).

verschiedenen Ebenen – etwa im Verhältnis der beiden Außenstimmen zur Harmonik oder in der metrischen Einbindung der Schlusswendung. An der Hervorbringung der Funktion ›Halbschluss‹ sind alle Momente des Tonsatzes beteiligt, auch wenn sie primär an der Harmonik festgemacht wird.

Anders als von Janz behauptet, geht es bei der Untersuchung der Veränderungen im 19. Jahrhundert also nicht um die Bewältigung einer medientheoretischen Problematik (der Zuordnung der musikalischen Parameter zu Medium und Sinngehalt), sondern um die angemessene Beschreibung des sich ändernden Verhältnisses zwischen zwei verschiedenen Medienbereichen: Die Frage ist also nicht, ob der Zusammenhang auf einer logisch-strukturellen tonhöhebasierenden Ebene oder einer sinnlich-phänomenologischen klanglichen Ebene zu suchen ist, sondern in wie weit sich der musikalische Zusammenhang ändert, wenn neben der Tonhöhe und dem Rhythmus auch verstärkt farbliche oder stoffliche Eigenschaften der Töne eine Rolle spielen, und wie man diese neuen Formen der Zusammenhangsbildung verstehen und beschreiben könnte.

Die Zuordnung zwischen den musikalischen Parametern und den Begriffen Sinn und Medium, die Janz vornimmt, ist also nicht die einzig denkbare, und eine Entscheidung zwischen den Alternativen stößt auf Probleme, die in der Sache selbst begründet sind. Sie hängen mit Eigenarten der Klangfarbe zusammen, die Janz an anderer Stelle – mit Bezug auf bestimmte Richtungen der analytischen Philosophie – als ein Problem der ›qualia‹ beschreibt.[14] Klangfarben können prinzipiell benannt und gegeneinander abgegrenzt werden. Eine Einteilung der Klangfarben kann aber nicht aus einem klaren und durchgängigen Prinzip abgeleitet werden.[15] Klänge erscheinen zwar dunkel, hell, matt, glänzend oder schrill, um ein paar Begriffe zu erwähnen, können damit aber nicht systematisch sortiert und benannt werden.[16] Die Schwierigkeit dabei ähnelt derjenigen bei der Betrachtung des ›Charakters‹ von Musik: Man kann den Charakter genau beschreiben und treffen, man kann ihn aber nicht in eine Skalenordnung mit anderen Charakteren bringen. Hierin unterscheidet sich Klangfarbe fundamental von den Tonhöhen. Erlaubt die klare Fixierung der Tonhöhen, gehörte Sinnzusammenhänge an eben diesen Tonhöhen festzumachen und quasi zu objektivieren, fehlt eine solche Möglichkeit bei

14 Vgl. Janz 2006, 18 und 133–137.

15 Bereits die Definition von Klangfarbe bereitet bei genauerem Hinsehen große Probleme. Will man sich nicht auf einen pseudo-naturwissenschaftlichen Erklärungsversuch einlassen, fällt es sehr schwer Klangfarbe, als eigenständigen musikalischen Parameter zu etablieren. Die ästhetische Kategorie Klangfarbe hängt enorm vom jeweiligen Zusammenhang ab. Wollte man alle ›Einflüsse von außen‹ abstreifen, bliebe nicht viel übrig, was man als Klangfarbe bezeichnen könnte. Der Klang einer Klarinette ist ohne eine bestimmte Tonhöhe oder Lautstärke nicht vorstellbar! (Umgekehrt funktioniert das deutlich einfacher: Es ist durchaus möglich sich den Ton A ohne konkrete Klangfarbe zu imaginieren. Vermutlich ist ein hörphysiologisches Phänomen dafür verantwortlich, dass wir Tonhöhen viel leichter aus einem Schallereignis abstrahieren können als die Klangfarbe.) Janz spricht in seinem Buch nie von der Klangfarbe, sondern nutzt Begriffe wie ›Klang‹, ›klangliche Oberflächenstruktur‹ oder ›sinnliche Präsenz‹ um deutlich zu zeigen, dass er keinen einzelnen musikalischen Parameter meint, sondern ein klangliches Resultat aus vielen Momenten des Tonsatzes. Ob er dabei Klangfarbe mit klanglicher Oberflächenstruktur gleichsetzt oder Klangfarbe als ein Teilmoment zur Hervorbringung der Oberflächenstruktur sieht, bleibt vage.

16 Vgl. Födermayr 1996, Spalte 153f.

den Klangfarben.[17] Als ›objektiver‹ und klassifizierbarer Bestand an Klangfarben bliebe lediglich die Identifizierung von Klangfarben mit einzelnen Instrumenten. Eine solche Vereinfachung der Klangfarben auf eine Handvoll Instrumentalklänge wäre aber sehr unbefriedigend. Instrumenten-Bezeichnungen sind aus folgenden Gründen keine geeignete Reduktion, um Klangfarben zu klassifizieren:

– Erstens kann ein und dasselbe Instrument unterschiedliche Klangfarben hervorbringen. Was an einem Instrument als dessen Farbe wahrgenommen wird, ist abhängig von Register, Spielweise und instrumentatorischem bzw. satztechnischem Zusammenhang. Eine Trennung von Farbe und Zeichnung wäre bei Instrumentallinien eine Fiktion.
– Zweitens kann eine Klangfarbe durch die Kombinationen mehrerer Instrumente hervorgebracht werden.
– Drittens fehlt – wie bereits gesagt – die Möglichkeit, den Unterschied zwischen Klangfarben auf eine ähnlich bestimmte Weise zu kategorisieren wie denjenigen zwischen harmonischen oder tonalen Phänomenen. Zugleich bedeutet dies, dass auch eventuelle Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Klangfarben nicht kategorial erfasst werden können. So lange aber Abgrenzung und Zusammenhang zwischen Klangfarben nicht systematisch beschrieben werden können, ist es zu früh, Klangfarben mit der Farbe einzelner Instrumente gleichzusetzen.

Tobias Janz möchte mit seiner phänomenologischen Herangehensweise der andersartigen Wesensart der Klangfarbe Rechnung tragen. Ihm schwebt ein Perspektivwechsel vor, mit dem es gelingt »sowohl die sinnliche-qualitative Dimension der Musik […] als auch ihre strukturellen und funktionalen Aspekte« zu berücksichtigen.[18] Aufgrund der zweifelhaft Zuordnung von Medium und Sinn sucht Janz musikalischen Zusammenhang aber nur auf einer phänomenologisch-klanglicher Ebene. Die Tonhöhenstrukturen dienen lediglich als analytisches Werkzeug. Er verpasst damit die Chance Zusammenhang als funktionales Zusammenspiel aller Teilmomente zu begreifen – unabhängig von einer gedanklichen Aufspaltung des Tonsatzes in Farbe und Zeichnung oder in einen logisch-strukturellen tonhöhebasierenden und einen sinnlich-phänomenologischen klanglichen Bereich. Man muss Tobias Janz aber Recht geben: Geht man davon aus, dass die Klangfarbe als wesentlicher Faktor mit in die Zusammenhangsbildung der Musik hineinspielt, dann wird die eigene und andersartige Wesensart der Klangfarbe sicher die Art des musikalischen Zusammenhanges und dessen Analyse beeinflussen und prägen.

Janz untersucht also eigentlich nicht den musikalischen Zusammenhang als Ganzes, er erreicht mit seinem Ansatz aber eine differenzierte Analyse des sinnlich-klanglichen Geschehens der Ringpartitur. Seine Forschung legt die vielfältigen Oberflächenstrukturen gewissenhaft und detailliert offen. Der vorliegende Aufsatz will an dieser Vorleistung

17 Ein Beispiel soll das illustrieren: Die Möglichkeit Dreiklänge zu definieren und diese als funktionale Gebilde in den konkreten Tonhöhenstrukturen der Musikstücke erleben zu können, hängt stark mit dem objektivierbaren Kriterium zusammen, dass sich nur bestimmte Töne – nämlich drei Töne in einer bestimmten Intervall-Konstellationen – zu Dreiklängen verbinden können. Töne müssen sich je nach konkretem Zusammenhang nicht unbedingt zu Dreiklängen verbinden, tun dies in einer bestimmten Musikepoche aber regelmäßig auf die gleiche objektivierbare Art und Weise.

18 Janz 2006, 9.

anknüpfen. Das von Janz analysierte klangliche Geschehen soll in eine funktionale Analyse überführt werden, die die musikalische Zusammenhangsbildung als Resultat von Wechselwirkungen tonaler und klanglicher Teilmomente versteht. Der von Janz etablierte Begriffsapparat zur Beschreibung des orchestralen Klangs in den Werken Wagners stellt eine fundierte Ausgangsbasis für weitere Forschungen auf diesem Gebiet dar. Insbesondere sind es der Klang-Begriff als »Formkategorie« und Begriffe wie »Texturprinzip« und »Farbintervall«, die wertvolle Ansatzpunkte für die Arbeit liefern.[19]

II. ›Klangfarbenharmonik‹ – Ansatzpunkte für eine Analyse

In diesem Abschnitt werden einige Überlegungen von Janz aufgegriffen, die der späteren Analyse dienen können. Die zentralen Punkte, auf die dieser Beitrag näher eingeht, finden sich bei Janz vor allem im Kapitel »Harmonik als Klang«.[20] Traditionell bedeutet der Begriff ›Klang‹ sowohl ›Harmonie‹ als auch ›Klangfarbe‹. Wir sprechen von Tonika-Klängen ebenso wie von dem Klang eines Instruments. Zu Recht weist Janz darauf hin, dass die Begriffe ›harmonischer‹ und ›instrumentaler Klang‹ eine Trennung suggerieren, die der Sache nach kaum besteht. Janz unterscheidet eine faktische von einer konzeptionellen Indifferenz:

a. Faktische Indifferenz: Kompositorische Entscheidungen bei der Einrichtung einer Orchesterpartitur lassen sich nur selten einem der Bereiche, Harmonik oder Klangfarbe, eindeutig zuordnen.[21] So können beispielsweise Stimmverdopplungen von zwei unterschiedlichen Instrumenten sowohl klangfarbliche Gründe haben, etwa die Modifizierung (z. B. Verdunkelung, Abdeckung) des einen durch das andere Instrument oder die synthetische Mischung beider Instrumentalfarben, als auch harmonische: Die Verdopplung gibt dem Ton im harmonischen Zusammenhang ein stärkeres Gewicht gegenüber anderen, nicht verdoppelten Tönen.[22] Ein anderes Beispiel stellt die Mixturtechnik der ›impressionistischen‹ Musik dar. Einerseits sind parallel verschobene Klänge ein satztechnisches Mittel, um eine bestimmte Art der Harmonik zu erzeugen, andererseits ruft die Technik eine besondere klangfarbliche Wirkung hervor: Instrumente, die etwa in Terz- oder Quintintervallen parallel laufen, klingen lockerer, luftiger oder farbiger als solche, die man im Unisono führt.[23]

19 Ebd., 17–23; 63–87; 133–146.

20 Vgl. ebd., 243ff.

21 Als dritter eigenständiger Bereich, weswegen bestimmte Instrumente benutzt werden, könnte eventuell auch die Dynamik aufgeführt werden. Wobei man anmerken muss, dass bei Wagner im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Gesamtdynamik häufig unabhängig von der instrumentalen Stärke des Satzes ist.

22 Selbst der romantische Klaviersatz kennt vielfältige Möglichkeiten der ›Instrumentation‹. Daher kann an manchen Stellen des Tonsatzes nicht entschieden werden, ob etwa die Lagenverteilung eines Akkordes aus harmonischen oder klangfarblichen Gründen geschah.

23 Aber auch schon bei der fast ›alltägliche‹ Terzkopplung zweier Stimmen, wie sie bereits im 18. Jahrhundert hundertfach verwendet wurde, ist es nicht immer eindeutig bestimmbar, ob die angekoppelte Stimme wirklich als satztechnische Stimme zu verstehen ist oder nur als »Farbkopplung«. Oft scheinen solche Mixtur-Kopplungen deutlich beides – harmonische und klangfarbliche

b. Konzeptionelle Indifferenz: »Damit ist gemeint, daß Wagner Harmonien, Akkordfarben, Akkordverbindungen immer auch – gelegentlich sogar ausschließlich – als Farben konzipiert, die sich dann mit den entsprechenden Instrumentalfarben unter einer umfassenden Klangimagination verbinden.«[24] Janz meint mit diesem Begriff, dass Wagner durch verschiedene technische Mittel Harmonik und Klangfarbe zu einer ästhetischen Wahrnehmungseinheit verschmelzen kann. Janz entdeckt in der Ring-Partitur drei Kompositionstechniken, die diese konzeptionelle Indifferenz belegen:

   1. Ein langes Verweilen auf einem Akkord isoliere diesen von anderen. Er werde weniger als Teil eines tonalen Kontexts denn in der »Relation zu sich selbst«[25] wahrgenommen. Wenn Wagner zudem mit einem Akkordwechsel die instrumentale Farbe ändert, dann bilden beide Bereiche nach Janz eine Wahrnehmungseinheit.
   2. Durch die klangfarbliche Unterscheidung simultan erklingender Töne könne Wagner bestimmte satztechnische Phänomene aus ihrem traditionellen Kontext herauslösen. Beispielsweise ändere sich der Dissonanzgrad oder »Dissonanzcharakter«, wenn die beteiligten Töne klangfarblich voneinander abgehoben würden, und der Zusammenklang selbst erhalte eine »Tiefendimension«.[26]
   3. Der Wagnersche Orchestersatz differenziere sich in klangliche Schichten. Insbesondere ließen sich Textur- und Pedalschichten[27] voneinander unterscheiden. Diese klangliche Staffelung des Satzes in Pedal- und Texturschichten korrespondiert bei Janz mit einer harmonischen Staffelung in Orgelpunkte (bzw. Liegetöne) und der darüber liegenden sekundären Harmonik.

Im Begriff der konzeptionellen Indifferenz deutet sich der Versuch an, klangfarbliche und harmonische Momente des Satzes zusammenzudenken. Es lohnt sich, die von Janz angesprochenen Ideen aufzugreifen und weiterzudenken. Der erste angesprochene Punkt basiert auf dem von Ernst Kurth übernommenen Konzept der »absolute[n] Klangwirkung« von Akkorden.[28] Kurth beobachtete eine Tendenz in der Wagner'schen Harmonik, dass Akkorde häufig ihren Eigenklang hervorkehren. Beispielsweise scheint der Dur-Sextakkord im Vergleich zu vielen Werken früherer Komponisten in besonderer Weise seinen typischen warmen und schwebenden Eigenklang zum Leuchten zu bringen. Erst in der ›Klangmusik‹ des 19. Jahrhunderts wird die ›Akkordfarbe‹ zu einer ästhetischen Kategorie. Gerade in der Harmonik der Ring-Musik scheint dieses Phänomen durch die lange liegenden Akkorde und Orgelpunkte besonders zur Geltung zu kommen. Die auffällige Verknüpfung von Akkord- mit Klangfarbenwechseln, die Janz anspricht, lässt beide Be-

Effekte – hervorzurufen. Sie gehören beiden Bereichen an, ohne vollkommen in einem davon aufzugehen. (Vgl. Janz 2006, 119)

24 Ebd., 255.

25 Ebd.

26 Zur Verdeutlichung betrachte man das von Janz angeführte bekannte Beispiel aus dem 2. Akt der Walküre (ebd., 259f.).

27 Vgl. den Abschnitt »Raum und Textur« (ebd., 63ff.).

28 Ebd., 255.

reiche in der Tat im konkreten Hörerlebnis stark zusammenrücken. Man muss allerdings aufpassen, dass diese richtige Beobachtung nicht zu unzulässigen Vereinfachungen verleitet:

– Erstens darf die Verknüpfung von Tonhöhe und Klangfarbe nicht einseitig auf das Verhältnis von Harmonik und Klangfarbe reduziert werden. Harmonik ist neben der Satztechnik nur ein Teilbereich der musikalischen Tonhöhenstruktur.
– Zweitens darf die Tatsache, dass Klänge im besonderen Maße ihren Eigenklang hervorkehren, nicht zu einer Analyse verführen, die die Einzelklänge ohne ihr harmonisches, klangliches und satztechnisches Umfeld betrachtet.

Untersucht man die Verschmelzung von Akkord- und Farbklängen zu einer Wahrnehmungseinheit auf der Basis einer differenzierten Analyse, die das Zustandekommen der scheinbar isolierten Klänge im jeweiligen konkreten musikalischen Kontext ernst nimmt, so ist es möglich, die ›auf sich selbst bezogenen‹ Akkordklänge als Resultat einer funktionalen Zusammenhangsbildung zu begreifen.[29] Auch die Ideen, die sich im zweiten und dritten Punkt andeuten, erweisen sich als fruchtbare Ansätze. Dass sich nicht nur Akkorde, sondern auch einzelne Töne und Klangbestandteile durch die klangfarbliche Inszenierung voneinander abgrenzen könnten, ist eine sehr interessante Perspektive: Eine Hörweise, die klangfarbliche Beziehungen bei der Betrachtung von Zusammenklängen mit einbezieht, würde die Bildung von tonalen Zusammenhängen ermöglichen, die nicht mit traditionellen akkordischen Strukturen zusammenfallen. Genauso ist die enge Verbindung der räumlich-klanglichen Schichtendifferenzierung mit verschiedenen harmonisch-satztechnischen Ebenen nicht von der Hand zu weisen, wenn auch die bei Janz angedeutete These einer starren Kopplung von Pedalschicht und Orgelpunktharmonik zu pauschal und undifferenziert sein dürfte. Die neuen technischen Möglichkeiten einer klanglichen Differenzierung des Orchestersatzes bieten wohl viele Möglichkeiten, den musikalischen Zusammenhang in einer neuen Weise zu gestalten und hörbar zu machen.

In diesem Beitrag wird versucht, neben satztechnischen und harmonischen Beobachtungen, die in erster Linie an konkreten Tonhöhen festgemacht werden, auch solche zu instrumentationstechnischen Details in die Analyse aufzunehmen und die gegenseitige Bedingtheit und Durchdringung der Bereiche in ihrer ästhetischen Wirkung ernst zu nehmen. Drei kurze Beispielstellen sollen zeigen, auf welche Art und Weise es gelingen könnte, die Klangfarbe (und die damit verbundenen instrumentationstechnischen Details) in eine Analyse zu integrieren. Die enge Verbindung von Satztechnik, Harmonik und Instrumentation soll dabei im Fokus stehen. Die Beispiele sind dem Wagner'schen Schlüsselwerk *Tristan und Isolde* entnommen. Im Gegensatz zu der bunteren und illustrativeren Instrumentation im *Ring des Nibelungen*, die die unterschiedlichen dramatischen Situationen und deren Gegensätze deutlich zum Vorschein bringt, erscheint diejenige des Tristan-Orchesters weniger dramatisch-illustrativ als kompakt und ›symphonisch‹.[30] Dieser Umstand kann eine Hilfe sein, die musikimmanente Bedeutung der Klangfarbe

29 Vgl. die Analyse im Abschnitt IV dieses Artikels.

30 Schon der deutliche Unterschied in der Größe des Orchesterapparates der beiden Werke weist in diese Richtung.

von der dramatischen zu unterscheiden und dadurch die Klangfarbe als funktionales Teilmoment der Komposition zu begreifen.

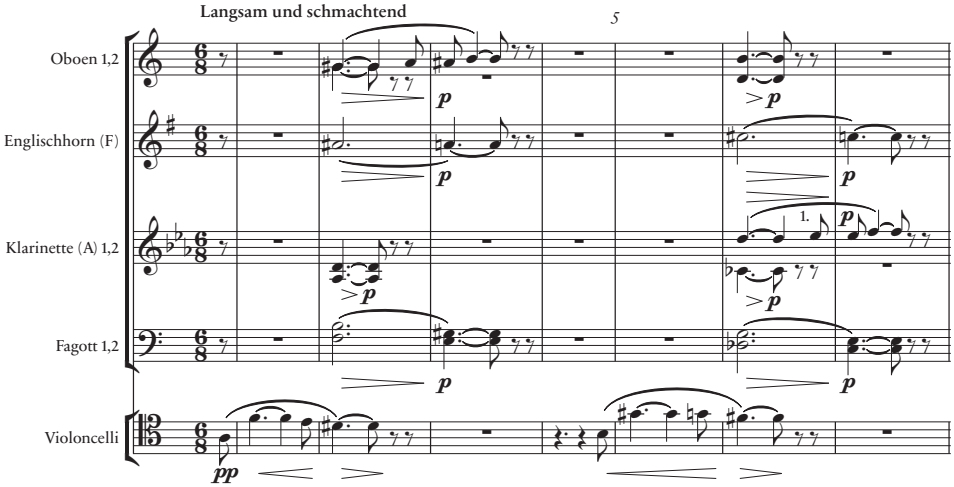
III. ›Nackte‹ Linien und ›Rätselklang‹

Das erste Beispiel soll die enge ästhetische Verzahnung der Bereiche Satztechnik, Harmonik und Klangfarbe demonstrieren und belegen. Hierzu böte sich eine Vielzahl an Beispielstellen an. Der Beginn des Vorspiels zum 1. Akt wurde dabei nicht nur wegen seiner enormen Bekanntheit gewählt, sondern auch deswegen, weil er zwar immer mit harmonischen, selten aber mit instrumentatonstechnischen oder klangfarblichen Aspekten in Verbindung gebracht wird.

Der allseits bekannte Tristanakkord gehört sicherlich zu den meistbesprochenen und -analysierten Musikbeispielen in der Geschichte der Musiktheorie. Nicht von ungefähr sieht man in der Eröffnungsphrase des Musikdramas (und ihrer zweimaligen Sequenzierung) eine Art ›Quintessenz‹ des gesamten Tristan-Stiles. Heinrich Poos und Sebastian Urmoneit haben in jüngerer Zeit ausführlich über die Struktur, die möglichen historischen Hintergründe und Modelle und über Deutungsmöglichkeiten des Tristan-Anfangs berichtet.[31] Beide bemängeln an den meisten Erklärungsansätzen der Vergangenheit, dass sie die Bedeutung des ersten Akkordes eindeutig klären wollten. Aus Systemzwang verfehlten diese Interpretationen die Pointe der Eröffnung, die gerade darin bestehe, dass die harmonische Situation strukturell unklar bleibt. Die Eröffnungsphrase, die Poos als »Tristan-Hieroglyphe« und »Rätselspruch« bezeichnet, sei absichtlich rätselhaft und uneindeutig inszeniert, damit sie sich einer systemischen Deutung entziehe und – so die These von Urmoneit – im Verlauf des Musikdramas unterschiedlichen möglichen Deutungen unterzogen werden kann. Dabei ist der entscheidende Anteil der Klangfarbe an der Bildung des »Rätselspruchs« weder von Poos noch von Urmoneit beachtet worden (Beispiel 1).

Interessant ist zunächst, dass jede ›Tonsatz-Stimme‹ von einem einzelnen realen Instrument ausgeführt wird. Lediglich im bedeutungsschwangeren Tristanakkord (T. 2) werden alle vier Stimmen für die Dauer von genau vier Achteln verdoppelt (die zweite Oboe doppelt die Erste, die beiden Klarinetten verdoppeln die Töne der beiden Fagotte, und das Englischhorn übernimmt den Schlusston der Celli), was den Effekt einer leicht akzentuierenden dynamischen Betonung des Akkordes erzeugt. Die Setzweise ist kammermusikalisch und lässt keinerlei orchestrale Klangentfaltung zu. Kein Instrument des Satzes tritt als Solist hervor. Die Oboe steht als Oberstimme und als bestimmende Klangfarbe zwar im Vordergrund – die Oboenlinie setzt sich aber weder in satztechnischer noch in klangfarblicher Hinsicht deutlich von den anderen Stimmen ab, so dass eine traditionelle Aufteilung des Satzes in ›Melodie und Begleitung‹ verhindert wird. Der Satz ist aber ebenso wenig als Mischklang zu verstehen. Hätte Wagner eine Mischung der Instrumentalfarben erzeugen wollen, so hätte er durch Hinzunahme weiterer Bläser (etwa tiefer Flöten oder Hörner) und durch Tondopplungen und Überkreuzungen der Instrumente die einzelnen Instrumentenfarben miteinander verwoben. Selbst die Klarinetten in Takt 2 fungieren nicht als klangliches Bindeglied, um die Instrumentalfarben zusammen-

31 Poos 1987, 46 ff. und Urmoneit 2005, 54–64 und 112–124.



Beispiel 1: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1. Akt, T. 1–7

zuschweißen, sondern dienen lediglich der dynamischen Verstärkung der beiden Fagott-Töne. Es scheint also, als sei ein Mischklang bewusst vermieden worden. Das Vermeiden jeder orchestralen Klangentfaltung lässt die Takte äußerst ›nackt‹ und einsam wirken. Erst mit dem Ende der ›Einleitungtakte‹ im engeren Sinne beginnt in Takt 16, durch den Anfangsakzent des Pizzicatos und den ersten orchestralen Basston deutlich markiert, das eigentliche orchestrale Klang- und Satzgefüge des Vorspiels.[32] Die untypische und offene Instrumentation korrespondiert mit der neuartigen Offenheit des Tonhöhenverlaufs: Es ist selbstverständlich möglich in der Tristanwendung eine Folge zweier Akkorde zu hören (Halbschlussendung d-E). Einige Details weisen aber auf Unterschiede des Tristanakkordes zu traditionellen Akkorden der Vergangenheit hin: Der individuelle Intervallaufbau des halbverminderten Septakkordes im Tristanakkord (von unten nach oben: Tritonus, großer Terz und Quarte) und der fehlende eindeutige Grundton- und Tonartbezug verhindern die Wahrnehmung als ›Akkord‹ im traditionellen Sinne. Inszeniert wird kein ›Akkord‹ (eine sich auf einen Grundton beziehende Wahrnehmungseinheit mehrerer Tönen), sondern ein individuelles Klanggebilde aus Einzeltönen (bzw. -intervallen). Die einzelnen polyphonen Linien, die sich selbst zwar klanglich aufeinander beziehen, aber eben nicht zu kompakten Akkorden verschmelzen, treten bei dieser Inszenierung sehr deutlich in Erscheinung. Die Einzelstimmen des Tonsatzes korrespondieren mit den Einzelfarben der Instrumentation. Beide Bereiche beeinflussen sich gegenseitig – sie sind quasi zwei Seiten derselben Medaille – ohne dass man entscheiden könnte, welcher die offene und individuelle Klanglichkeit der Stelle primär hervorruft.

32 Auch das Metrum scheint erst mit Beginn des orchestralen Klangs in Gang gesetzt zu werden. Das notierte Taktgefüge nimmt man im Eröffnungsabschnitt aufgrund der mit Pausen durchsetzten amorphen rhythmischen Struktur nicht wahr.

Die fast holzschnittartige Klangfarbe ist einzigartig in Wagners Instrumentationsstil und darf keinesfalls bei der Betrachtung der Anfangstakte vernachlässigt werden. Gerade die Klangfarbe hebt die »Tristan-Hieroglyphe« vom Ideal des Mischklangs, das die übrige Partitur prägt, deutlich ab – auch bei ihrem wiederholten Erscheinen im weiteren Verlauf der Oper. Stets ist die Sequenz mit einer besonderen Instrumentationsweise und einer offenen, oft kammermusikalischen Klanglichkeit verbunden, mit der dramatisch ein Eindruck der völligen Entrückung einhergeht. Selbstverständlich ist dafür nicht alleine die Klangfarbe verantwortlich. Immer ist es die Gesamtkonstellation, die für die Funktionsweise einer Stelle verantwortlich ist, ohne dass man den Anteil einzelner Momente eindeutig bestimmen kann.

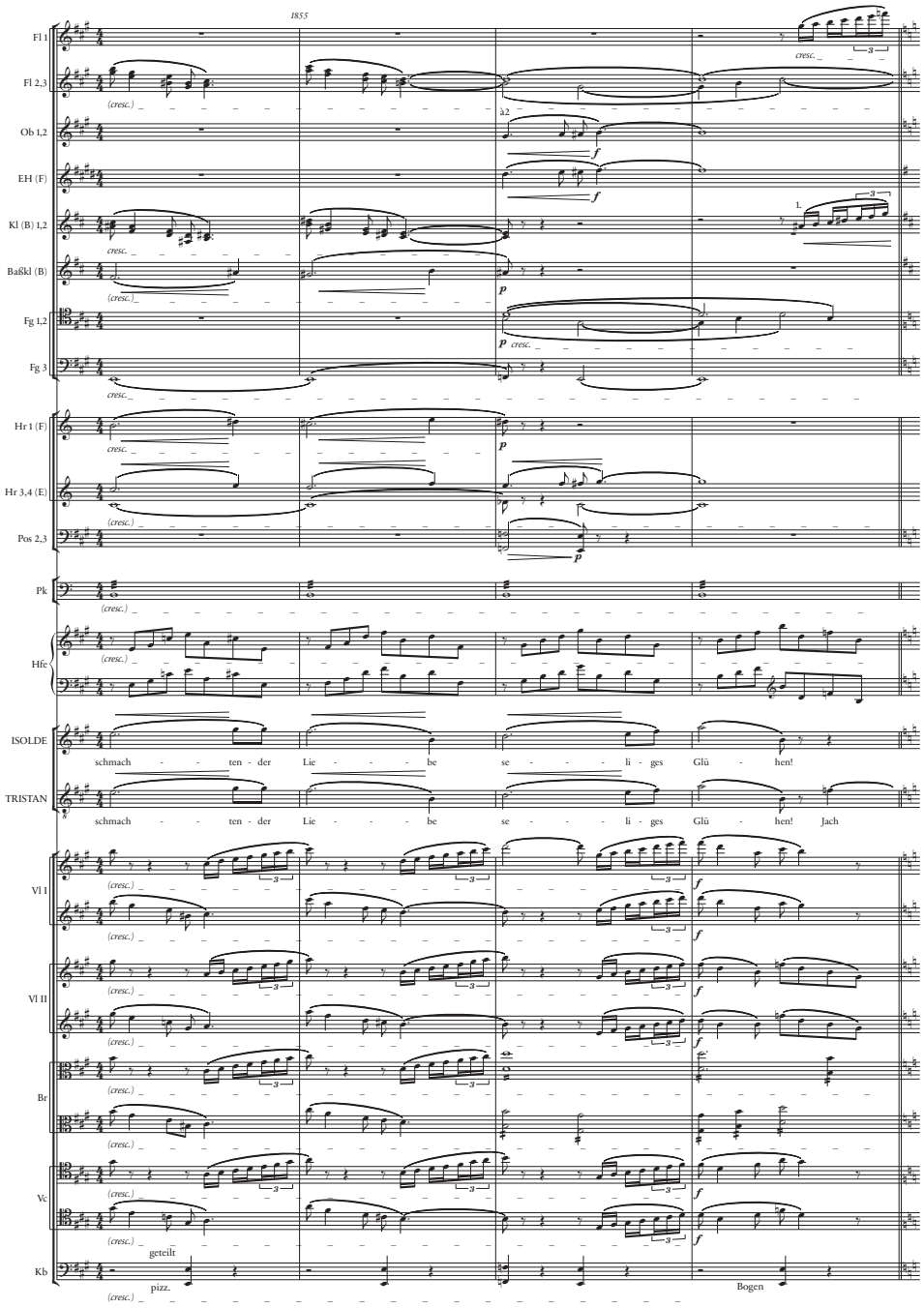
Einen indirekten Beleg für die Besonderheit der »Tristan-Hieroglyphe« bilden Stellen, die der speziellen satztechnischen und klanglichen Inszenierung entbehren. In Takt 1856 im ersten Akt beispielsweise greift Wagner den Tristanakkord mit seiner (›halbschlüssigen‹) Auflösung (Bsp. 2) wieder auf – zumindest von den Tonhöhen her betrachtet. Alles Rätselhafte wirkt in dieser Phrase jedoch wie abgestreift. Die zitatartige Reminiszenz an den Anfang ist zwar aufgrund der eingeblendeten düsteren Akkordfarbe des halbverminderten Tristanakkordes deutlich hörbar, der funktionale Zusammenhang der Musik ist aber ein völlig anderer. Die Wendung ist eingebettet in einen dichten orchestralen Tuttiklang.[33] Trotz des sich überschäumend steigernden Charakters und der sequenzierenden Anlage des Tuttis wird eine einheitliche klanglich-harmonische Fläche erzeugt, in der die harmonischen Zwischenstationen keine eigenständige funktionale Relevanz besitzen. Der Zitatcharakter des aufscheinenden Tristanakkordes kann damit gut erklärt werden. Das veränderte funktionale Umfeld – vor allem die veränderte orchestrale Einbindung in die Tuttitextur, was in erster Linie durch die Instrumentation erzeugt wird, aber auch der nivellierende Orgelpunkt in der Pauke oder das Fehlen der charakteristischen Pausen – erzeugt also einen neuen musikalischen Zusammenhang.

IV. Klangliche Differenzierung einer tonalen Funktion

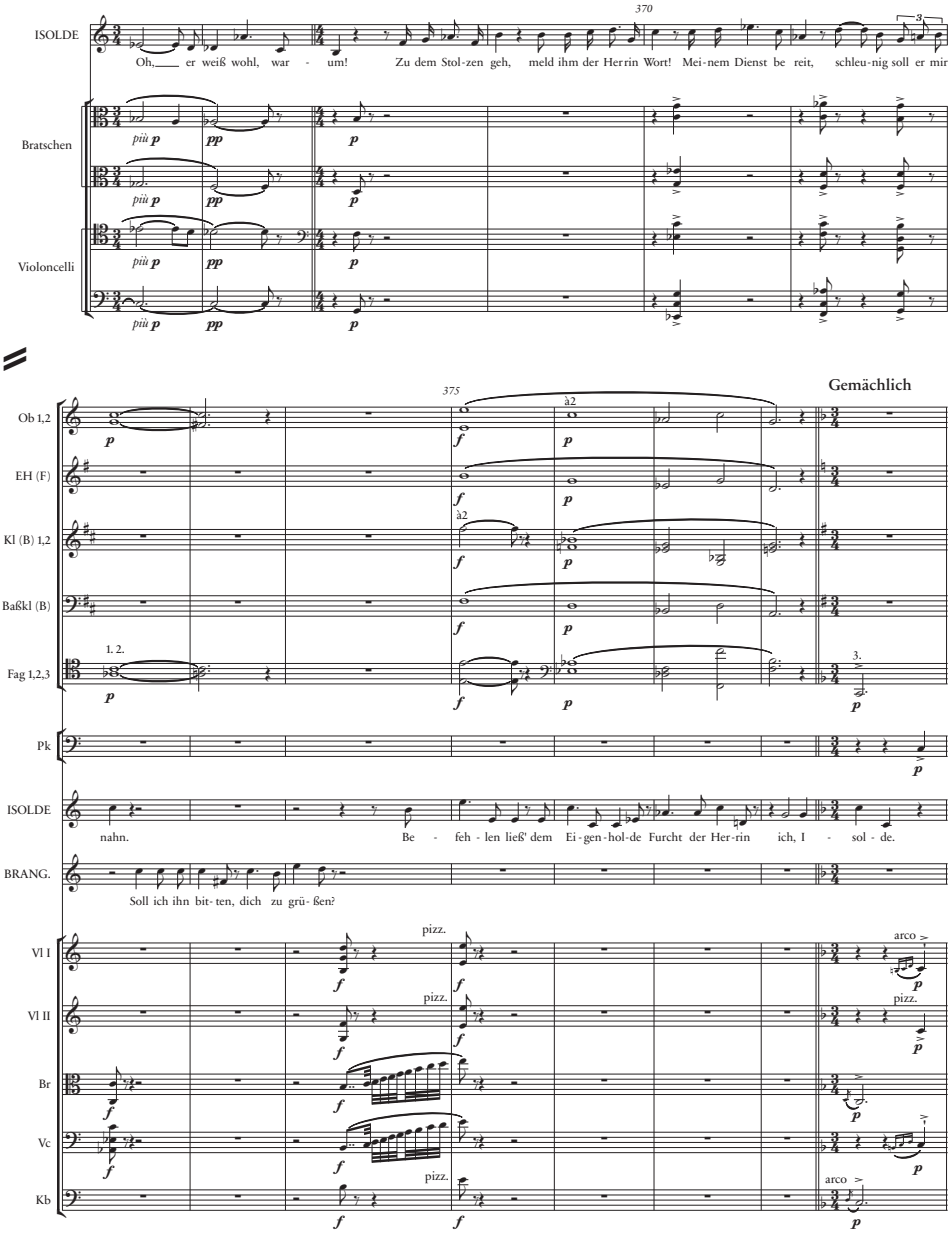
Im folgenden Abschnitt sollen genaue satztechnische, harmonische und instrumentatorische Beobachtungen in eine funktionale Deutung überführt werden. Das Beispiel ist vor allem wegen seiner Kürze und guten Überschaubarkeit gewählt. Es geht um eine kurze Stelle aus dem 1. Akt, an der zu Isoldes »Befehlen ließ dem Eigenholde« ein homogener Holzbläsersatz erklingt (vgl. Bsp. 3 und 4).

In den Takten 375–379 gibt es eine führende Hauptstimme, die in drei Oktavlagen erklingt (im Schaubild durch die unausgefüllten Notenköpfe dargestellt): Die höchste Lage übernehmen die beiden Oboen, die Mittellage das Englischhorn und die tiefste die Bassklarinette. Diese sehr präsente Instrumentallinie bildet auch die Grundlage für die Gesangsstimme. Bestimmend für die Klangfarbe der Linie ist der obertonreiche Oboenklang, der durch die Dopplung und durch die exponierte Lage hervorsticht. Charakteristisch für

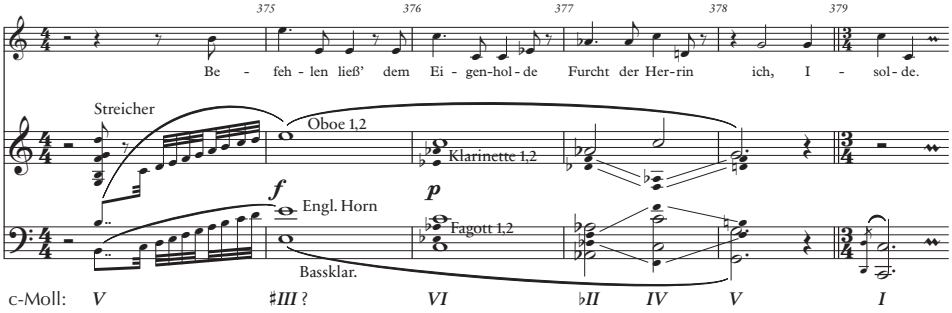
33 Die Klangwirkung eines solchen Orchestertuttis wird später mit dem von Janz etablierten Begriff ›Texturprinzip‹ belegt. Vgl. Janz 2006, 63–87 oder Abschnitt V dieses Artikels.



Beispiel 2: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1. Akt, T. 1854–1857



Beispiel 3: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1. Akt, T. 366–379



Beispiel 4: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1. Akt, T. 374–379, analytische Skizze

den Tonhöhenverlauf ist zunächst das Absinken in großen Terzen (*e-c-as*) worauf eine kadenzierende ›bassklauselartige‹ Wendung folgt (*c-g-c*).

Die Klarinetten- und Fagott-Töne füllen die Melodielinie von Takt 376 an akkordisch auf, ohne selbst als eigenständige Stimmen wahrgenommen zu werden. Letzteres liegt daran, dass erstens die ungelenken Tonfolgen nicht als sinnvoller Verlauf von ›Stimmen‹ wahrgenommen werden und zweitens die Töne selbst klanglich und dynamisch unauffällig bleiben.

Ein weiteres wichtiges Detail an dieser Stelle bildet die Tatsache, dass die erwähnte führende Stimme zugleich den ›Außenstimmensatz‹ darstellt (mit Ausnahme des f-Moll-Akkordes in T. 377). Obwohl die Bassklarinette faktisch die tiefsten Töne spielt, werden diese doch nicht als Bassstöne im traditionellen Sinne wahrgenommen. Das verhindern die Koppelung der Bassklarinette an die Oboen und das Englischhorn sowie die Klangfarbe der Bassklarinetten selbst. Der hohe Oboenklang, der dominiert, erhält durch das Englischhorn zusätzlich eine dunklere Substanz und damit eine gewisse Erdung. Die bleiche Bassklarinetten-Farbe hingegen wirkt wie ein ›Schatten‹ der Oberstimme in der Tiefe. Damit ist aber auch gesagt, dass die Bassklarinette keine ›Bassstimme‹ spielt. Und da die übrigen tiefen Instrumente für diese Aufgabe ebenso wenig geeignet sind, kann man etwas zugespitzt behaupten, dass der Satz gerade dadurch klanglich geprägt ist, dass keine Bassfunktion hörbar wird. Entgegen dem ersten Eindruck prägt Wagners Partitur an dieser Stelle alles andere als einen ›vierstimmigen Tonsatz‹ aus. Vielmehr handelt es sich um eine einzige Stimme im ›Vordergrund‹, jene präsente Unisono-Linie, die im ›Hintergrund‹ durch weiche Akkorde klanglich beleuchtet wird. An die Stelle der traditionellen Dichotomie von ›Oben und Unten‹ – die beiden primären ästhetischen Wahrnehmungsbereiche des klassischen Tonsatzes – tritt diejenige von ›Vorne und Hinten‹.

* * *

Wagner verfügt über vielfältige Möglichkeiten, den Orchestersatz als virtuelles ›dreidimensionales‹ Gebilde zu inszenieren. Solche räumlichen Satzbilder sind ohne die Integration von speziellen satz- und instrumentationstechnischen Mitteln kaum vorstellbar.

Die Veränderungen der Satzstruktur, die mit dem kompositorischen Erschließen neuer Satzbilder einhergehen, bleiben nicht ohne Auswirkung auf das Erscheinungsbild oder die Struktur der Tonalität. Wie Schönberg bemerkt hat, lässt sich die Harmonik der zuletzt analysierten Stelle auf den Grundton C beziehen.[34] Ohne Übertreibung ließe sich sogar von einem erweiterten Kadenz-Zusammenhang in c-Moll sprechen.[35] Dass diese Feststellung die harmonischen Eigentümlichkeiten der Takte nicht trifft, liegt auf der Hand. Dazu müssen die Beobachtungen durch andere ergänzt werden.

Ein besonderes harmonisches Licht, das nicht durch Rekurs auf Kadenzharmonik erklärt werden kann, geht vom Eintritt des As-Dur-Sextakkordes, dem zweiten Ereignis der Stelle, aus. Sein weicher und entrückter Klang ist auch ein Ergebnis der Tatsache, dass er einem ersten Spitzen- und Anfangston *E* folgt. Repräsentiert der Unisono-Ton *E* einen Akkord, oder wird er ausschließlich als Einzelton gehört? Einerseits ist das Faktum ernst nehmen, dass *E* ein Einzelton ist und dass er als solcher und durch das Forte einen Kontrast zu den folgenden leisen Akkorden bildet. Andererseits ist er nicht frei von harmonischen Implikationen. Es ist aufschlussreich, diesen Implikationen nachzuspüren. Trotz des vorangehenden G-Dur-Septakkordes kommt eine Deutung des Tones *E* als Terz eines C-Dur-Akkordes (›verdurte‹ Tonika) kaum in Frage. Eine derart gewöhnliche Akkordwendung – als Erklärungsmuster unterlegt – würde dem scharfen und dominanten Charakter des Einzeltones *E* nicht gerecht. Gerade das Interessante der Akkordfolge bliebe unerklärt (im Übrigen herrscht eine c-Moll-Umgebung). Hingegen käme die Annahme einer dem ›phrygischen Halbschluss‹ ähnelnden Wendung (h^7-E) dem Charakter der Stelle deutlich näher. An eine solche Wendung erinnern vor allem die Stimmbewegungen d^2-e^2 (Vl. 1) und f^1-e^1 (Vl. 2) sowie die Auftaktquarte in den Bässen (*H*-e) und dem Gesang (h^1-e^2). Da der Takt – probeweise mit einem E-Dur-Akkord unterlegt – schlüssig klingt, scheint der Ton *E* eine (sich gegen c-Moll sehr scharf abgrenzende) erhöhte III. Stufe zu repräsentieren.

Eine wichtige Frage, die sich im Zusammenhang der harmonischen Analyse stellt, betrifft die Bedeutung der oben beschriebenen Instrumentations- bzw. Satztechnik: Wie ist das Fehlen einer Bassstimme harmonisch zu interpretieren? Augenscheinlich verändern sich durch diese Behandlung des Orchestersatzes die Eigenschaften der Akkorde. Zwar sind die Zusammenklänge selbst und ihre Relation zum tiefsten Ton (ihre vermeintliche ›Stellung‹) auch ohne Bassstimme zu erkennen (so der aparte As-Dur-›Sextakkord‹ oder der weiche Des-Dur-›Quartsextklang‹). Doch ohne eine funktionale Bassstimme, durch die sich Akkorde auch stimmführungstechnisch aufeinander beziehen können, nimmt man die Klänge selbst mehr in ihrem ›stofflichen Klanggehalt‹ wahr. Die Akkorde bekommen ihre Färbung also nicht durch ihre tonale Einbindung, sondern über einen farblichen Bezug, der an den Tönen und Akkorden selbst zu haften scheint, wodurch auf eine eigentümliche Weise besonders ihr Eigenklang zum Vorschein kommt. Oder anders formuliert: Gerade durch die Herauslösung aus dem satztechnischen Zusammenhang kommt die Akkordumkehrung als Akkordfarbe zur Geltung.

* * *

34 Schönberg 2007, 220.

35 Auch der rezitativische Abschnitt unmittelbar vor dem kadenzierenden Holzbläsersatz lässt sich problemlos auf die Tonart c-Moll beziehen (T. 368–374).

Eine mögliche funktionale Deutung der Stelle, die die obigen Beobachtungen aufgreift und tonale und farbliche Beobachtungen zu integrieren versucht, könnte etwa folgendermaßen aussehen: Der Rahmen, der die Stelle funktional aufspannt, ist durch die wichtigen tonalen Stationen T-D-T (C, G und C) gegeben. Die Stelle hat schließlich als Schluss eines vorangehenden rezitativischen Abschnittes in c-Moll eindeutig Kadenzcharakter. Nicht aber die Akkorde mit ihrer auf den Grundton *C* bezogenen Stufenfolge sind das entscheidende, sondern die ›Vordergrundstimme‹ ist es, die diese Gerüsttöne vorführt (Bsp. 5).

Beispiel 5: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1. Akt, T. 374–379, Struktur der Gesangstimme

Der Anfangstonika wird dabei aber nicht nur durch den Ton *C* repräsentiert. Dem *C* werden die große Ober- und Unterterz (*E* und *As*) zur Seite gestellt. Die tonale Stufe erklingt farblich aufgespalten in einen besonders harten und strahlenden Ton *E* und einen weiches und warmes *As*. Die tonale Funktion ›Anfangstonika‹ bekommt eine farbliche Differenzierung, die auf einer ganz anderen als auf der tonalen Ebene anzusetzen scheint. Der große klangliche Kontrast, der durch die beiden Klangsphären erzeugt wird, kann sich innerhalb einer tonalen Funktion entfalten, ohne diese zu zerstören.

Die Harmonik unterstützt diese Inszenierung der Anfangstonika und verschärft sie sogar, indem sie den enormen Kontrast der beiden Farbbereiche in die ersten zwei Takte (T. 375–376) bündelt. Das *E* wird als äußerst scharfer und isolierter Hoch- und Einzelton im Unisono vorgeführt, der gerade wegen dieser Inszenierung als Repräsentant eines harten E-Dur-Grundakkordes gehört werden kann. In Takt 376 wird dem Ton *E* ein harmonisch und klangfarblich weicher und dadurch stark kontrastierender As-Dur-Sextakkord entgegen gestellt, der dem Melodieton *C* unterlegt ist. Das Aufeinandertreffen der beiden Sphären in diesem Moment scheint mir das wesentliche klangliche Ereignis der Stelle zu sein, das durch die Gesamtkonstellation aus klangfarblichen und tonal-harmonischen Mitteln erzeugt wird. Im folgenden Takt wird dann der Ton *As* in der Melodie nachgereicht. Die Akkorde dieses Taktes (Des-Dur und f-Moll) scheinen als angedeutete Vorbereitungsakkorde der Dominante G-Dur (T. 378) vor allem die tonalen kadenzierenden Aufgaben der Melodie zu unterstützen.

V. Texturen und Klangeinheit

Tobias Janz hat mit dem Begriff ›Texturprinzip‹ eine wichtige Wesensart der Wagner'schen Orchestertechnik beschrieben. Der Begriff verbindet satztechnische, harmonische und klangfarbliche Bereiche, um so den schichtenmäßigen Aufbau und die klanglich-räumliche Kompositionsweise vieler Orchestertutti-Stellen im Ring beschreiben zu können. Janz erklärt den Begriff wie folgt:

> Im Prinzip Textur zeigt sich […] ein Satzprinzip, in dem primär die spezifisch materialen Qualitäten des Orchesterklangs dargeboten werden und dabei zugleich für dessen Klangstruktur konstitutiv sind. Der klangliche Aufbau von Texturen hängt unmittelbar

> mit der räumlichen Struktur des Orchesterklangs zusammen, indem sich die Klangstruktur auf mehrere Ebenen und Schichten verteilt, wobei zwar die farbliche Abstufung der instrumentalen Gruppen in der Zusammenstellung der Besetzung bereits vorgegeben ist, gleichzeitig jedoch erst die satzmäßige Differenzierung der Schichten die eigentliche räumliche Qualität erzeugt und plastisch hervortreten läßt.[36]

Zu Recht spricht er von verschiedenen Differenzierungsgraden dieses Prinzips. Typisch für die Ringpartituren seien Abschnitte, in denen sich der harmonische Rhythmus verlangsame und ein Akkordklang flächig ausbreite. Der Eindruck einer in sich stehenden Harmonik werde in erster Linie durch gehaltene Orgelpunkte und Pedalklänge erzeugt, die die Ringpartituren vielfach durchziehen. Die musikalische Bewegung, ganz gleich ob mit motivischem Charakter oder als reine Klangauffächerungen, finde dann vor allem innerhalb der gehaltenen Klänge statt. Schon Monika Lichtenfeld hat für solche Stellen den Terminus ›Klangfläche‹ vorgeschlagen.[37] Das Janzsche Texturprinzip schließt aber auch Tuttistellen mit ein, die sich durch harmonische Bewegungen oder melodische Entwicklungszüge auszeichnen und daher nicht mehr als Klangfläche bezeichnet werden können.

Janz demonstriert anhand einiger Beispiele, dass alle musikalischen Teilmomente an der Erzeugung differenzierter Orchester-Texturen beteiligt sind.[38] Diese wichtige Feststellung dient als Ausgangspunkt für die folgende Überlegung, die über die Janzschen Ausführungen hinausgeht: Die von Janz beschriebene neuartige und an der räumlichen Klangtotalen orientierte Kompositionstechnik kann für den musikalischen Zusammenhang nicht folgenlos bleiben. In einem Satzzusammenhang, der sich als ›Textur‹ beschreiben lässt, sollten Teilmomente (beispielsweise harmonische Ereignisse), die aus traditionellen Tonsätzen nicht nur als technische ›Elemente‹, sondern auch mit den dort generierten Klangeigenschaften bekannt sind, mit neuen veränderten Klangeigenschaften begegnen. Das bedeutet aber auch, dass – wie oben bereits dargestellt – die von Janz gegebene Interpretation (gehaltene Pedalklänge seien ein Mittel der Isolierung von Akkordfarben, die hauptsächlich in der Relation zu sich selbst wahrgenommen werden), obwohl zutreffend, als Erklärung harmonischer Zusammenhänge nicht ausreicht. Im folgenden Beispiel sollen daher – auf die Janz'schen Beschreibungen der Wagner'schen Orchestertechnik aufzubauend – die Konsequenzen aufgezeigt werden, die eine veränderte Orchestertechnik für den harmonischen bzw. formalen Zusammenhang der Musik zeitigt. Von der Beobachtung ausgehend, dass der technische Begriff ›Texturklang‹ auch ein ästhetisches Korrelat besitzt, wird erklärt, wie die Verfahren der Bildung, des Abwechselns und des ineinander Verwandelns verschiedener Texturen, formale Abschnitte und Grenzen entstehen lassen, die einen Einfluss auf Bildung und Erscheinungsweise des tonalen Zusammenhangs ausüben. Klangfarbliche Einheiten könnten demnach mit wichtigen Tonhöhen-Einheiten korrespondieren. Das Zusammenspiel beider Bereiche ergäbe ein gemeinsames Netz von Formkategorien und Formabschnitten. Solche ›Klangeinheiten‹ wären funktionale Gebilde. Sie sind formbar, abgrenzbar, gestaltbar und man kann ihnen bestimmte funktionale Aufgaben zuweisen.

36 Janz 2006, 70.

37 Lichtenfeld 1970, 161ff.

38 Vgl. Janz, 2006, 64ff.

VI. Harmonische Differenzierung einer klanglichen Funktion

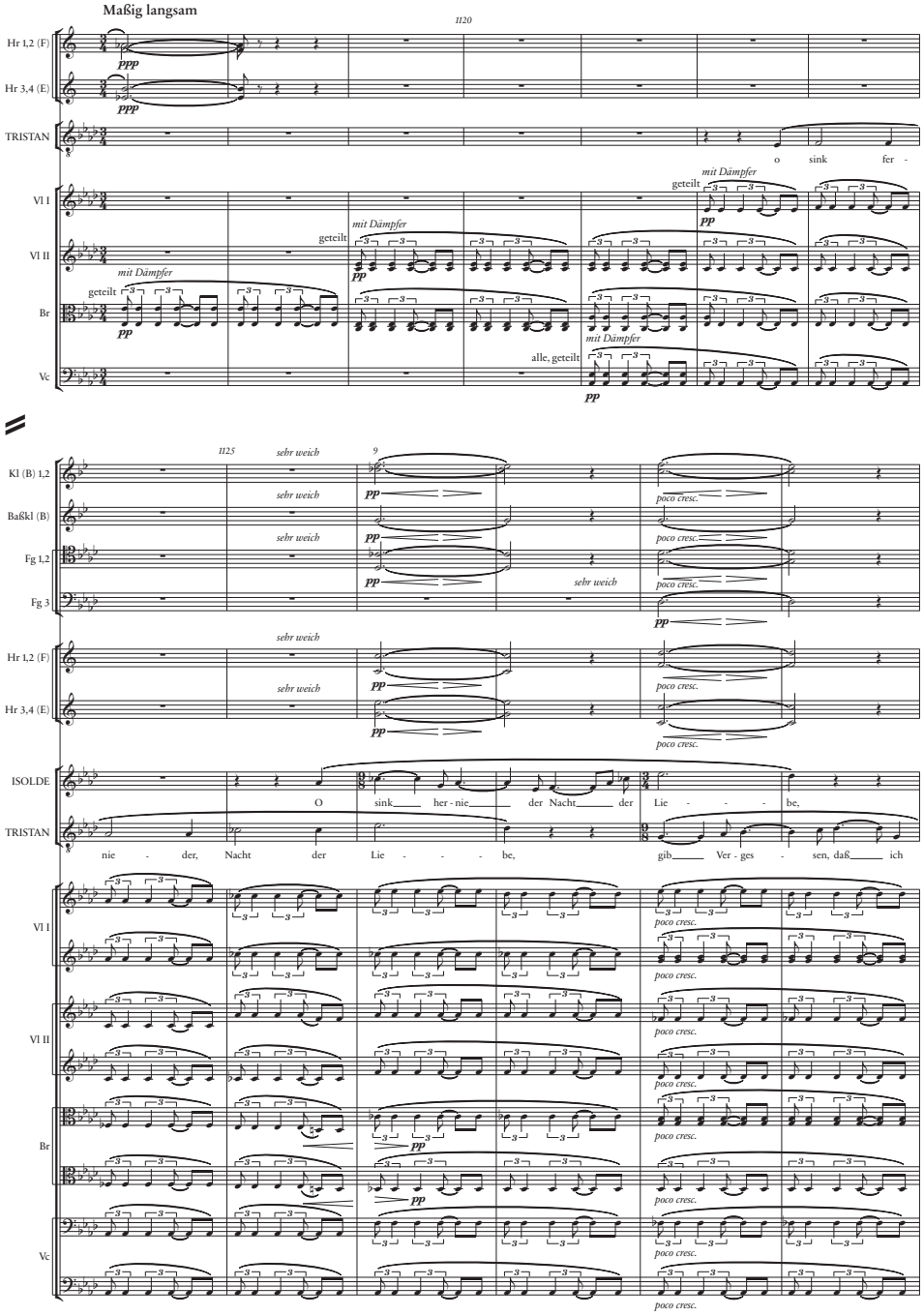
In der Mitte des großen »Zwiegesprächs«[39] im zweiten Akt des *Tristan*, nach einer Phase des Jubels über das nächtliche Wiedersehen und einer die ›Tages-Verstrickungen‹ reflektierenden Phase, beginnt eine sehr flächig gestaltete Musik, deren Ausdruckscharakter szenisch mit dem Entschluss der beiden Liebenden korrespondiert, sich der ewigen Nacht zu weihen. Der Abschnitt startet in Takt 1121 mit einem As-Dur-Akkord, dessen Entstehung – er geht durch mehrfaches ›Unterterzen‹ aus dem Liegeton es^1 (bzw. *es*) hervor – in den unmittelbar davor liegenden Takten 1117–1120 vorgeführt wird (Bsp. 6).

Die synkopische Rhythmusfigur, die den Satz schon von Takt 1107 an in den Celli grundiert, spielt sich an dieser Stelle in den Vordergrund und spannt einen flächigen und schlichten Begleitsatz auf, der wegen des hinkenden Rhythmus dennoch eine gewisse Grundspannung aufrecht erhält. Dass die folgenden Takte als zusammenhängender Texturklang, als ›Klangeinheit‹ wahrgenommen werden, wird neben der homorhythmischen Figur und der sehr homogenen Klangfarbe (gedämpfte Streicher + die besonders mischfähigen Holzbläser [Klarinetten, Fagotte und Hörner]) auch durch den Orgelpunkt *As* erzeugt, der die Takte 1121–1138 harmonisch verbindet. Nachdem zu Beginn schon der As-Dur-Akkord durch eine Entfaltung des Einzeltons *Es* in die Tiefe hin entstanden ist, erweitert die Singstimme zusammen mit der Oberstimme der Streicher (1. Violinen) den entstandenen Klang ab Takt 1123, indem sie neue Töne (und damit Akkordmodifikationen) ins Spiel bringt und den Tonraum nach oben erweitert (Bsp. 7). In Takt 1126 scheint mit dem Einsatz der Holzbläser und dem weichen Des-Dur-Sept-Non-Vorhaltsakkord das Zentrum des Klangabschnittes erreicht zu sein. Der »*sehr weich*[e]« Einsatz der Holzbläser markiert dabei keinen Bruch, sondern gibt der zarten Streicherfarbe einen sehr warmen und substanzreicheren Klangkern.[40] Technisch wird das vor allem dadurch erreicht, dass Blasinstrumente (Klarinetten, Fagotte und Hörner) verwendet werden, die mit den Streichern gut verschmelzen, und dass jeder Ton in dem dichten Streicher-Akkord genau von jeweils einem Holzblasinstrument gedoppelt und damit zwar eingefärbt, aber nicht überdeckt wird. Im Sinne von Tobias Janz könnte man bei dieser Satzaufteilung von zwei Pedalschichten sprechen. Beide Schichten bedienen zwar denselben ›Satz‹, also dieselben Tonhöhen, differieren aber in ihrer klanglichen Oberflächenstruktur: Die Streicher grundieren weiterhin durch ihre repetierte rhythmische Figur die Klangfläche, auf der sich die Singstimmen bewegen. Die Bläser sind durch ihre Haltetöne zwar auch an diesem Klanggrund beteiligt, haben aber wegen ihrer zweitaktigen Seufzer-Phrasierung darüber hinaus eine strukturierende bzw. motivische Funktion.

Mit Takt 1126 beginnt ein neuer Abschnitt. Der metrische Akzent, den die Bläser durch ihren Einsatz erzeugen (trotz der Pianissimo-Anweisung), markiert einen Neubeginn. Dieser Neubeginn ist aber keine ›Klanggrenze‹, die die beiden Taktgruppen voneinander trennen würde. Dadurch, dass sich die vorhergehenden Takte in diese Stelle hinein entwickeln und die Holzbläser, wie oben beschrieben, keinen Farbbruch, sondern eine klangliche Erweiterung und Intensivierung bringen, erlebt man in dem Akzent des

39 Der Begriff »Zwiegespräch« wurde von Carl Dahlhaus übernommen (1974, 475).

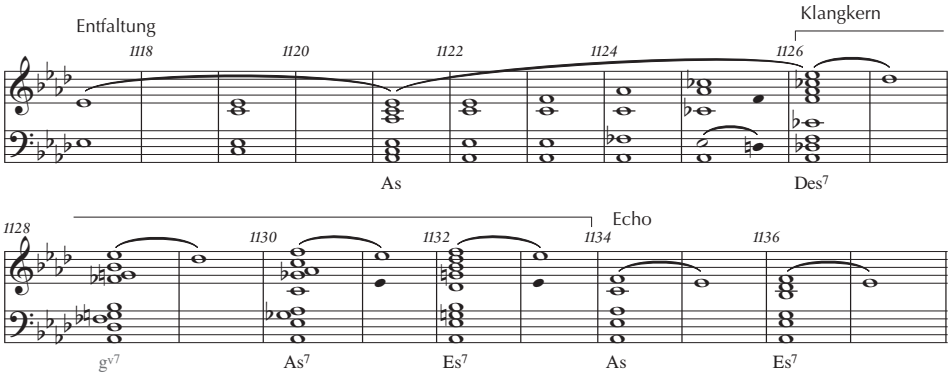
40 Vgl. die Vortragsanweisung der Holzbläser in T. 1126.



Beispiel 6: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, T. 1117–1141

Taktes 1126 keine Abgrenzung, sondern eher den Eintritt in eine neue Phase des Klanges. Der Texturaufbau ist zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen und es beginnt der eigentliche ›Klangkern‹. Oder anders formuliert: Der Klang hat mit dem einsetzenden Bläsereinsatz seine strukturelle Mitte erreicht. Dass eine Orchester-Textur nicht nur im technischen Sinne aufgebaut wird, sondern dass der Aufbau zugleich als Vorführung der Entstehung angelegt ist, kann häufig bei Wagner beobachtet werden und ist typisch für die orchestrale Musik des späten 19. Jahrhunderts.

Nach viermaliger Wiederholung bzw. Versetzung des zweitaktigen Seufzermotivs bei konstanter Textur und Klangfarbe, werden Bläserstimmen und Streichersatz in Takt 1134 reduziert und um eine Oktave nach unten gelegt. Der Klangkern wird damit verlassen, die Takte 1134–1137 wirken echohaft.



Beispiel 7: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, T. T. 1117–1137, harmonische Reduktion

Die flächige Orchestertextur der Stelle hängt maßgeblich mit dem bereits erwähnten Orgelpunkt und den Techniken seiner Harmonisierung zusammen. Traditionell bedeutete ein Orgelpunkt, dass die Komposition auf einer harmonischen Stufe verweilt und dass die Akkorde über dem Orgelpunkt eine Art ›sekundäre Harmonik‹ bilden, die der Auskomponierung der gehaltenen Stufe dient. Im Prinzip geht die traditionelle Funktion der Orgelpunkte bei Wagner auf die Klangflächen über, die als satztechnische Nachfolger der Orgelpunkte erscheinen. Dennoch bleibt ein gewichtiger Unterschied: Während die Funktionen der auskomponierenden Akkorde über einem Orgelpunkt erhalten bleiben (eine V. Stufe über einem Tonika-Orgelpunkt bleibt eine Dominante), kann der Stufenzusammenhang von Akkorden, die zu einem Texturklang verbunden werden, in den Hintergrund treten. Im obigen Beispiel wird eindeutig eine As-Dur-Fläche ausgebreiten. Obwohl sich die verwendeten Akkorde als das traditionelle Auskomponieren eines As-Dur-Dreiklangs verstehen lassen, gibt es Anzeichen dafür, dass dieses Verständnis dem musikalischen Sinn der Stelle nicht vollkommen angemessen ist: Der Aufbau der Akkorde im Kernteil entspricht, unabhängig von ihrer Stufe, demjenigen traditioneller dominantischer Akkorde (kleine Dur-Septakkorde bzw. ein ganzverminderter Septakkord), die Eigenschaften der Akkorde entsprechen aber gar nicht denjenigen einer Dominante. Statt einer Tonika zuzustreben, scheinen sie auf sich selbst bezogen. Auch die Folge der

Akkorde wäre unter diesen Umständen etwas anders als nach traditionellem Verständnis zu hören: Hier wie auch bei einem traditionellen Orgelpunkt geht es um das Auskomponieren eines eingangs gesetzten Klanges. Doch während die Akkordfolge über einem Orgelpunkt, wenn auch als eine sekundäre, immerhin eine Akkordfolge gewesen ist, so sind die Akkorde hier Bestandteile eines liegenden Klanges, der seine klangliche Oberfläche zwar variieren kann (indem verschiedene Akkorde zum Vorschein kommen), dessen Bestandteile sich aber nicht zu einer logisch-progressiv voranschreitenden Stufenbewegung verbinden. Für diesen Effekt sind die Vorhalte über den Septakkorden (große Sekunden) vermutlich mitentscheidend. Sie verströmen einen intensiven und warmen Klang und bilden zusammen mit dem Orgelpunkt im Bass den stabilen Rahmen, der die Akkorde zusammenschweißt und der für die flächige Wirkung verantwortlich ist. Die schrittweise Sequenzierung der Oberstimme in Takt 1130 intensiviert dabei die Klangwirkung. Die expressiven Vorhalte scheinen außerdem Auswirkungen auf den Dissonanzcharakter der sie grundierenden Septakkorde zu haben. Milde Vierklänge (keine kleine Sekunden oder große Septimen) werden durch schärfere Dissonanzen oder durch einen fünften Ton expressiv umspielt und erscheinen nach der Auflösung als Ruhepunkte. Sie wirken ›stabil‹. Dieses Phänomen begegnet immer wieder in der Wagner'schen Musik und ist auch an dieser Stelle gut wahrzunehmen. Nicht Es-Dur ist die Dominante von As-Dur, sondern beide Akkorde sind innerhalb des Texturklangs Klangvarianten derselben Funktion. Alleine das zusammenschweißende Klangband der Texturtechnik ermöglicht diese radikal neue Hörweise. Die Töne werden zu einer flächigen Einheit zusammengefügt (hier: Klangeinheit genannt), in der die Aufteilung in einzelne Akkorde sekundär wirkt und dadurch einen neuen Funktionstyp ausprägt.

* * *

Um den oben beschriebenen Formabschnitt funktional genauer einordnen zu können, müsste er mit den folgenden Abschnitten zusammen in den Blick genommen werden, was den Rahmen und das Anliegen des Artikels sprengen würde. Anhand eines kleinen harmonischen Details soll lediglich gezeigt werden, wie die Klangfarbe und damit die Instrumentationstechnik über das Etablieren von Klangeinheiten an der harmonischen Zusammenhangsbildung beteiligt ist.

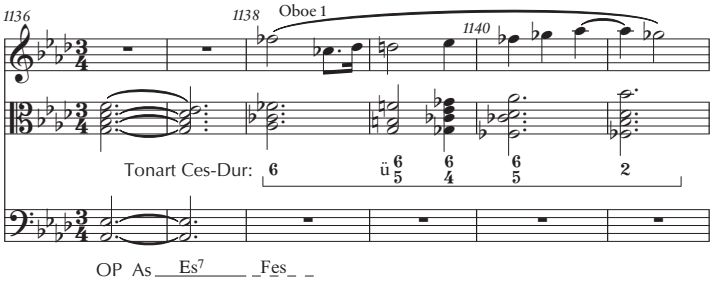
In Takt 1138 folgt auf den erreichten Es-Dur-Septakkord ein Fes-Dur-Akkord (Bsp. 8). Auch in diesem Takt bleibt der Orgelpunkt *As* die tiefste Stimme, und die hohen Streicher führen den erwähnten Begleitrhythmus weiter. Beim ersten Blick in die Partitur könnte man daher vermuten, dass die Klangeinheit fortgesetzt und variiert würde. Aber beim Anhören der Stelle erkennt man einen deutlichen Bruch in der Klangkontinuität. An dieser Stelle beginnt ein neuer Teilabschnitt mit einer neuen Klangnote. Zu entscheiden, ob das vor allem ein klangfarblicher oder ein harmonischer Kontrast ist, fällt schwer. Beide Momente sind auch hier miteinander verwoben.

Harmonisch ist der Fes-Dur-Akkord sicher ein auffälliges Ereignis. Auf die Tonart As-Dur bezogen ist er eine chromatisch veränderte VI. Stufe, die einer langen Folge von diatonischen Hauptstufen folgt. Diese harmonische Beobachtung alleine reicht aber nicht aus, um die auffällige klangliche Separierung der beiden Akkorde zu erklären.

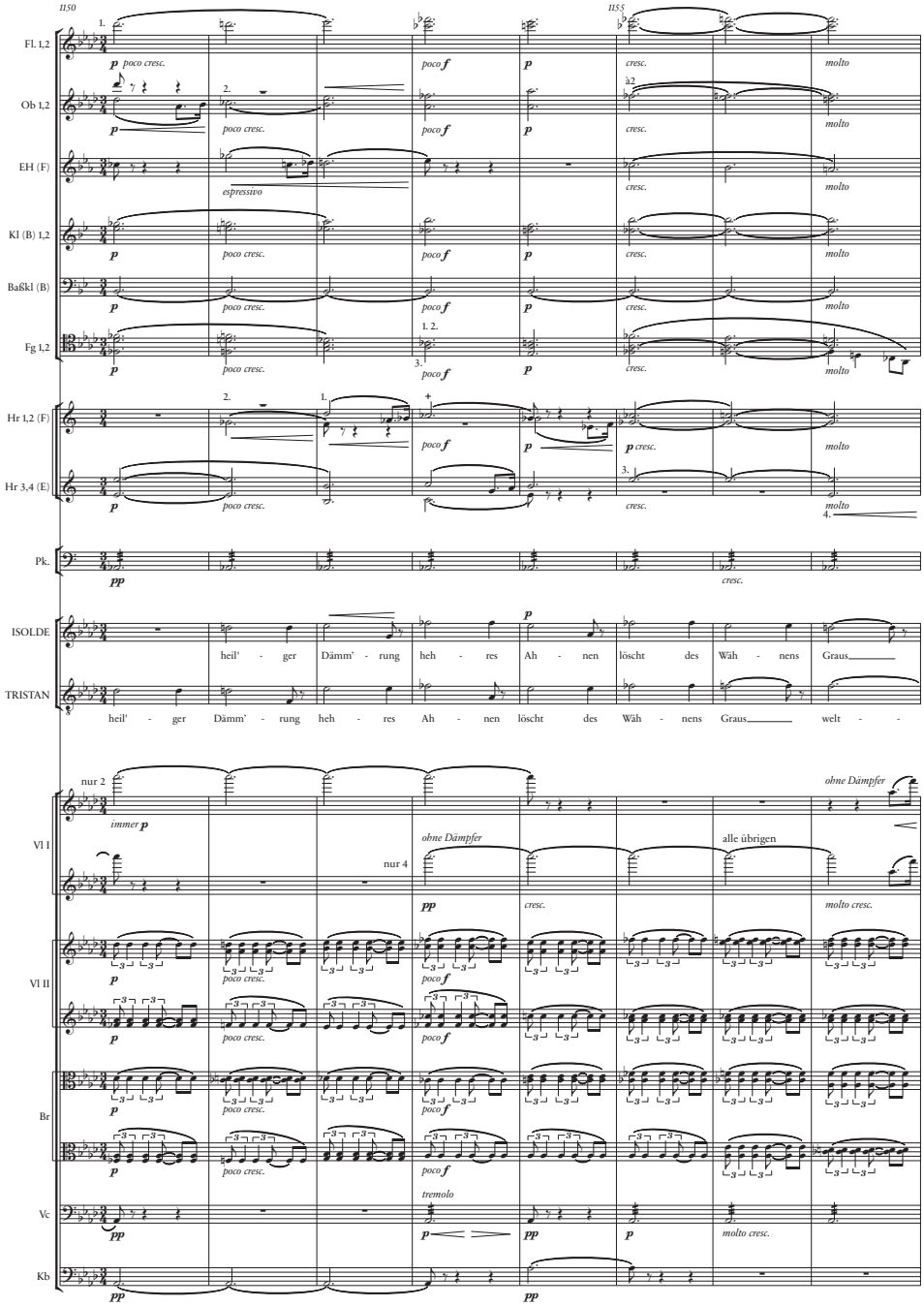
– Erstens sind die neuen Töne des Akkordes (*fes* und *ces*) in den Takten 1124–1125 bereits antizipiert worden,
– zweitens ist er mit den vorhergehenden Akkorden über den gemeinsamen Basston *As* verbunden,
– und drittens könnte er als umspielende Nebenstufe des Es-Dur-Akkordes oder als chromatische Nebentoneinstellung zu einem evtl. tonikal folgenden As-Dur-Akkord sinnvoll tonal integriert werden.

Das hier ein harmonisch neues und trennendes Ereignis erlebt wird, kann also nicht nur rein harmonische Ursachen haben. Und tatsächlich lassen sich aus Beobachtungen der Instrumentation der Stelle einige Argumente für einen klangfarblichen Kontrast ziehen. Zum Ersten wird der Basston *As* zwar beibehalten, aber durch das Aussetzen der großen Oktave und der Cello-Klangfarbe wirkt der von den Bratschen gespielte Ton *as* fast wie ein frischer Basston, der zwar noch im Einflussbereich bzw. im Schatten des Orgelpunktes *As* liegt, aber eine neue luftigere Klangqualität besitzt. Es ist aber vor allem die neue Solo-Klangfarbe der ersten Oboe, die einen klanglichen Neuanfang und einen Phrasenbeginn markiert. Sie nutzt den vier Takte zuvor geöffneten leeren Raum in der zweigestrichenen Oktave aus, um sich in den Vordergrund zu spielen. Die Solo-Oboe ist über das Englischhorn und die beiden Klarinetten, die den Streichersatz verdoppeln, hörbar an den Begleitsatz angebunden. Die neue Klangqualität der Oboen-Solofarbe beherrscht dadurch scheinbar den ganzen Satz und prägt damit einen neuen Klangabschnitt aus. Der inszenierte Klangkontrast sorgt dafür, dass sich die beiden Klangabschnitte unterscheiden, wodurch sich auch die Harmonik ganz klar abgrenzt. Der Akkord in Takt 1138 hat sicher eine andere Funktion als die Akkorde im vorhergehenden Klangabschnitt. Mit ihm wird eine neue klangfarbliche und harmonische Sphäre etabliert. Der geänderte harmonische Fortgang (beziehbar auf eine lokale Tonart Ces- bzw. H-Dur) scheint ein fast natürliche Konsequenz aus diesem Kontrastmoment zu sein.

Eine genaue funktionale Analyse, die versucht den harmonischen Zusammenhang des gesamten Abschnittes zu deuten und die sich obigen Beobachtungen anschließen könnte, muss solche klanglichen Details berücksichtigen um genaue Ergebnisse zu erzielen.

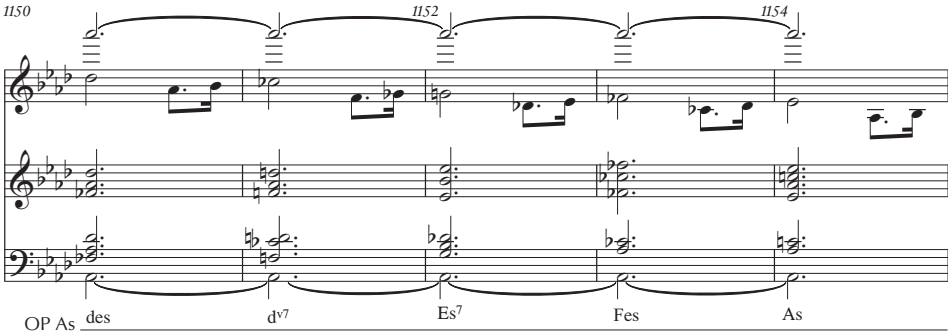


Beispiel 8: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, T. 1136–1141, harmonische Reduktion



Beispiel 9: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, T. 1150–1157

Eine Vergleichsstelle soll die Rolle der Klangfarbe an diesem Übergang verdeutlichen: Nachdem der viertaktige Kontrastteil in den Takten 1138–1141 zweifach sequenziert wurde, drängt die Musik wieder in eine an den Anfang erinnernde dichte Textur in einem zweifachen Orgelpunktrahmen ($As + As_1$ im Bass und as^3 im Diskant). In diesem Abschnitt, in den Takten 1152–1153, treffen wieder die beiden Akkorde Es^7 und Fes aufeinander (Bsp. 9 und 10). Die Akkorde sind aber motivisch, harmonisch und klangfarblich ganz anders eingebunden: Sie sind Teil eines größeren, deutlich auf As-Dur bezogenen crescendierenden Texturklangs, wodurch sie eine ganz andere klangliche Beziehung zueinander eingehen, obwohl die stimmführungstechnischen Übergänge vollkommen identisch sind.



Beispiel 10: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, T. 1150–1154, harmonische Reduktion

Der Fes-Dur-Akkord ist auch hier eine Attraktionsstelle, da er als Nebentoneinstellung zu dem folgenden As-Dur in der ansonsten kadenzierenden Harmonik auffällt und in Takt 1155 bekräftigend wiederholt wird. Diese harmonische Besonderung wird subtil durch die Dynamik und die Instrumententation verdeutlicht: In den Bläsern und den begleitenden Streichern ist mit dem Poco Forte ein dynamisches Zwischenziel erreicht, und das Wegfallen des Kontrabasstones zugunsten eines tremulierenden Cello-Klangs gibt der Wendung eine farblich intensivierende Note. Dieses leichte Hervorleuchten innerhalb eines Klangabschnittes ist natürlich ein ganz anderer klanglich-harmonischer Effekt als die Klangbegrenzung in Takt 1138 und muss daher auch anders analysiert werden. Die harmonische Funktion beider Akkordwendungen ist eine andere.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997), »Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a.M: Suhrkamp, 7–148.

Berlioz, Hector / Strauss, Richard (1904), *Instrumentationslehre*, Leipzig: Peters.

Dahlhaus, Carl (1974), »Wagners ›Kunst des Übergangs‹. Der Zwiegesang in *Tristan und Isolde*«, in: *Zur musikalischen Analyse* (= Wege der Forschung 257), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 475–487.

—— (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, *Die Musikforschung* 38, 161–169.

Erpf, Hermann (1959), *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz: Schott.

Födermayr, Franz (1996), Art. »Klangfarbe«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Friedrich Blume und Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter, 138–170.

Helmholz, Hermann (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg.

Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagner »Ring des Nibelungen«,* Würzburg: Königshaus & Neumann.

Klein, Richard (1991), »Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners«, *AfMw* 48, 87–109.

Lichtenfeld, Monika (1970), »Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner«, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 161–167.

Polth, Michael (2003), »Klangfarbe und Orchestertechnik«, in: *Richard Wagner und seine Zeit*, hg. von Eckehard Kiem und Ludwig Holtmeier, Laaber: Laaber, 331–346.

—— (2013), »Funktionen der Medial Caesura. Beobachtungen zu Mozarts Klaviersonaten KV 279 – KV 284«, in: *Kreativität – Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wünsch, Würzburg: Königshausen & Neumann, 379–387.

Poos, Heinrich (1987), »Die Tristan-Hieroglyphe. Ein allegorischer Versuch«, in: *Musik-Konzepte*, Heft 57/58 (Richard Wagner/Tristan und Isolde), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition text + kritik, 46–103.

Schönberg, Arnold (2007), »Brahms the Progressive«, in: ders., *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz: Schott, 215–254.

Thomas, Eugène (1899), *Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner*, Mannheim: Heckel.

Urmoneit, Sebastian (2005), *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos*, Sinzig: Studio.

Voss, Egon (1970), *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg: Bosse.

Zum Verhältnis von Harmonik und Instrumentation ›vor Wagner‹

Michael Polth

ABSTRACT: Bereits in Kompositionen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich Akkorde finden, deren harmonische Funktionen nicht allein durch Merkmale begründet werden, die in den Bereich tonaler Kategorien fallen (wie Akkordtyp, Stufenrelation, Beziehung auf ein tonales Zentrum), sondern auch durch solche, die von instrumentatorischen und dynamischen Entscheidungen des Komponisten herrühren. Erklären lassen sich diese harmonischen Funktionen, wenn man sie mit anderen Neuerungen nach 1750 in Verbindung bringt: mit den Funktionen der Formabschnitte in Sonatensätzen, mit ›mediantischen‹ Akkordverbindungen und mit Tonkonstellationen, die Dreiklängen und Septakkorden äußerlich gleichen, deren Töne sich aber nicht zu traditionellen harmonischen Einheiten verbinden. Herausgearbeitet wird, inwiefern die Instrumentation bei diesen Neuerungen eine konstitutive Rolle spielt.

Already in compositions from the mid-eighteenth-century, chords can be found whose harmonic function is not just founded by characteristics stemming from the area of tonal categories (type of chords, relation of scale degree, relatedness to a tonal center), but also by such which are based on composers' decisions regarding instrumentation and dynamics. Such harmonic functions can be explained by associating them with other innovations after 1750: the functions of formal parts in sonata movements, mediant chord progressions, and constellations of pitches which are externally similar to triads and seventh chords, yet not fused to traditional harmonic units. It will be demonstrated how instrumentation plays a constitutive part for these innovations.

Dass Harmonik und Klangfarbe in den Musikdramen Richard Wagners (beispielsweise im *Ring*) in einem engen Verhältnis zueinander stehen, hat Wagner selbst angemerkt, und Theodor W. Adorno charakterisiert dieses Verhältnis näher, indem er in seiner Schrift *Versuch über Wagner* von der »harmonischen und koloristischen Dimension« des ›Klangs‹ spricht.[1] Im ›Klang‹ bilden harmonische und klangfarbliche Aspekte phänomenal eine untrennbare Einheit. Konsequenterweise geht Tobias Janz in seiner Untersuchung *Klangdramaturgie* von der »Kategorie ›Klang‹ – verstanden zunächst als allgemeiner Begriff für die sinnliche Präsenz der Musik –«[2] aus und analysiert nicht nur die instrumentatorischen, sondern auch die satztechnischen Gegebenheiten der Kompositionen als Mittel der Klanggestaltung (etwa unter dem Begriff ›Textur‹).

1 Adorno 1997, 60.

2 Janz 2006, 9. Bei Janz werden die unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs Klang ausführlich diskutiert.

Angesichts der Einigkeit über die kompositorische und ästhetische Untrennbarkeit von Harmonik und Klangfarbe bzw. von Satztechnik und Instrumentation liegt die Frage nahe, ob es in der ›modernen Harmonik‹ Wagners ›moderne harmonische‹ Funktionen gibt, die auf der Einheit harmonischer und klangfarblicher Aspekte gründen. Oder anders: Gibt es Akkord-Funktionen, die zu ihrer Konstitution – neben traditionell ›systemischen‹ Aspekten wie Akkord-Typ, satztechnischer Verbindung und Tonartbezug – eine bestimmte Disposition der Klangfarben voraussetzen? Gibt es also Akkord-Funktionen, die ohne klangfarbliche Bestimmung gar nicht zustande kämen?

Gemessen an der Selbstverständlichkeit, mit der die »Instrumentationstechnik [als] ein integraler Bestandteil der Komposition«[3] angesehen wird, findet sich erstaunlich wenig über das Verhältnis speziell zwischen Harmonik und Instrumentation. Adorno liefert eine interessante Analyse zur Wechselwirkung zwischen Instrumentation und Syntax: Anhand einer Periode aus dem *Lohengrin* zeigt er, wie die Instrumentation dem syntaktischen Schema »eine neue kompositorische Dimension«[4] hinzufügt, weil sie das Verhältnis zwischen Vorder- und Nachsatz sowie den Übergang zwischen den Halbsätzen auf eine neue Weise beleuchtet, die nicht auf (traditionell) syntaktische Aspekte reduzierbar ist: Das Verhältnis erscheint als eines zwischen (angedeutetem) Tutti und Solo und der Übergang als »Flexion«. Während Adorno bei der Syntax funktionale Bestimmungen zeigt, die ohne Instrumentation nicht zustande kämen, spricht er im Zusammenhang mit der Harmonik lediglich von der gewandelten Bedeutung der Dissonanzen und der Chromatik.[5]

Zur spezifischen Frage nach Akkord-Funktionen, die durch Instrumentation fundiert sein könnten, findet sich auch bei Giselher Schubert und Carl Dahlhaus wenig.[6] Nur Tobias Janz berichtet im Kapitel »Harmonik als Klang« über Beobachtungen, die in die Richtung dieses Beitrags gehen. Allerdings werden harmonische Erscheinungen bei ihm unter dem Gesichtspunkt des Klangcharakters verhandelt. So heißt es etwa über die Quartsextakkorde, dass sie »sich in der Harmonik des *Ring* ebenso wie die einfachen Dreiklänge zu einer eigenständigen harmonischen Farbe« emanzipieren.[7] Dabei steht die Frage nach einer eigenen harmonischen Bedeutung bei Janz latent im Raum, wird aber nicht offen angesprochen, sondern nur gelegentlich gestreift:

> Etwas von der Qualität eines in den Baß projizierten Quinttons haftet insgesamt den Quartsextakkorden Wagners an, auch wenn sich häufig die dominantische Bedeutung der Quartsextakkorde, bei der der Baßton als Grundton und die Oberstimmen als Dissonanzen erscheinen, als Qualität mit hereingemischt. Gerade die absolut gesetzten

3 Adorno 1997, 72.

4 Ebd., 73.

5 Man könnte einwenden, dass die Interpretation eines Übergangs als Flexion auch eine bestimmte harmonische Bedeutung des betreffenden Akkordes impliziert. Selbst wenn dies zutreffen sollte, wäre diese Bedeutung jedoch nicht bereits durch die genannte Interpretation bestimmt.

6 Vgl. beispielsweise Schubert 1975, 136f. (über die Veränderung der »Satzfunktionen« durch Instrumentation) oder Dahlhaus 1985, 162f. (am Beispiel des Finalbeginns der *Symphonie fantastique* zeigt Dahlhaus, dass der Tonsatz, der ausschließlich aus vagierenden Akkorden besteht, eine Funktion der Instrumentation darstellt).

7 Janz 2006, 264.

> Quartsextakkorde entfalten jedoch an vielen Stellen der Partituren den ihnen eigentümlichen Klangcharakter.[8]

Dieser Beitrag wird die Überlegungen von Janz um den Aspekt der ›modernen harmonischen Funktionen‹ ergänzen.

Möchte man das, was Adorno zum Verhältnis zwischen Instrumentation und Syntax beigetragen hat, auf das Verhältnis zwischen Instrumentation und Harmonik übertragen, genügt es nicht, Harmonik und Klangfarbe als untrennbare ›Dimensionen‹ des Klangs zu begreifen oder eines kompositorischen Konzepts von Klang; denn mit der Vorstellung, dass der Komponist satztechnische und instrumentatorische Entscheidungen auf das Ziel eines einheitlichen ›Klangs‹ trifft, wird das enge Verhältnis lediglich als intendiert behauptet, aber nicht konkret bestimmt.[9] Bestimmt wäre es, wenn benannt würde, ›als was‹ die Einheit von Harmonik und Klangfarbe innerhalb eines kompositorischen Kontextes erscheint, oder: ›als was‹ Ereignisse gehört werden, wenn sie von satztechnischen und instrumentatorischen Entscheidungen zugleich abhängen.

* * *

Dieser Beitrag wird sich vor allem der harmonischen Seite des Problems widmen[10] und Beispiele für ›moderne harmonische Funktionen‹ anführen, die ohne klangfarbliche Bindung des jeweiligen Akkordes nicht zustande kämen. Diese Beispiele, die Stichproben bilden, beginnen chronologisch etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zwar hat erst Wagners Musik das beschriebene Verhältnis zwischen Harmonik und Klangfarbe im ›Klang‹ vor Augen geführt, aber die wechselseitige Abhängigkeit hat eine ›Vorgeschichte‹, die um etwa 1740 mit der Herausbildung einer Tonalität begann, in deren Funktionen Aspekte von Harmonik, Instrumentation und Form vermittelt sind.

Die Beispiele werden zeigen, dass die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Harmonik und Instrumentation mehr ein Problem für das Verständnis der Harmonik als der Instrumentation darstellt; denn auf dem Gebiet der Harmonik hindern alte Traditionen bis heute daran, die Akkord-Funktion in etwas anderem als in der Stufenrelation oder in der Relation zur lokalen Tonart zu erblicken.[11] Darum hat dieser Textes auch zu klären,

8 Ebd., 265.

9 Gegen diese Vorstellung ist im Allgemeinen – unabhängig von der hiesigen Frage – nichts einzuwenden. Vgl. Janz 2006, 12: »Für die Musiktheorie läßt sich in dieser Perspektive die Frage stellen, ob und auf welche Weise Notation, Performanz, instrumentale Besetzung, Spieltechnik oder Raum konstitutiv für die Gestaltung musikalischen Sinns sind. Besonders für eine Theorie der Instrumentation ist dies eine fruchtbare Perspektive, da sich so die in der gängigen Vorstellung vom Kompositionsprozeß fest verankerte genetische Folge von Komposition und Instrumentation umkehren läßt: es geht dann nicht mehr um die Frage, welches klangliche Erscheinungsbild einer vorgängigen komponierten Struktur verliehen wird oder angemessen ist, sondern darum, wie a priori mediale Entscheidungen im Bereich der Besetzung, der Gattung und des Aufführungskontextes die komponierte Struktur mit konstituieren. Für alle genannten Bereiche läßt sich zeigen, daß vermeintlich ›externe‹ Bedingungen die komponierte Faktur bis in die Satzdetails wie die Motiv- und Melodiebildung, die Stimmendifferenzierung, die Proportionierung von Formteilen etc. prägen.«

10 Die ganz eigenen und vielfältigen Probleme der musiktheoretischen Erörterung von Klangfarbe sind nicht Gegenstand dieses Beitrags. Vgl. hierzu Janz (2006) und den Beitrag von Johannes Kohlmann in dieser Ausgabe.

welche Funktionen das überhaupt sind, die unter anderem durch Instrumentation begründen werden können. Die ›modernen harmonischen Funktionen‹, die von der ›stofflichen‹ Dimension des Tons abhängig sind, zeigen sich ohnehin nur, wenn harmonische Funktionen feinkörnig unterschieden werden.

I. ›TEIL-SEIN‹ – ›KLANG‹ – ›STOFFLICHKEIT‹

Nach Bruno Haas[12] ist eine Funktion (beispielsweise die Funktion eines musikalischen Ereignisses) die Bestimmung des Teil-Seins. Eine ›harmonische Funktion‹ etwa wäre die Art und Weise, wie ein Akkord[13] Teil eines kompositorischen Gefüges ist.[14]

Ein Akkord ist nicht allein dadurch Teil des Gefüges, dass er zwischen anderen Akkorden einen Platz einnimmt, sondern dadurch, dass er das Gefüge mit konstituiert. Mit-Konstitution wiederum bedeutet, dass er mit den Akkorden, mit denen zusammen er das Gefüge bildet, zusammenhängt (ohne Zusammenhang bilden Akkorde kein Gefüge). Akkorde hängen zusammen, wenn sie für den Hörer einander nicht ›gleichgültig‹ folgen, sondern sich in ihrer Abfolge wechselseitig beeinflussen. In der Musik des 18. und 19. Jahrhundert aber können sich Akkorde nicht anders beeinflussen als dadurch, dass sie sich gegenseitig in ihrem Klang-Sein verändern. Als Teil eines Gefüges ›klingt‹ ein Akkord so, wie er ›klingt‹, weil es bestimmte andere Akkorde gibt (und Entsprechendes gilt für die anderen Akkorde). In Bezug auf den Verlauf einer Komposition könnte man auch sagen: Ereignisse, die mit einem späteren Akkord zusammenhängen, wirken in der Art und Weise, wie der Akkord ›klingt‹, weiter.

Das Teil-Sein wird als ›Klang-Sein‹ eines Akkordes erfahren. Bestimmte Momente am Klang lassen die Abhängigkeit eines Akkordes von bestimmten anderen Ereignissen der Komposition vernehmlich werden. Teil-Sein und Klang-Sein sind insofern der Sache dasselbe, als beide Begriffe dieselbe ›Verwiesenheit‹ des Akkordes auf Anderes meinen. Nur zielt der Ausdruck Teil-Sein vor allem auf die Strukturiertheit des Gefüges, zu dem der Akkord gehört, der Ausdruck Klang-Sein auch darauf, dass Strukturiertheit vom Hörer erlebt wird. Es ist möglich, von den Eigenschaften, die ein Akkord als ›Klang‹ im musikalischen Kontext ausprägt, auf die Ereignisse schließen, mit denen er zusammenhängt (ein solchermaßen ausgerichtetes analytisches Vorgehen wäre insofern nicht trivial, als ein Ereignis nicht mit allen anderen auf gleiche Weise zusammenhängt). Die konkreten Abhängigkeiten, die eine solche Analyse erbringt, lassen sich als Strukturen festhalten. Eine Struktur im hiesigen Sinne ist das, was man findet, wenn man die je spezifischen Beziehungen zwischen Akkorden anhand ihres ›Klanges‹ bestimmt.

* * *

11 Auch die funktionale Bestimmung, die in Schenker'schen Analysen stattfindet, genügt alleine nicht, um die Abhängigkeit der harmonischen Funktionen von der Instrumentation zu zeigen.

12 Bruno Haas 2003, 215. Vgl. zum Folgenden auch Polth i. V. a und i. V. b, Hindrichs 2014, 99.

13 Der Begriff ›Akkord‹ dient als behelfsmäßiger Ausdruck. Er kann auch simultane Tonkonstellationen einschließen, die sich auf eigene Weise, aber nicht im traditionellen Sinne zu Einheiten verbinden (s. II.C).

14 Das Gesagte gilt nicht nur für Akkorde, sondern für alle Ereignisse einer Komposition.

Nach traditioneller Vorstellung können nicht alle Momente eines ›Klangs‹ ein Teil-Sein begründen, sondern nur ›systemische‹, also solche, die sich im Sinne ›vorgängiger Organisationsformen‹ auf funktionale Einheiten beziehen (beispielsweise die Tonhöhe). Solche Momente – sie haben mit den ›zentralen Toneigenschaften‹ nach Jaques Handschin[15] zu tun – rekurrieren in der Regel auf Kategorien der Tonalität, Harmonik, Syntax und Metrik. Auch Gunnar Hindrichs hat jüngst den Klang als ein »identifizierbares tonsystematisch Hörbares« bestimmt:[16]

> Der musikalische Klang […] unterscheidet sich sowohl von den physikalisch beschreibbaren Schallereignissen als auch von den phänomenalen Hörereignissen durch seine diastematische, rhythmische, melodische und harmonische Organisation.[17]

Die von Hindrichs genannten Organisationsaspekte sind allesamt systemisch.[18] Sie ermöglichen, dass ein ›Klang‹ ein Objekt sein kann:

> Der Ausgangspunkt der gesuchten kategorialen Bestimmung ist der Sachverhalt, daß musikalische Klänge Objekte des Hörens sind. Objekte sind nicht einfach Vorkommnisse des Hörens, sondern unterliegen Bedingungen einer Konstanz, die auch unabhängig von ihrem Gehörtwerden besteht.[19]

Die Konstanz aber gründet darauf, dass Klänge aufgrund ihrer tonsystematischen Dimensionen ein relationales Gefüge bilden können. Durch ihre Einbindung in dieses Gefüge erhalten sie eine wiedererkennbare Identität. Wenn man die Vorstellungen von Haas und Hindrichs zusammenbringt, dann ist es also das tonsystematisch fundierte Teil-Sein, das den Objektcharakter von Klängen begründen kann.[20]

Momente am Klang, die allein mit der ›stofflichen‹ oder ›materialen‹ Seite der Töne zu tun haben, sind in der Regel nicht-systemisch, an ihnen wird kein Bezug auf funktionale Einheiten beobachtet. Zu diesen Momenten gehören beispielsweise diejenigen, auf die der Komponist durch Instrumentation (im Sinne der Instrumentenauswahl), Instrumentenbehandlung (die Art, wie der Komponist die ausgewählten Instrumente konkret spielen lässt) oder dynamische Vorschriften Einfluss nimmt.[21] Dass an diesen stofflichen Momenten des Klanges ein Bezug auf funktionale Einheiten nicht beobachtet wird, be-

15 Handschin 1948, 1f.

16 Hindrichs 2014, 99.

17 Ebd., 96.

18 Eine Ausnahme bilden möglicherweise die melodischen Aspekte, die zumindest teilweise keine primären, sondern ›komposite‹ sind.

19 Hindrichs 2014, 89.

20 Hindrichs (ebd., 77) schlägt eine Brücke von der Kategorie ›Klang‹ »als umfassendste Bestimmung der Ontologie des Kunstwerks« (»Es [das musikalische Kunstwerk] ist Seiendes, das erklingt.«) zu den konkreten musikalischen Ereignissen, die ›Klänge‹ sind, weil sie »Objekte des Hörens sind« (ebd., 56).

21 Die Festlegung dynamischer Grade schreibt dem Spieler primär eine Modellierung der stofflichen Qualitäten eines Klanges vor, auch wenn dynamische Vorschriften – wie man sehen wird – immer einem Zweck außerhalb der Kategorie ›Dynamik‹ unterliegen.

deutet nicht, dass sie überhaupt kein Teil-Sein begründen könnten. Beispielsweise kann ein Ereignis mit seinem dynamischen Wert an einer Crescendo-Kurve teilnehmen. Allerdings wäre dieses Teil-Sein kein systemisches, weil eine Crescendo-Kurve alleine noch keine funktionale Einheit bildet.[22]

Wenn ›moderne harmonische Funktionen‹ auf der Einheit systemischer und nicht-systemischer Momente an den Zusammenklängen beruhen, stellt sich die Frage, wie nicht-systemische Momente überhaupt das Teil-Sein eines Zusammenklangs mitbegründen können (ohne dabei nur eine Hilfsfunktion zu den systemischen Momenten auszuüben). Umgekehrt könnte man auch sagen: Die Relativierung der systemischen Momente (dadurch, dass sie nicht mehr allein als hinreichend für die Konstitution von Funktionen gelten) erscheint kontraintuitiv: Auch wenn der *Parsifal*, im Klavierauszug gespielt, erheblich an Wirkung und Schönheit verliert, ist er mühelos als *Parsifal* zu identifizieren, und keineswegs werden seine Harmoniefolgen unverständlich, nur weil die Instrumentation wegfällt.

II. ›MODERNE HARMONISCHE FUNKTIONEN‹

A. Form-Funktionen – Phasen – Sonatenform

Es ist hinlänglich bekannt, dass ›die‹ Sonatenform mehr gewesen ist als der Aufbau von Sätzen oder die Abfolge von Formteilen. Sie war zu allen Zeiten zwischen 1750 und (mindestens) 1850 eine jeweils bestimmte historische Art und Weise der Bildung von musikalischem Zusammenhang, der sich allgemein nur in der Formulierung von Prinzipien und konkret nur in der Analyse einzelner Sätzen greifen lässt. Nicht umsonst haben sich für die Bestimmung dessen, was Sonatenform in den ersten hundert Jahren ihres Daseins gewesen ist, so unterschiedliche Begriffe wie Sonaten-Prinzip (›sonata principle‹) und Sonaten-Stil (›sonata style‹) herausgebildet.[23]

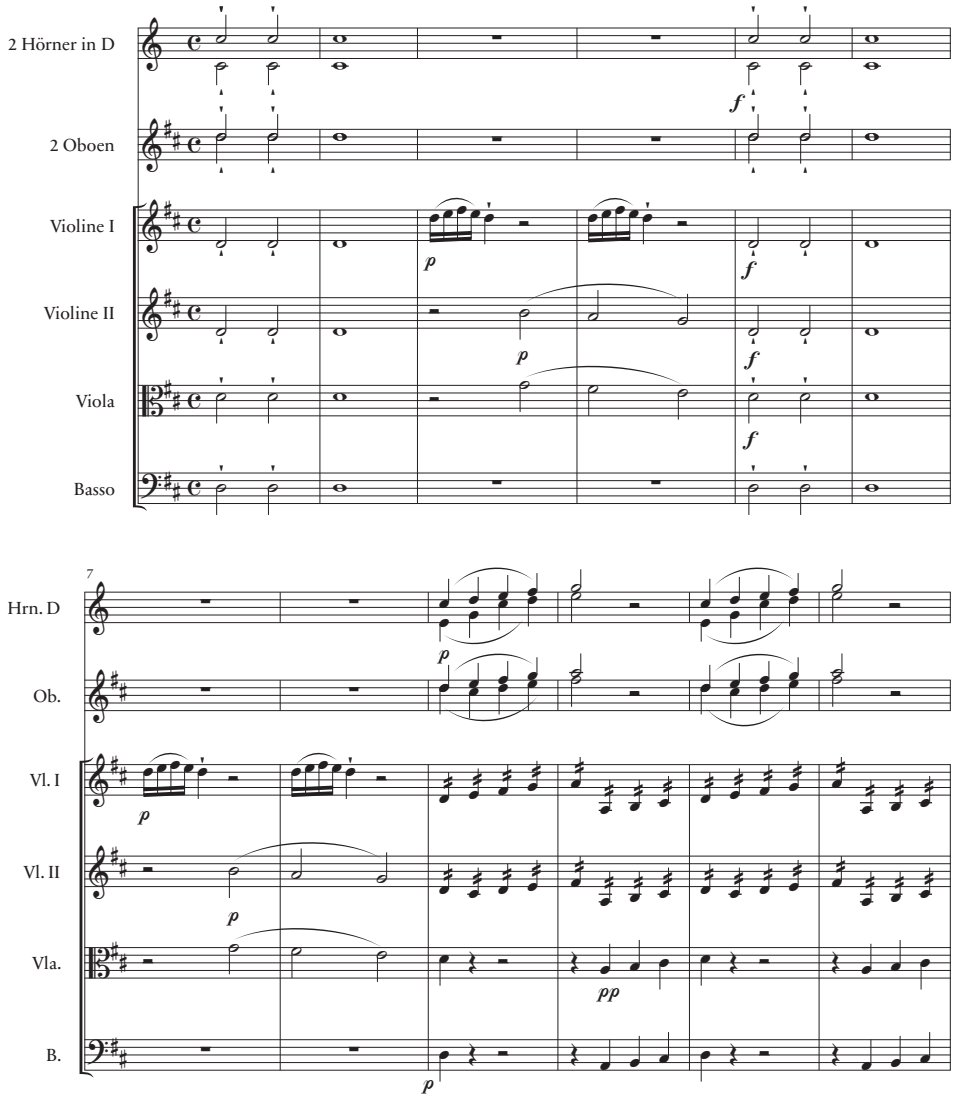
Im Zusammenhang mit den hiesigen Überlegungen ist von Interesse, dass die Entstehung der Sonatenform im 18. Jahrhundert mit der Entstehung einer Tonalität einherging, in der Akkord-Funktionen durch (traditionell) systemische, aber auch stoffliche Momente am Klang konstituiert wurden.[24] Darüber hinaus begründen diese Akkord-Funktionen die ›neuen Form-Funktionen‹ der Abschnitte (sie machen die einschlägig bekannten Formteile der Sonatensätze möglich). Wie geschieht dies? Beispielsweise ist die Eröffnung in ausgedehnten Sinfoniesätzen nicht mit dem faktischen Beginn identisch, sondern bildet eine ›Phase‹, die sich gegebenenfalls aus mehreren Taktgruppen zusammensetzt.[25] Takt-

22 Selbstverständlich kann es sich bei einer Taktgruppe, die eine Crescendo-Kurve bildet, um eine funktionale Einheit handeln. Nur würde diese nicht durch das Crescendo begründet, sondern durch systemische Momente an den Tönen.

23 Der Autor hat als Vermittlung vorgeschlagen, Sonatenform als einen bestimmten historischen Typ von Funktionalität zu begreifen (Polth i. V. a).

24 Hierzu sei auf frühere Arbeiten des Autors hingewiesen: Polth 2000 und i. V. a.

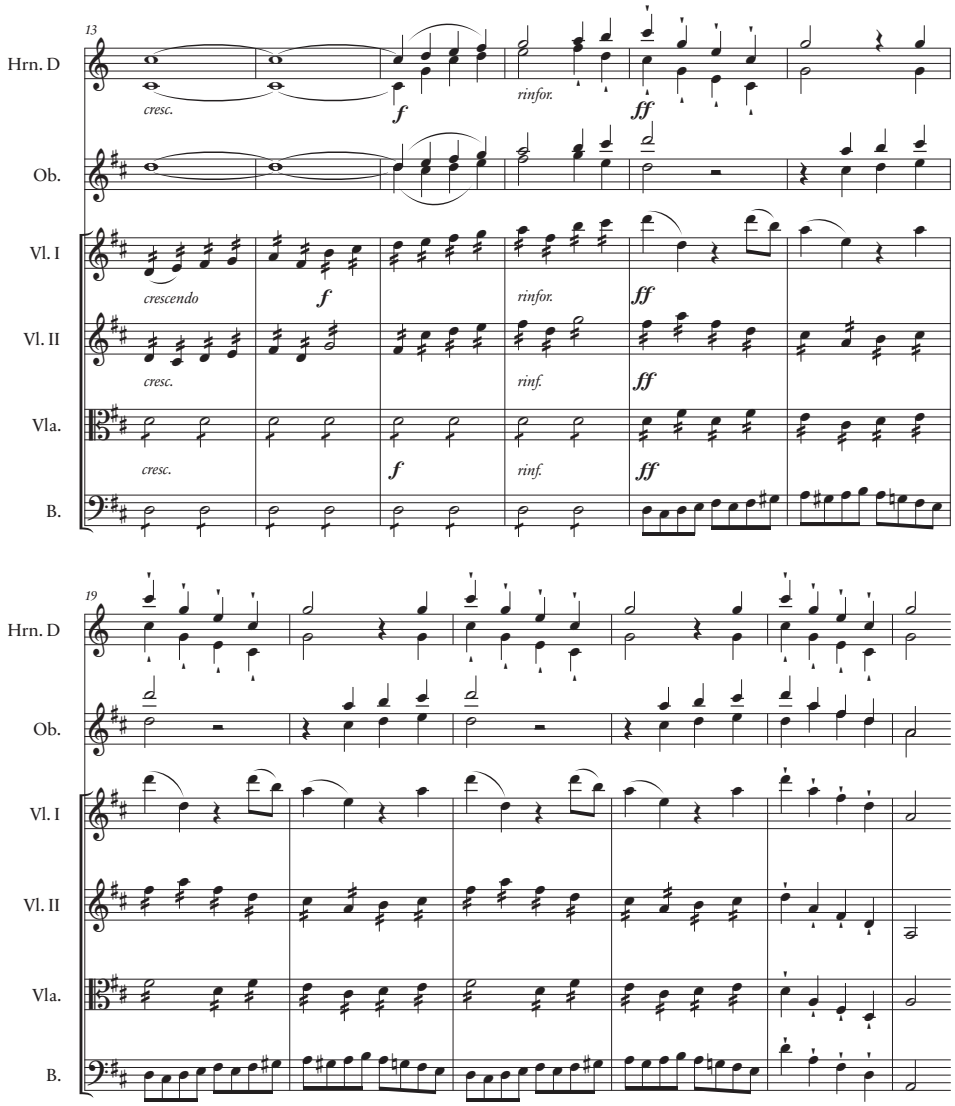
25 Analoges gilt für den ›inneren Bereich‹ von Sonatensätzen oder für deren ›Schluss‹.



Beispiel 1: J. Stamitz, Sinfonie D-Dur (*La Melodia Germanica* Nr. 1), 1. Satz Takt 1–24

gruppen gehören zu einer ›Phase‹, wenn sie dieselbe Form-Funktion ausbilden. Man könnte sagen: Im Gegensatz zur Musik des frühen 18. Jahrhunderts ist ›Sonatenmusik‹ eine solche, deren Formverlauf aus ›Phasen‹ bestehen kann.

In der Sinfonie in D-Dur von Johann Stamitz (Beispiel 1), der ersten aus der Sammlung *La melodia germanica*, besteht die Eröffnungsphase aus 23 Takten. Mit dem Erreichen des Halbschluss-Klanges A-Dur (T. 24) betritt die Musik das ›Innere‹ des Sonaten-



Beispiel 1 (Fortsetzung)

satzes. Die Phase besteht aus drei Taktgruppen von je acht bzw. sieben Takten Länge: einem Stehen auf dem Grundton D (mit interpolierten kurzen Melodie-Phrasen), einer ›Walze‹ und einem Tutti.

Die Form-Funktion der Eröffnungsphase wird durch die Funktion der ›Anfangstonika‹ begründet. Die ›Anfangstonika‹ ist – vorläufig gesagt – so etwas wie ein Funktionstyp, unter den alle Tonika-Akkorde der Eröffnungsphase fallen, die als repräsentativer Beginn

der Tonart erfahren werden.[26] In Beispiel 1 handelt es sich um die Töne oder Akkorde zu Beginn der drei Taktgruppen (T. 1, 9 und 17) (innerhalb jeder Taktgruppe werden die betreffenden Töne oder Akkorde wiederholt), ein satztechnisches Merkmal ist die ›Grundtönigkeit‹: In Ober- und Bassstimme erscheint der Grundton *d*.

Die unterschiedlichen Ereignisse mit der Funktion ›Anfangs-Tonika‹ sind satztechnisch und stofflich gegeneinander differenziert:

– In der ersten Taktgruppe erklingt die ›Anfangs-Tonika‹ nur als Basston (zum Unisono erweitert und von Melodie-Phrasen in Terzparallelen unterbrochen) und in tiefer Lage (zumindest in den Violinen). Die vollständige Besetzung wechselt mit einer reduzierten ab. Die rhythmische und melodische Bewegung des Basses ist statisch, die Dynamik wechselt alle zwei Takte.
– Geradezu das Gegenteil an Merkmalen bietet die dritte Taktgruppe: Die ›Anfangs-Tonika‹ wird hier durch einen vollständigen Tonsatz (mit Ober- und Bassstimme sowie Mittelstimmen) in weiter Lage dargestellt. Die Tonika wird durch einen Wechsel zwischen Tonika und Dominante auskomponiert. Die Besetzung ist immer vollständig. Der Bass befindet sich in einer kontinuierlichen Achtelbewegung, die Dynamik ist stets Fortissimo.
– Zwischen den Extremen der ersten und dritten Taktgruppe vermittelt die ›Walze‹. Sie schafft Übergange oder Übergangsstationen zwischen Unisono und vollständigem Tonsatz, zwischen harmonischem Stillstand und Pendelharmonik, im Bass zwischen Stillstand in Halben und kontinuierlicher Achtelbewegung, zwischen einseitig tiefer und weiter Lage sowie zwischen Piano und Fortissimo.

Die wechselnden Kombinationen aus ›systemischen‹ und ›stofflichen‹ Momenten lassen den Eindruck entstehen, dass in den ersten 23 Takten der Sinfonie eine einzige ›Anfangstonika‹ auskomponiert wird und dass dieses Auskomponieren durch eine allmähliche Gewinnung aller Dimensionen des Klanges geschieht: Die ›Anfangstonika‹, im ersten Takt nur ein unbeweglicher Basston, wird in den folgenden Taktgruppen um Oberstimme und Mittelstimmen ergänzt. Die Darstellung der ›Anfangs-Tonika‹ ist ein Prozess: technisch der Vervollständigung und ästhetisch der Reifung.[27]

Das latent Paradoxe dieser ›Anfangstonika‹, die eine einzige ist, aber in mehreren unterschiedlichen Ereignissen ›steckt‹, ist für die Formbildung nach 1740 nicht untypisch: Kompositionen können dreimal beginnen und doch nur einen Anfang besitzen; wenn sie im ersten Takt starten, haben sie eigentlich noch nicht angefangen, aber wenn sie im Tutti ›wirklich‹ anfangen, sind sie längst im Gange.[28]

26 Um was es sich bei der ›Anfangs-Tonika‹ genau handelt, wird im folgenden Text erläutert. Jedenfalls ist die Ermittlung der Akkorde mit der Bestimmung ›Anfangs-Tonika‹ nicht identisch mit der Suche nach dem Akkord, der im Sinne Heinrich Schenkers den »Kopfton der Urlinie« trägt.

27 Zu diesem auskomponierten Weg auf einen Zustand der ›Erfülltheit‹ hin gibt es selbstverständlich Alternativen.

28 Nach Carl Dahlhaus (1985, 162) dient ein Tutti-Abschnitt allein der Exposition des Orchesters. »Das […] Tutti […] verdankt seine Existenz und ästhetische Rechtfertigung einzig der Prämisse, daß es zum Wesen des symphonischen Stils gehört, außer der Thematik auch das Orchester […] sinnfällig zu exponieren. […] Die dynamische und orchestrale Entfaltung ist in dem Tutti […] weniger eine

Welche sind nun die ›modernen harmonischen Funktionen‹, die sich ohne stoffliche Momente nicht konstituieren können? Aus einer Perspektive, die harmonische Funktionen feinkörnig zu unterscheiden sucht, lautet die Funktion der Töne oder Akkorde in Takt 1, 9 und 17 selbstverständlich nicht: I. Stufe oder Tonika. Auch ist die maßgebliche Einheit, auf die hin die Ereignisse als Teile bezogen sind, nicht die Tonart D-Dur im Sinne der Funktionstheorie. Den Bezugspunkt bildet vielmehr eine prozesshafte Tonart, in der unter anderem ›Anfangs-‹ und ›Schluss-Tonika‹ unterschiedliche Funktionen darstellen (und nicht dieselbe Funktion lediglich an unterschiedlichen Stellen der Komposition). Darüber hinaus richtet sich das Teil-Sein der I. Stufen im engeren Sinne auf die konkrete (in dieser Komposition auskomponierte) Anfangs-Tonika. Diese konkrete Anfangs-Tonika, die zugleich eine harmonische und eine formale Einheit (diejenige der ersten Phase) darstellt, ist eine Funktion, die mit keinem einzelnen der Tonika-Ereignisse identisch ist, sondern als deren Einheit erscheint.[29] Die Funktion der einzelnen Tonika-Ereignisse innerhalb der Phase besteht in diesem speziellen Teil-Sein: als unvollständiges, vermittelndes oder erfülltes Vorkommnis der Anfangs-Tonika, und der Unterschied zwischen diesen Bestimmungen könnte ohne stoffliche Differenzierung gar nicht deutlich werden, weil er die Möglichkeiten der systemisch geleisteten Differenzierungen übersteigt.

Phasen, die durch wiederholte, aber stofflich differenzierte Funktions-Akkorde gebildet werden, finden sich auch bei Wagner. Das ›Ritornell‹ des ›Karfreitagszaubers‹ im dritten Akt des *Parsifal* erscheint fünfmal, und fünf Mal wird sein Beginn auf eigene Weise auskomponiert, wodurch eine einzige ›Anfangs-Tonika‹ in fünf Ereignissen erscheint.

B. Primäre und sekundäre Verbindungen

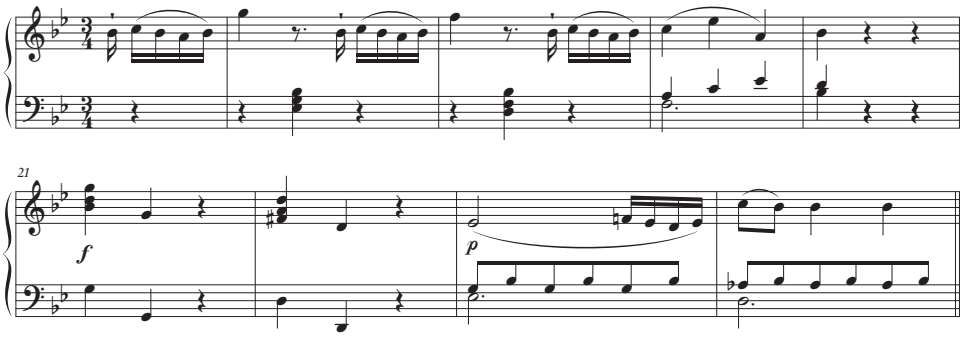
Die Bedeutung der stofflichen Bestimmungen für die ›modernen harmonischen Funktionen‹ von Akkorden lässt sich von Beispielen ablesen, in denen Instrumentation und Dynamik die Art der Akkordverbindung wesentlich mit-definieren. Geeignet hierfür sind besondere harmonische Wendungen, die zunächst, als sie neu waren, Sondereffekte gewesen sein mögen, allmählich aber in das normale Repertoire einwanderten.

1. ›Rückung‹

Der zweite Expositionsabschnitt aus Mozarts Klaviersonate KV 570, 1. Satz Takt 23ff. (die Takte 21–22 vermitteln zwischen erstem und zweitem Formteil) beginnt mit einem Es-Dur-Akkord, der durch seinen ungewöhnlich verhaltenen Charakter auffällt.

Funktion des Tonsatzes als umgekehrt der Tonsatz eine Funktion der dynamischen und orchestralen Entfaltung.« In der Beschränkung der Tutti-Funktion auf rein instrumentale Aspekte liegt ein Problem: Da Dahlhaus im Tutti nicht auch die Darstellung einer eigenen harmonischen Funktion erkennt, bleibt seine funktionale Einordnung äußerlich.

29 Das gilt auch für das letzte ›erfüllte‹ Tonika-Ereignis, das nicht als eigentliches Erscheinen der Anfangs-Tonika missverstanden werden darf; denn der Charakter der ›Erfülltheit‹ kommt dem dritten Tonika-Ereignis nur innerhalb des Phasen-Prozesses zu, ist also Ausdruck eines Teil-Seins innerhalb der Anfangs-Tonika. Wohl aber nimmt das letzte Ereignis insofern eine besondere Stellung innerhalb der Phase ein, als es als Resultat des Prozesses (der Darstellung der ›Anfangs-Tonika‹) erscheint. Als Einheit der Phase sind in der ›Anfangs-Tonika‹ mithin Prozess und Resultat vermittelt.



Beispiel 2: W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, 1. Satz, Takte 17–24

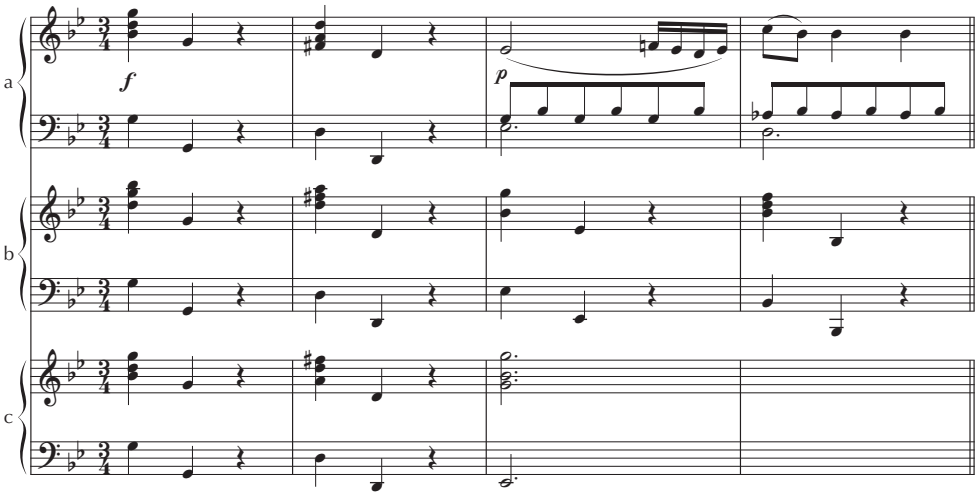
Aus Sicht der Funktionstheorie ist der Es-Dur-Akkord ein Dur-Dreiklang in Grundstellung. Er repräsentiert die Subdominante innerhalb der Tonart B-Dur oder – sofern man annimmt, die Tonart habe in Takt 22 kurzfristig zu g-Moll gewechselt – den Tonikagegenklang. In jedem Fall aber wird er mit seinem Erscheinen spontan zur Tonika umgedeutet. Die Folge g-D-Es (in B-Dur: VI-III♯-IV , in g-Moll: I-V-VI) erinnert sowohl an einen ›Parallelismus‹ als auch an einen Trugschluss. Vereindeutigt man die Akkordfolge jeweils in Richtung eines dieser Modelle (Beispiele 3b und c), zeigt sich allerdings, dass der Es-Dur-Akkord seine Eigenschaften ändert. In den veränderten Kontexten klingt er auf jeweils eigene Weise, nur nicht mehr so wie bei Mozart.

Die Klang-Differenzen geben Aufschluss über zwei entscheidende Voraussetzungen, unter denen sich der verhaltene Charakter des Es-Dur-Akkordes bei Mozart ereignet: eine satztechnische und eine stoffliche.

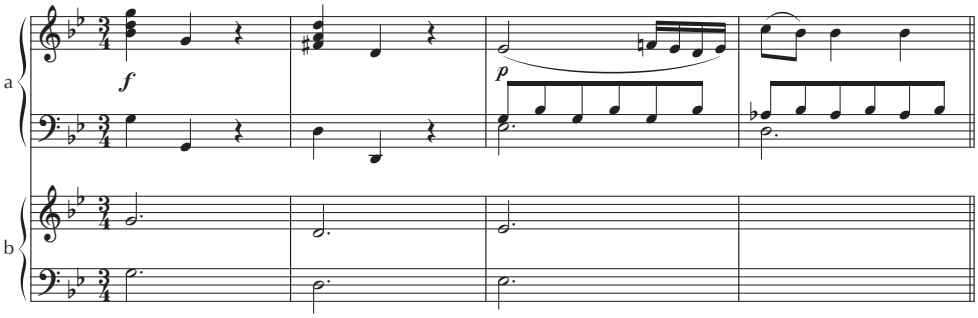
1. Die satztechnische betrifft die Herbeiführung des Akkordes in den Takten 21–22. Im Gegensatz zu den Versionen in Beispiel 3b und c enthalten die Takte bei Mozart keinen Außenstimmensatz (mit Ober- und Bassstimme). Vielmehr lässt sich anhand der identischen Ecktöne in rechter und linker Hand ein ›strukturelles Unisono‹ erkennen: die typische Bewegung einer Bassstimme (*g-d-es*), die in den höheren Registern verdoppelt wird.[30] Reduziert man das Geschehen auf eine Bassbewegung (und deren Oktavierung), kommt man dem Effekt in Mozarts Musik um vieles näher als in Beispiel 3b und c.

Das Verständnis vom Zusammenhang, das das Unisono (in Beispiel 4b gegenüber Beispiel 3b und c) auslöst, lässt sich vielleicht als Verlust einer traditionellen Stufendifferenz beschreiben. In Beispiel 3b und c sind – ungeachtet der Unterschiede im Detail – die Takte 22 und 23 durch einen Wechsel der Stufen geprägt (in B-Dur: III-IV oder in g-Moll: V-VI): Der D-Dur-Akkord wird in den Es-Dur-Akkord weitergeführt oder sogar aufgelöst. Das Unisono lässt eine alternative Auffassung zu: dass nämlich der Ton *d* in den Ton *es* ›gerückt‹ wird. Die ›Rückung‹ ist technisch ein Stufenwechsel, der ästhetisch

30 Die mittleren Töne, die das Unisono an den Taktanfängen zu Akkorden erweitern, stellen keine Stimmführungsereignisse dar – was daran deutlich wird, dass die vermeintlichen ›Oktav- und Quint-Parallelen‹ nicht fehlerhaft wirken (vgl. Ähnlichkeit und Differenz mit Beispiel 3 im Artikel von Johannes Kohlmann).



Beispiel 3: a. W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, 1. Satz Takt 21–24; b. Änderung von a in einen ›Parallelismus‹; c. Änderung von a in eine Trugschluss-Kadenz



Beispiel 4: a. W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, 1. Satz Takt 21–24; b. Änderung von a in ein Unisono

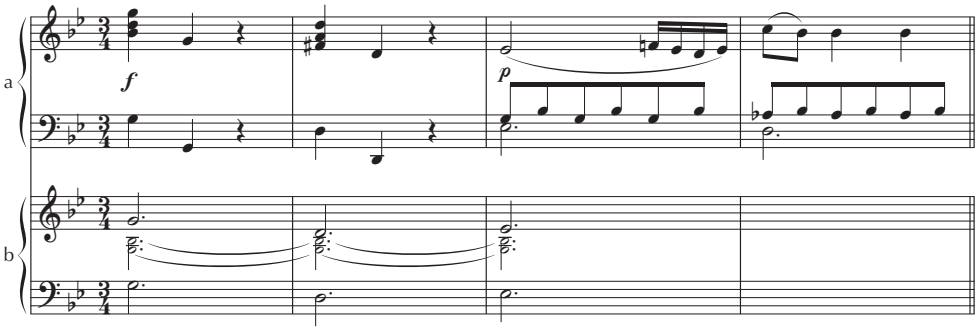
jedoch nicht als Wechsel zwischen verschiedenen Akkorden, sondern als ›Neu-Platzierung‹ oder ›Höherstimmung‹ desselben Akkordes aufgefasst wird. Man könnte auch sagen: Gegenüber der ›Auflösung‹ wird mit ›Rückung‹ ein eigenes ›Anders-Sein‹ des späteren Akkordes gegenüber dem früheren Akkord ausgedrückt oder auch: eine andere Art der Verbindung (obwohl die Stufenfolge für sich genommen in allen Beispielen dieselbe ist). Dieses als ›Rückung‹ bezeichnete ›Anders-Sein‹ entspricht durchaus dem ›Klang‹ des Es-Dur-Akkordes, wenn er dem D-Dur-Akkord folgt: Er ist der ›D-Dur-Akkord‹, der unverhofft an anderer, ›höherer‹ Stelle wiederauftaucht. (Dass der ›gerückte‹ D-Dur-Akkord – ›systemisch‹ betrachtet – eine VI. Stufe darstellt und deshalb durch die Folge Es-G-c-F-B mit B-Dur vermittelt werden kann, steht zu der beschriebenen funktionalen Auffassung nicht im Widerspruch.)

2. Von besonderem Interesse ist die stoffliche Voraussetzung für den ›Klang‹ des Es-Dur-Akkordes: Die dynamische Angabe Piano legt hinsichtlich der Wahl zwischen Fortführung und Rückung eine Entscheidung zugunsten der Rückung nahe. Mit anderen Worten: Das stoffliche Moment beeinflusst das Teil-Sein, weil es die Art der Verbindung zwischen den Klängen mit-definiert (eben als Rückung).

Die Rückung ist also eine Verbindung auf sekundärer Ebene, die durch Maßnahmen der Verbindung und Trennung auf primärer Ebene fundiert wird. Die primäre Verbindung besteht in der Stufenrelation V-VI (in g-Moll) oder III♯-IV (in B-Dur). Zur Rückung wird diese Verbindung aber erst, wenn sie auf bestimmte Weise aufgefasst werden kann, wenn nämlich der zweite Akkord gegenüber dem ersten als verschoben erlebt wird. Dazu sollte der zweite Akkord unter anderem eine unerwartete (unvorbereitete) Tonika darstellen und charakterlich aus dem bisherigen Geschehen ausscheren. Um diese Bestimmungen zu ermöglichen, kommen die erwähnten Mittel (das Unisono und das plötzliche Piano) ins Spiel. Mit anderen Worten: Die Funktion des ›gerückten‹ Akkordes ist das Teil-Sein in einer Akkordverbindung, die nicht allein durch Stufenrelationen, sondern durch die Art des klanglichen Erscheinens der beteiligten Akkorde definiert ist.[31]

2. Die ›aufgedeckte Hintergrund-Tonika‹

Der Klang des Es-Dur-Akkordes in Beispiel 3b und c entspricht nicht demjenigen in Beispiel 3a, weil Parallelismus und Trugschluss keine funktionalen Äquivalente zum Geschehen der Takte 21 bis 23 bei Mozart darstellen. Obwohl satztechnisch eine hohe Ähnlichkeit zwischen den Beispielen 3a, b und c besteht, handelt es sich um unterschiedliche Arten der (sekundären) Akkordverbindung. Dem Original ebenfalls nahe steht eine vereinfachte Version, die den D-Dur-Akkord zugunsten eines liegenden g-Moll-Akkordes auslässt.



Beispiel 5: a. W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, 1. Satz Takt 21–24, mit verändertem Takt 22; b. Änderung in eine unmittelbare Folge g-Moll – Es-Dur

31 Dass diese Funktion nicht anders als durch die Hinzuziehung stofflicher Momente konstituiert werden kann, sieht man daran, dass sie sich mit den einseitig-systemischen Kategorien der Funktionstheorie nicht erfassen lässt. Die Funktionstheorie bestimmt das Teil-Sein ihrer Elemente durch den Tonartenbezug, jedem Akkord muss eine Bestimmung über seine Rolle innerhalb der ›lokalen

Die weitgehende Bewahrung des Klangs von Es-Dur in Beispiel 5b zeigt, dass auch der Es-Dur-Akkord in Mozarts Komposition vom g-Moll-Dreiklang strukturell abhängt. Technisch entspricht die Relation zwischen g-Moll und Es-Dur einem 5-6-Austausch (der Quintton *d* von g-Moll wird gegen den Grundton von Es-Dur ausgetauscht). Die zuvor beschriebene Rückung erscheint als Mittel, um das Verhältnis zwischen g-Moll und Es-Dur in eine bestimmte Richtung zu modellieren (D-Dur wirkt wie ein Durchgangsklang[32]).

Im Hinblick auf die Beziehung g-Moll – Es-Dur könnte man die Funktion des Es-Dur-Akkordes als ›aufgedeckte Hintergrund-Tonika‹ bezeichnen. Metaphorisch gesprochen, erzeugt der 5-6-Austausch (verbunden mit der Rückung und der Piano-Anweisung) den Eindruck, dass weniger ein g-Moll-Akkord in einen Es-Dur-Akkord übergeht, als dass vielmehr ein vordergründiger g-Moll-Akkord beiseite tritt und den Blick auf einen hintergründigen Es-Dur-Akkord freigibt. Diese Beschreibung soll erhellen, dass der dynamische Wechsel zu den konstitutiven Momenten der harmonischen Verbindung gehört. Ähnlich wie im letzten Kapitel ist nämlich die Akkordfolge g-Moll – Es-Dur die Verbindung, die sie ist, weil der zweite Akkord vom ersten auch auf bestimmte stoffliche Art unterschieden wird.[33] Zwei weitere Beispiele legen die Vermutung nahe, dass die Funktion der ›aufgedeckten Hintergrund-Tonika‹ im späten 18. Jahrhundert und danach zum festen ›Funktionsrepertoire‹ der Komponisten gehört hat.

Die Synopse in Beispiel 6 lässt erkennen, dass Joseph Haydn im Menuett seiner Sinfonie Nr. 103 (dort zu Beginn des Mittelteils) ähnlich verfährt wie Mozart im besprochenen Beispiel. Entscheidend ist auch hier, dass die Relation zwischen es-Moll und Ces-Dur nicht allein satztechnisch (als struktureller 5-6-Austausch), sondern auch stofflich (als dynamischer Wechsel und – in Beispiel 6 nicht erkennbar – durch Hinzutritt mehrerer Blasinstrumente) definiert ist.

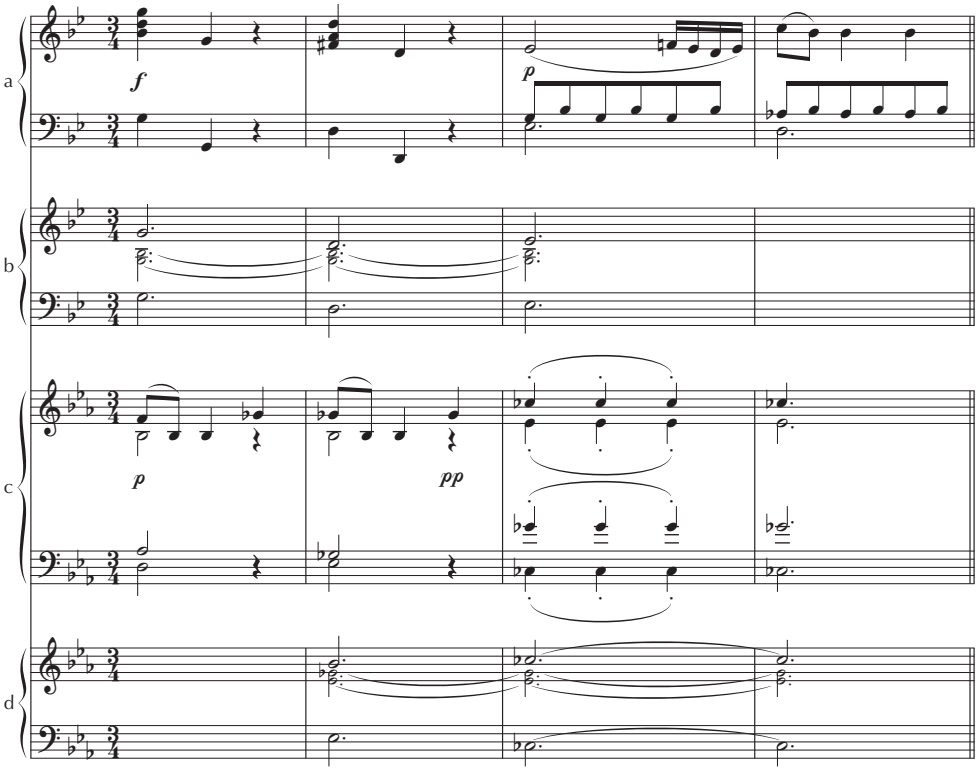
Die ›aufgedeckte Hintergrund-Tonika‹ begegnet zu Beginn der *Götterdämmerung* (Beispiel 7). Auch hier ist es neben dem satztechnischen 5-6-Austausch (der in den jeweils höchsten Tönen der Akkorde angedeutet wird) der Wechsel von Dynamik und Instrumentation, der die spezielle Funktion des Ces-Dur-Akkordes konstituiert.

Im instrumentalen Vorspiel des Musikdramas wiederholt sich bekanntlich der beschriebene Vorgang. Auch ein des-Moll-Akkord und ein ›Dominantseptnonakkord‹ über D werden im Hintergrund ›sichtbar‹, nachdem ein es-Moll-Akkord beiseite getreten ist. Bei Wagner lässt sich der Gegensatz zwischen den Vorkommnissen von es-Moll und den jeweiligen Folgeakkorden zudem durch die Wortpaare eng-weit und statisch-fließend charakterisieren, das Merkmal von Weite und Fließen gehört zur Funktion des jeweils zweiten Akkordes. Der erste Gegensatz (eng-weit) lässt sich bereits bei Haydn beobachten, der zweite (statisch-fließend) bei Mozart. In Anlehnung an ein Zitat von Adorno (»die latente

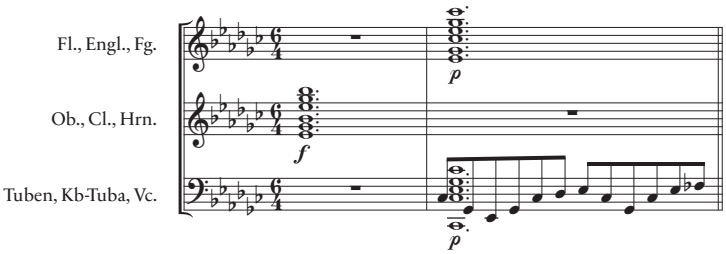
Tonikalität‹ zugewiesen werden. Doch die Frage, ob Es-Dur in Takt 23 Tonika, Dominante oder Subdominante ist, lässt das Entscheidende unbefragt, nämlich die spezifische Art der Verbindung zum vorangehenden Akkord.

32 Bernhard Haas (2010, 281) lässt den D-Dur-Dreiklang sogar noch im Diagramm der vierten (nicht näher bezeichneten) Schicht weg und notiert: B-Dur/g-Moll/Es-Dur. Es-Dur selbst erscheint zusammen mit g-Moll als Zwischenstation auf dem Weg von B-Dur in Takt 20 nach c-Moll in Takt 29.

33 Darum genügt es auch nicht, die (primäre) Terzverbindung als ›Mediante‹ zu bezeichnen.



Beispiel 6: a. W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, 1. Satz Takt 21–24, b. Interpretation als 5-6-Austausch, c. J. Haydn, Sinfonie Nr. 103 Es-Dur, 3. Satz Takt 21–24, d. Interpretation als 5-6-Austausch



Beispiel 7: R. Wagner, *Götterdämmerung*, 1. Akt, Takt 1–2

Intention der Form ist ausinstrumentiert«[34]) könnte man sagen: Die bereits im 18. Jahrhundert erkennbare Intention der Akkordverbindung, die bereits bei Haydn und Mozart eine systemisch-stofflich fundierte gewesen ist, wird bei Wagner durch einen gesteigerten Einsatz instrumentatorischer (stofflicher) Mittel um Aspekte bereichert und dadurch vertieft.[35]

34 Adorno 1997, 73.

Einerseits erscheint die Folge es-Moll – Ces-Dur – es-Moll – des-Moll funktionstheoretisch als Aneinanderreihung von Tonika-Akkorden[36], andererseits besitzen die Akkorde signifikant unterschiedliche Klangeigenschaften, die durch die funktionstheoretische Rubrizierung nicht erfasst werden. Ernst Kurth nannte dieses Phänomen bekanntlich »absolute Klangwirkung«, den »Eigeneffekt des einzelnen Akkords«.[37] Anders als es der Ausdruck suggeriert, hat Kurth erkannt, dass die »absolute Klangwirkung« von der Einbindung des Akkordes in einen musikalischen Kontext herrührt. Sie ist ›ästhetischer Schein‹[38], der nach Kurth entsteht, wenn es zwar einen Kontext gibt, dieser aber nicht im traditionellen Sinne harmonisch-tonal ist:

> Ein Klang mag noch so deutlich zur Eigenbedeutung erhoben sein und aus dem Zusammenhang herausragen, seine Wirkung ist immer zumindest durch sein Verhältnis zum vorangehenden mit beeinflußt, wenn schon seine Beziehung zur Tonart durch deren volle Auflösung aufgehoben ist.[39]

Die Prinzipien eines kompositorischen Kontextes (zumindest in Bezug auf die ›harmonische Dimension‹), dessen Teilmomente nicht durch eine lokale Tonart vermittelt sind, beschreiben die Neo-Riemannian Theory[40] und die Tonfeld-Theorie nach Albert Simon. Nach Simon erscheint die Akkordfolge es-Moll – Ces-Dur als authentischer, die Folge es-Moll – des-Moll als plagaler Schritt. Alle drei Akkorde zusammen ergänzen sich zu einem Heptaton von *fes* bis *b* (wobei – nach Haas zuerst das ›Viereck‹ *es-b – ces-ges* erklingt, hernach die vermittelnde Quinte *des-as* samt *fes*). Die Bestimmung eines Akkordes wird also nicht aus der ›lokalen Tonikalität‹, sondern aus der Relation zu den vorherigen Akkorden gewonnen. Das Ganze, auf die die Klänge bezogen werden, ist keine Tonart, sondern ein strukturierter Tonvorrat, der durch die Akkordfolge auf jeweils eigene Art artikuliert wird. (Solange allerdings die ›koloristische Dimension‹ der Akkordfolge nicht in die Analyse einfließt, bleibt die Bestimmung des Teils-Seins unvollständig.)

C. Sekundäre Klangeinheiten

In der ›modernen Tonalität‹ des mittleren und späten 19. Jahrhunderts ist die Einheit des Dreiklangs oder Septakkordes nicht mehr selbstverständlich gegeben, sondern bildet für

35 Ariane Jeßulat würde vielleicht von »erinnerter Musik« sprechen. Sie und Janz analysieren den Beginn der Götterdämmerung vor allem unter leitmotivischen Gesichtspunkten (Jeßulat 2013, 131; Janz 2006, 137ff.). Vgl. auch Rienäcker 1996.

36 Der Bezug auf eine gemeinsame lokale Tonart, der notwendig wäre, um ein Verhältnis zwischen den Akkorden funktionstheoretisch bestimmen zu können, ist zwar möglich, aber wenig überzeugend. Gerd Rienäcker (1996, 79) spricht von der »Gegenparallele Ces-Dur, der Doppelsubdominant des-moll«. Die Funktionsbegriffe könnten jedoch ohne Sinnverlust in die Stufenzahlen VI und VII umgewandelt werden, weil die intendierte Bedeutung der Funktionsbegriffe nicht zu hören ist.

37 Kurth 1920, 264.

38 In ähnlicher Weise ist Nietzsches Rede von der »elementarisch gemachten Musik« eine Äußerung über den ästhetischen Schein, der den Klängen in Wagners musikalischen Kontexten zuwächst.

39 Kurth 1920, 264.

40 Cohn 2012, 108f.

den Komponisten eine Option. Ob sich drei oder vier zeitgleich erklingende Töne, deren Aufbau einem Dreiklang oder Septakkord entspricht, zur (traditionellen) Einheit eines Dreiklangs oder Septakkordes zusammenschließen, steht nicht von vornherein fest, sondern hängt von den Umständen des kompositorischen Kontextes ab. Genauso gut ist ein Zusammenschluss nach anderen Gesichtspunkten möglich.[41]

Bereits bei Stamitz ließ sich (bei feinkörniger Unterscheidung der harmonischen Funktionen) beobachten, dass die Einheit des Dreiklangs der ›erfüllten Anfangs-Tonika‹ nicht selbstverständlich vorausgesetzt wurde, sondern erst durch Vermittlung innerhalb eines Formprozesses entstand. Das ›Dreiklang-Sein‹ wird bereits hier nicht mehr als ›Material‹ ausgewiesen, sondern als Moment der Form thematisiert.

Die Quintfallsequenz im Finale von Mozarts Sinfonie KV 551 (dort in der Reprise Takt 243–252) ist von einer ›Schrägheit‹, die ihresgleichen sucht. Grund dafür ist die Reihung von ›Akkordpaaren‹, die an ›Konstrukte‹[42] erinnern: F-cis, B-fis, Es-h, As-e und Des-a.[43] Traditionell wird man die angeblichen ›Mollakkorde‹ als Durchgangserscheinungen interpretieren: Der vermeintliche Grundton *cis* im ersten ›Akkordpaar‹ ist in Wirklichkeit ›transitorisch‹ zum Zielton *d*, statt eines cis-Moll-Akkordes ist ein Dominantseptakkord auf *E* gemeint (diese Interpretation leugnet keineswegs das Ungewöhnliche dieser Sequenz, sondern zeigt an ihr eine traditionelle Form der Vermittlung auf, um von dieser wiederum die Besonderheit der Inszenierung abzuheben). Die Instrumentation der Sequenz trennt die ›Akkordsubstanz‹ von der Durchgangsbewegung: Die Dreiklangstöne von F-Dur und E-Dur liegen in den Streichern, die Bewegung, die den Durchgangston *cis* enthält, erklingt in den Holzbläsern (*c*-*cis*-*d* in drei Oktaven). Interessant sind die Auswirkungen dieser Disposition auf das Verständnis der Zusammenklänge: Die klangfarbliche Differenzierung zwischen harmonieeigenen und harmoniefremden Tönen lässt die angeblichen ›Mollakkorde‹ als zusammengesetzt und damit ›falsch‹ erscheinen. Sogar die vermeintlichen Auflösungstöne (die ›Septimen‹ des jeweiligen Zielakkordes) verbinden sich mit den jeweiligen Tönen der Streicher nicht zu einer Akkordeinheit. Mit anderen Worten: Es erklingen an jeweils zweiter Stelle keine Dominantseptakkorde, und die ›Durchgangstöne‹ werden nicht in Akkordseptimen aufgelöst.

* * *

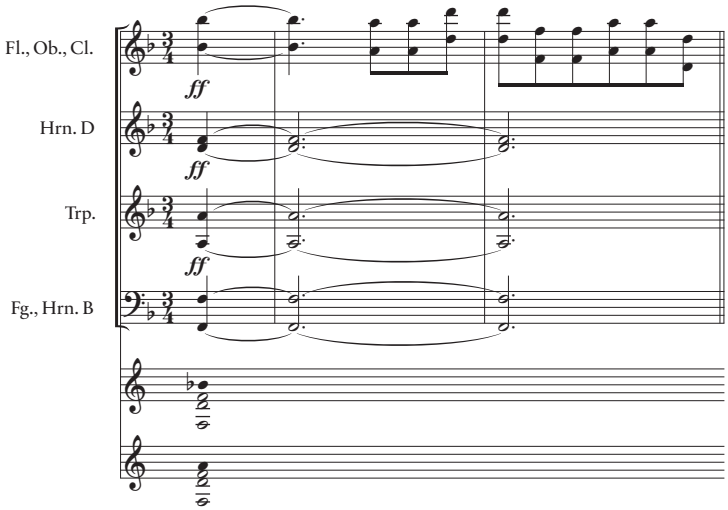
Theodor W. Adorno hat das Dissonieren bei Wagner – sinngemäß – statt als satztechnisch-kontrapunktische als stoffliche Kategorie verstanden. An den Dissonanzen werden Differenzen thematisiert, die über die Fragen der Vorbereitung und Auflösung hinausgehen. Die Dissonanzschärfe, eine Differenz, die in traditioneller Musik immer mit-thematisiert gewesen ist, aber durch das weitmaschige Netz der kontrapunktischen Regeln

41 Die Selbstverständlichkeit, mit der die Neo-Riemannian-Theory von Dreiklängen ausgeht (lediglich die Verbindung der Dreiklänge folgt nicht mehr traditionellen Vorstellungen), wird der Situation in der Musik des späten 19. Jahrhunderts nicht gerecht.

42 Vgl. Haas 2004, 27–31.

43 Die jeweils zweiten (Moll-)Akkorde enthalten Septimen. Da die jeweils ersten Akkorde übermäßige Sexten aufweisen, entsprechen die Akkordpaare dem, was der ungenaue Ausdruck ›phrygischer Halbschluss‹ bezeichnet.

gefallen ist, wird nun zum Gegenstand der Gestaltung. Das ›Dissonieren von Dissonanzen‹ kann in unterschiedlichen Graden erlebt werden, und die Instrumentation trägt zur Differenzierung dieser Grade wesentlich bei.[44]



Beispiel 8: L. van Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125, 4. Satz, Takt 1–2, Partitur und Interpretation als zwei gleichzeitig erklingende Akkorde[45]

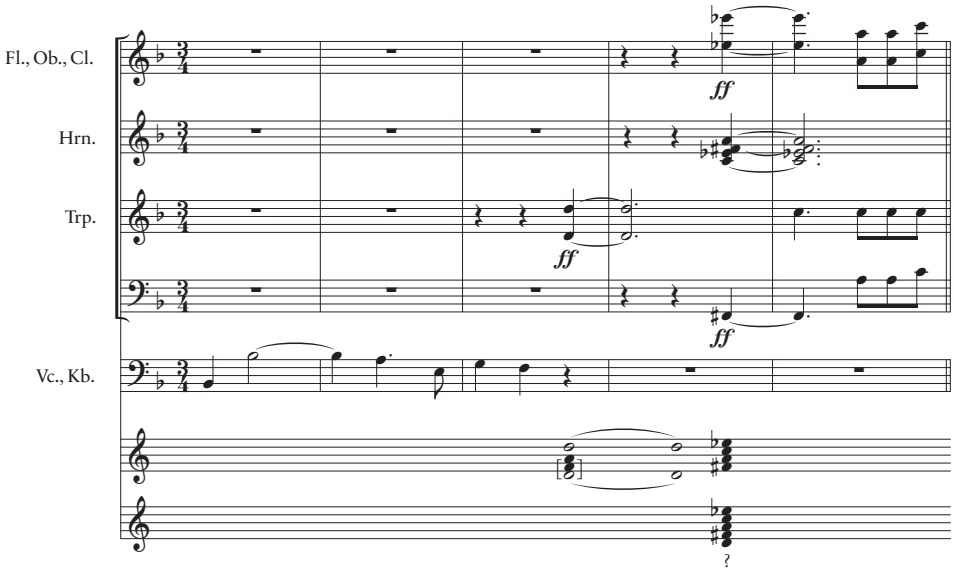
Der Beginn des Schlusssatzes in Beethovens 9. Sinfonie wäre ein Beispiel ›vor Wagner‹, in dem das Dissonieren der Töne *a* und *b* im Sinne Adornos thematisiert wird. Technisch tragen zur Auffälligkeit des ›Klanges‹ sowohl Satztechnik als auch Instrumentation bei: Die Quarte in den ›Außenstimmen‹, die unmittelbare Nachbarschaft zwischen *a* und *b* in der eingestrichenen Oktave (zwischen 2. Klarinette und 2. Trompete auch in der kleinen Oktave), die strikte Verteilung der dissonierenden Bestandteile auf die hohen Holzbläser einerseits und die Trompeten andererseits.

Man könnte in dieser Art der Dissonanz-Inszenierung aber auch ein Mittel erkennen, ein bestimmtes ›Teil-Sein‹ des Klanges zu konstituieren: Vielleicht handelt es sich nicht um einen einzigen (einheitlichen) Akkord (einem d-Moll-Dreiklang mit kleiner Sexte), sondern um eine Überblendung aus zwei Dreiklängen: Die Hörner, die lediglich die Töne *d* und *f* spielen, verbinden sich mit den hohen Holzbläsern zu einem B-Dur- und mit den Trompeten zu einem d-Moll-Dreiklang (der 5-6-Austausch, der bei Mozart, Haydn und Wagner ein Nacheinander war, findet sich hier zu einem einzigen Klang kontrahiert).

44 »Alle Energie ist bei der Dissonanz; an ihr gemessen werden die einzelnen Lösungen immer dünner, unverbindliches Dekor oder restaurative Beteuerung.« (Adorno 1997, 62f.) »Die Akzente liegen in den harmonisch progressiven Partien durchweg auf den Dissonanzen und nicht den Lösungen.« (Adorno 1997, 64)

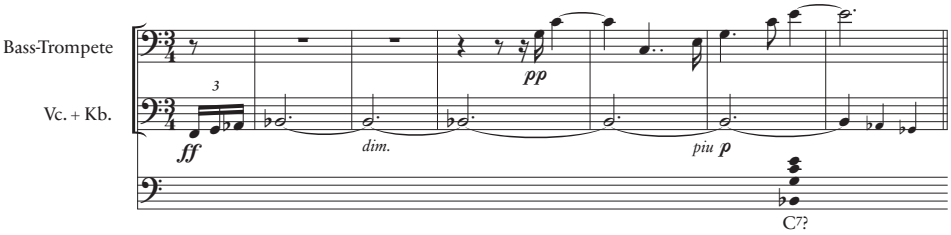
45 Die Holzbläserstimme entspricht – was die exakte Lage der Töne angeht – der Stimme der Oboen.

Selbstverständlich lässt sich der Vorgang in Takt 1 als Auflösung des Tons *b* in den harmonieeigenen Ton *a* auffassen (schließlich gibt es eine Bewegung *b-a* in den Holzbläsern). Doch wer vom ›Klang‹ ausgeht, muss zugeben, dass sowohl die Heftigkeit der Dissonanz zu Beginn als auch die Art ihrer ›Beseitigung‹ danach eher so wirken, als werde der B-Dur-Anteil des anfänglichen Doppelklanges ausgeblendet oder als werde der d-Moll-Dreiklang aus dem komplexen Gebilde zuvor ›herausgefiltert‹. Mit anderen Worten: Die primäre Klangeinheit (der Moll-Dreiklang mit kleiner Sexte) erscheint unter anderem durch stoffliche Mittel auf sekundärer Ebene als zusammengesetzt aus zwei Dreiklängen, und die primäre Verbindung (die ›Auflösung‹ der Sexte *b* in die Quinte *a*) sekundär als ›Übrigbleiben‹ des d-Moll-Bestandteils.



Beispiel 9: L. van Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125, 4. Satz Takt 14–18, Particell, Interpretation als zwei gleichzeitig erklingende Akkorde und fragliche Interpretation als ein einziger Dominantseptnonakkord

In ähnlicher Weise lässt sich im zweiten ›Tutti‹ eine kurzfristige Überblendung aus einem d-Moll-Dreiklang (der allein durch das *d* der Trompeten und Pauken vertreten wird) und einem vollverminderten Septakkord *fis-a-c-es* erkennen. Anlass dazu gibt auch hier die Wirkung des Akkordeinsatzes in Takt 17 (3. Viertel). Der dissonante Charakter des Septakkordes lässt ihn als einen neuen Akkord erscheinen, der auf den alten prallt und ihn verdrängt (tatsächlich wird der Trompetenton *d* nach Eintritt des Septakkordes in den harmonieeigenen Ton *c* ›korrigiert‹). Die naheliegende Interpretation, nach der sich das *d* mit dem Septakkord zu einem Dominantseptnonenakkord ergänzt, erscheint angesichts dieser Wirkung schlecht abstrakt. Im Ton *d* ist nicht im Mindesten etwas von der Harmonie angelegt, die ihm folgt.[46] Dass sich aber der Ton *d* und der Akkord *fis-a-c-es* nicht zu einer fünftönigem Einheit verbinden, bewirkt die Instrumentation.



Beispiel 10: R. Wagner, *Siegfried*, 1. Akt Takt 116–121, Partitur und Analyse[47]

Kurz bevor sich der Vorhang zum ersten Akt des *Siegfried* hebt, erklingt ein C-Dur-Dreiklang in der Basstrompete über einem Liegeton *B* in den tiefen Streichern. Instrumentation und Dynamik, aber auch die räumliche Verteilung der beteiligten Instrumente machen unmittelbar einsichtig, dass sich tiefer Ton und Dreiklang nicht zu einem Akkord ergänzen. Zwar lässt der traditionelle Intervallbau, der einem Dominantseptakkord als Sekundakkord entspricht, die Töne zueinander ›passen‹, aber nicht im Sinne eines Septakkordes. Eben darum fehlen dem viertönigen Zusammenklang alle Eigenschaften eines Sekundakkordes, etwa der Charakter einer Dominante oder der Drang zu einer Auflösung. Auch dem Ton *B* fehlt die Bestimmung eines traditionellen Basstons.

* * *

Ob sich gleichzeitig erklingende Töne, die auf primärer Ebene Septakkorden entsprechen, auch sekundär zu traditionellen Akkord-Einheiten zusammenschließen oder sich (wie in Beispiel 10) auf eine andere Art verbinden, für die es bislang keinen Namen gibt, muss in die harmonische Analyse von Klangfolgen einfließen. Als Beispiel sei der sogenannte ›halbverminderte Septakkord‹ gewählt.

Gerd Rienäcker und Tobias Janz gehen zu Recht davon aus, dass der ›halbverminderte Septakkord‹ in manchen Wagner'schen Kontexten nicht als Vierklang, sondern als Molldreiklang mit tiefem Zusatzton zu verstehen ist. In dualistischer Manier spricht Rienäcker etwa zu Beginn der *Götterdämmerung* von einer »Subdominant as-moll mit Untersept«[48] und Tobias Janz im Zusammenhang mit dem ›Tarnhelmmotiv‹ von der »Klangfolge as-Moll (+ Unterterzung f) – e-Moll«.[49] Zudem nennen beide Autoren den tiefen Zusatzton nicht ›Basston‹, weil er – so könnte man ergänzen – nicht die funktionale Bestimmung eines traditionellen Basstons besitzt. Was aber wäre die Konsequenz aus solchen Beobachtungen für die Analyse einer ›Akkordfolge‹, in der solche Klänge vorkommen?

46 Im Übrigen dürfen der Grundton *d* und die None *es* nach kontrapunktischem Reglement nicht in derselben Oktavlage erscheinen

47 Violoncello und Kontrabass sind wie in der Partitur, die Basstrompete ist klingend notiert.

48 Rienäcker 1996, 79.

49 Janz 2006, 181. Ebenso Cohn 2012, 144, Fig. 7.3.e (zu einer ähnlichen Wendung im *Parsifal*, 2. Akt, Takt 1192–94, die derjenigen in Beispiel 11 entspricht).

Wer die Funktion ›zusammengesetzter Klänge‹ in ihrem jeweiligen Kontext angeben möchte, benötigt bereits für die rein ›harmonische Dimension‹ der Klänge eine Analyse-Methode, die feinkörnige Unterschiede zwischen Klängen zugänglich macht. Nach Überzeugung des Autors ist die Analyse nach Tonfeldern dazu in der Lage – unter anderem deshalb, weil sie von Schichten in der Komposition ausgeht.[50]

Die erste ›Episode‹ des ›Karfreitagszaubers‹ (Beispiel 11) beginnt nach einem zweitaktigen Unisono auf *F* – technisch gesprochen – mit einer Folge von sechs Zusammenklängen: einem ›Dominantseptnonakkord‹ über *F* mit kleiner None, einem ›Dominantseptnonakkord‹ über *F* mit großer None, einem halbverminderten Septakkord über *F*, einem e-Moll-, einem C-Dur- und einem H-Dur-Dreiklang. Jeder Zusammenklang nimmt den Raum von einem Takt ein, nur die Akkorde e-Moll und C-Dur teilen sich einen Takt. Eben darum wirkt C-Dur ein wenig wie ein zu H-Dur überleitender Anhang an e-Moll. Von den sechs Zusammenklängen haben der zweite und dritte das Potential zu einem ›zusammengesetzten Klang‹: Der zweite scheint einen c-Moll- und der dritte einen as-Moll-Dreiklang als Teilmoment zu enthalten. Welche Auswirkung hat dies für die harmonische Interpretation der Stelle?

›Zusammengesetzte Klänge‹ sind die Kehrseite einer harmonischen Mehrschichtigkeit, wie sie für Wagners Musik charakteristisch ist. Analytisch-technisch entspricht dieser Mehrschichtigkeit ein Nebeneinander oder Zugleich unterschiedlicher Tonfelder. Bemerkenswerter als die Ko-Existenz an sich ist das spezielle Verhältnis der Tonfelder zueinander: Die beiden Tonfelder an dieser Stelle, eine ›Funktion‹ mit den Grundtönen *f-as-ces-d* und ein ›Konstrukt‹ IIa (es enthält die Töne: *ces-c-es-e-g-as*), verbinden sich nicht zu einer übergeordneten Einheit. Ihre Teile wechseln einander ab oder erklingen gleichzeitig, ohne dass aus dem Abwechseln oder Zugleich-Erklingen eine neue Verbindung erwüchse. Im Gegenteil: Seltsamerweise bewahren die Komponenten der Funktion und diejenigen des Konstrukts trotz der Einbindung in einen umfassenden Tonsatz ihren charakteristischen ›Klang‹ (als Teilmomente ihrer Tonfelder). Deutlich zu bemerken ist dies bereits im Übergang vom ersten zum zweiten Klang: Der Austausch der kleinen durch die große None bewirkt klanglich zu viel Veränderung, um den zweiten ›Akkord‹ nur als Chromatisierung des ersten erscheinen zu lassen, aber auch zu wenig Unterschied, um als ein (traditionell) fixierbarer Akkordwechsel verständlich zu sein. Tatsächlich folgen beide Klänge einander, ohne dass vor traditionellem Hintergrund feststünde, ›als was‹ sie aufeinander bezogen sind. Vom Standpunkt der Tonfeld-Theorie aus wird beim geschilderten Übergang zum ersten Mal eine Konstrukt-Komponente in die bestehende Funktion eingeblendet (Beispiel 12).

Dass sich (klanglich identifizierbare) Teilmomente der Funktion und des Konstrukts einer kontextuellen Vereinnahmung partiell widersetzen können, liegt – technisch gesehen – daran, dass die Tonfelder auf je eigene Weise in den Tonsatz ›eingesenkt‹ sind.

50 Der Vorteil der Tonfeld-Theorie gegenüber der Neo-Riemannian Theory liegt nicht im Repertoire der Strukturen, das nicht viel anders ist als bei Cohn, sondern in der Vielfalt der Analysewege.

Hrn. + Fg.

Tr. + Pos. +Tb.

Vl. II

Vla.

Gurnemanz

Das ist Kar - frei - - - tags - zau - ber,

Vcl.

Kb.

Hrn. + Fg.

Tr. + Pos. +Tb.

Vl. II

Vla.

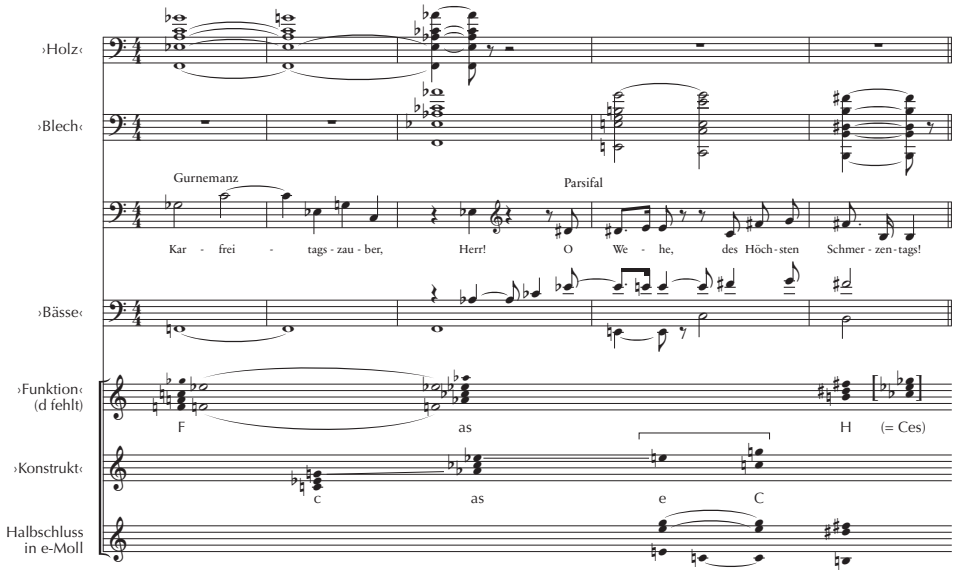
Parsifal

Herr! O We - he, des Höch - sten Schmer - zen - tags!

Vcl.

Kb.

Beispiel 11 (linke Seite): R. Wagner, *Parsifal*, 3. Akt Takt 663–669, Particell



Beispiel 12: R. Wagner, *Parsifal*, 3. Akt Takt 665–669, Zeilen 1–4: Particell, Zeilen 5–7: Tonfelder

– Die Funktion bildet den Rahmen der Taktgruppe und findet sich im ersten und letzten Zusammenklang sowie in dem zentralen ›halbverminderten Septakkord‹ über *F* (dem dritten Zusammenklang). Von den möglichen acht Tönen erklingen sieben: *f-a-c-es* (=*dis*)-*ges* (=*fis*)-*as-ces* (=*h*), der Ton *d* fehlt. Die Komponenten der Funktion erscheinen als einheitliche Akkorde, vor allem als Dominantseptnonakkord zu Beginn und als H-Dur-Dreiklang am Ende. Die ›Teilstrecken‹ vom ersten Akkord zum ›halbverminderten Septakkord‹ sowie von diesem zum schließenden H-Dur-Dreiklang werden durch unterschiedliche Mittel als Unter-Einheiten artikuliert: durch den Holzbläsersatz einerseits und den Blechbläsersatz andererseits, durch den gemeinsamen tiefen Ton *F* (auf der ersten ›Teilstrecke‹) und durch eine retrograde ›Oberstimme‹ (die höchsten Töne des Holz- bzw. Blechchores): *ges-g-as* auf der ersten ›Teilstrecke‹ und *as-g-fis* (=*ges*) auf der zweiten. Der Gliederung der Funktion in zwei Teile (mit einem mittleren Klang, der zu beiden Teilen gehört) entsprechen in etwa die Gesangspartien von Gurnemanz und Parsifal. Auf den gemeinsamen ›halbverminderten Septakkord‹ fällt das überleitende Wort »Herr«.

– In die rahmende Funktion ist das Konstrukt eingelassen. Zwischen beiden Tonfeldern besteht eine Schnittmenge: *as-ces-c-es*. Tatsächlich gehört der ›halbverminderte Septakkord‹ über *F* nicht nur zu beiden Teilen der Funktion, sondern mit dreien seiner Töne zum Konstrukt (mit *as-ces-es*). Insofern bildet der Zusammenklang die struktu-

relle Mitte der Taktgruppe. Die übrigen Töne des Konstrukts finden sich in den unmittelbar benachbarten Klängen. Im Gegensatz zur Funktion erscheint das Konstrukt nicht an Zusammenklängen, sondern an charakteristischen Stellen der Melodiebildung: im c-Moll-Dreiklang auf die Silben »-tags-zau-ber«, im as-Moll-Dreiklang des Violoncellos sowie dessen Fortführung in den Ton *e* (zu Parsifals Worten »O wehe«), schließlich in der rahmenden Quinte *c-g* zu Parsifals Worten »des Höch-sten« (man beachte auch die analoge Anordnung der Töne zu ›Dreiklängen in Quintlage‹).

Die Tonfelder der Taktgruppe bestehen jeweils aus drei ›Komponenten‹: die Funktion aus drei Akkorden, das Konstrukt aus drei melodischen Phrasen. Sie unterscheiden sich jedoch nicht nur hinsichtlich ihrer primär harmonischen oder melodischen Erscheinungsweise, sondern auch hinsichtlich ihrer inneren Dynamik.

– Die Aufteilung der Funktion wirkt einigermaßen ausgeglichen: Alle drei Akkorde sind gleichwertige Bestandteile des Tonfeldes, die Funktion steckt in jedem von ihnen. Eine innere Dynamik entsteht lediglich dadurch, dass die sieben Töne mit dem Erklingen des zweiten Bestandteils bereits abgedeckt sind. Darum geht von den ersten beiden Teil-Akkorden, die durch den tiefen Ton *F* verbunden sind, die stärkere Funktions-Wirkung aus.
– Im Gegensatz zur Funktion ist das Erscheinen des Konstrukts auf einen Ort konzentriert. Dieser Ort ist der gebrochene as-Moll-Dreiklang und seine Weiterführung ins *e* (nicht zufällig zu den Worten »O wehe«). Diese Tonfolge prägt – obwohl nur vier von sechs Tönen erklingen (bzw. fünf, wenn man die Akkordtöne von as-Moll und e-Moll berücksichtigt) – den stärksten Konstrukt-Charakter aus. Diese vier Töne – wiederum ein ›Viereck‹ (*as-es – e-h*[=*ces*]) – können nur deshalb die Mitte des Konstrukts darstellen, weil sie von zwei Quinten *c-g* umschlossen werden. Die Aufgabe dieser Quinten ist es, den Ort des Konstrukts zu ermöglichen. So enthält der c-Moll-Dreiklang selbst noch nichts vom Klang eines Konstrukts, aber ohne ihn könnte man beim Eintritt des as-Moll-Akkordes keinen Konstrukt-Charakter erleben. Mit dem C-Dur-Akkord nach dem e-Moll-Dreiklang ist der Ort des Konstrukts wieder verlassen. Die zweite Quinte *c-g* passt (im Sinne des Tonfeldes) zu den Melodiestücken zuvor, aber sie leitet bereits zum abschließenden H-Dur über.

III. SCHLUSS

In Wagners Musikdramen werden den Harmonien dramaturgische Funktionen zugewiesen. Um eine Relation zwischen Musik und Bühnengeschehen herzustellen, wird vorausgesetzt, dass es sowohl an der Musik als auch am Bühnengeschehen identifizierbare Momente gibt, die sich herausgreifen und miteinander in Beziehung setzen lassen. Diese identifizierbaren Momente bilden in der Musik die Funktionen, die Bestimmungen des Teil-Seins von musikalischen Ereignissen. Dieser Beitrag hat – zumindest stichprobenhaft – gezeigt, dass die Komponisten schon rund hundert Jahre vor Wagners Musikdramen damit begonnen hatten, die Funktionen ihrer Klänge feinkörnig zu differenzieren. Die Instrumentation erlangte bei dieser Differenzierung eine konstitutive Bedeutung, weil die Komponisten von etwa 1740 an die Frage, was die Form-Funktion eines formalen Abschnitts, was eine ›harmonische Verbindung‹ und was die Einheit eines Zusammenklangs

überhaupt sein soll, kompositorisch thematisiert haben. Und die Folge dieser Thematisierung ist ein gewandeltes Verständnis (von Formfunktion, Verbindung und Klangeinheit) gewesen, das sich nicht anders als durch Differenzierung auch der stofflichen Momente am Klang artikulieren ließ. Diese Differenzierungen ausführlicher darzustellen wäre die Aufgabe einer neuen Harmonielehre.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997), »Versuch über Wagner«, in: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7–148.

Richard Cohn (2012), *Audacious Euphony*, New York: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, in: *Musikforschung* 38, 161–169.

Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, Wilhelmshaven: Noetzel.

—— (2010), »Zur Sonatenform II mit analytischen Bemerkungen zum ersten Satz von Mozarts KV 570«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur*, hg. von Bernhard und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 261–294.

Haas, Bruno (2003), *Die freie Kunst*, Berlin: Duncker & Humblot.

Handschin, Jaques (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.

Hindrichs, Gunnar (2014), *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Jeßulat, Ariane (2013), *Erinnerte Musik. Der »Ring des Nibelungen« als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg: Könighausen & Neumann.

Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Bern: Haupt.

Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Form und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

—— (i. V. a), »Sonatenform als Funktionalität«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Hartmut Fladt und Michael Polth, 2 Bd. Hildesheim u. a.: Olms.

—— (i. V. b), »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang«, in: *Motivisch-thematische Arbeit*, hg. von Stefan Keym.

Rienäcker, Gerd (1996), »Vorspiel zu einem Vorspiel – die ersten Takte der ›Götterdämmerung‹«, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hg. von Nico Schüler, Hamburg: von Bockel, 77–87.

Schubert, Giselher (1975), *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden: Koerner.

Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation

am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550[1]

Manolis Vlitakis

ABSTRACT: Der folgende Aufsatz untersucht die enge Wechselbeziehung zwischen Satztechnik, übergeordnetem Formaufbau und instrumentatorischen Entscheidungen im Menuett, dem 3. Satz aus Mozarts Sinfonie KV 550. Die Zusammenhänge zwischen dieen – oft getrennt betrachteten – Aspekten erweisen sich als dramaturgisch relevant, wobei das klangliche Moment die satztechnische ›Struktur‹ und ihre Form(ung) durchaus zu interpretieren und zu nuancieren vermag.

The article examines the close relationship between texture, higher formal structure, and decisions about instrumentation in the third movement of Mozart's Symphony K 555. The connections between these aspects – often investigated separately – prove to be relevant in terms of dramaturgy, whereupon timbre being definitely able to interprete and to shade the textural ›structure‹ and its form(ation).

Mozart vollendete die ›große‹ g-Moll-Sinfonie Nr. 40 im Juli 1788, in zeitlicher Nähe zu den Sinfonien Nr. 39 (Es-Dur) und Nr. 41 (C-Dur). Die Besetzung (1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) sah ursprünglich keine Klarinetten, keine Trompeten und keine Pauken vor. Später fügte er, vermutlich für eine entsprechende Aufführung im April 1791[2], Klarinetten hinzu und überarbeitete die Stimmen der Oboen. Je nach Zusammenhang finden sich eine oder mehrere der folgenden Veränderungen:

a) Ersetzen der Oboen durch die Klarinetten (weicherer Klang)

b) Übernahme der Oboenstimmen durch die Klarinetten mit gleichzeitiger Umstrukturierung der Oboenstimmen (klangliche Anreicherung)

c) Hinzufügung von Stimmen in akkordischen Zusammenhängen (größere Klangfülle)

1 Da der Zusammenhang zwischen Form und Instrumentation anhand einer umfassenden Betrachtung des Notentextes gezeigt wird, verzichte ich weitgehend darauf, einzelne Stellen als Notenbeispiele wiederzugeben und empfehle, eine Studienpartitur zu konsultieren. Zudem sind die Noten auch über die *NMA Online. Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version abrufbar*: http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=1

2 Vgl. Landon 1957, VII, insbesondere Anm. 5.

d) Verdopplung der Oboen durch die Klarinetten, entweder im Unisono oder im Oktavverhältnis (erhöhte Klangstärke).

Im Menuett, dem 3. Satz, hat Mozart in der zweiten Fassung folgende Änderungen vorgenommen:

a) Menuett (Forte): Klarinetten verdoppeln die Oboen (Unisono)

b) Menuett (Piano): Klarinetten ersetzen die Oboen

c) Trio: ohne Klarinetten

Es ist leicht zu erkennen, dass die dynamische Konzeption maßgeblich für die instrumentatorischen Entscheidungen war. Dass die Klarinetten im Trio schweigen, dürfte sowohl dem Wunsch nach klanglicher Kontrastierung zum Menuett als auch den Normen der traditionellen Trio-Besetzung geschuldet sein.

Der Verzicht auf Trompeten und Pauken verwundert nicht, da in der Wiener Klassik keine G-Trompete verwendet wird. So sieht beispielsweise auch Haydn in den meisten seiner zahlreichen G-Dur-Symphonien keine Trompeten und Pauken vor; wo sie dennoch erscheinen (bei Mozart betrifft dies nur die Sinfonie Nr. 32 KV 318), stehen sie in C.[3] Insofern die C-Trompete in g-Moll eine noch geringere Zahl brauchbarer Töne liefert als in G-Dur, schloss die Tonart g-Moll den Einsatz von Trompeten nahezu aus. Dementsprechend kommen die jeweils zwei Sinfonien Haydns und Mozarts in g-Moll ohne Trompeten und Pauken aus. Gleichwohl lässt sich die Abwesenheit der Trompeten und Pauken wahrscheinlich nicht allein durch diese praktischen Gründe erklären. Der etwas verhaltene Klangcharakter in Mozarts Sinfonie scheint mit dem strahlenden und ungetrübten Trompetenklang wenig vereinbar.

Der 3. Satz aus KV 550 ist durch eine flexible und komplexe Instrumentationsweise gekennzeichnet, die die formalen Verhältnisse mit großer Präzision artikuliert.

Die Gesamtform des Menuetts stellt sich folgendermaßen dar:

||: A (T. 1–14) :||: B (T. 15–27) A´ (T. 28–42) :||

Der A-Teil verhält sich wenig konform zur Gattungstradition: eine asymmetrische Taktgruppenordnung (6 + 8 Takte) und synkopische Rhythmik, dramatischer Gestus und ernster Grundcharakter entfernen sich dezidiert von der eleganten Unterhaltsamkeit, die üblicherweise mit dem Menuett einhergeht.[4]

Der Vordersatz (T. 1–6) besteht aus einem Dreitakter und seiner Sequenzierung. Die Dreitaktigkeit entsteht durch eine Hemiole »an der falschen Stelle«[5]: Eine normgerechte Viertaktigkeit wäre durchaus denkbar:

Beispiel 1: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, Anfang, normgerechte Viertaktigkeit

3 Vgl. Carse 1964, 192.

4 Vgl. Kunze 1998, 56–57.

5 Mündlicher Hinweis von Hartmut Fladt.

Die mit der hemiolischen Formulierung einhergehende Verknappung und dramaturgische Stringenz kennzeichnen den ganzen Satz.

Die Instrumentation entspricht zunächst den Erwartungen: Das Forte bedingt die Tutti-Besetzung; das Unisono der I. und II. Violinen wird von der Flöte oktaviert; Violoncello und Kontrabass übernehmen, verstärkt durch das Fagott, die Bassstimme. Die kleine Permutation in Takt 5 (*d-fis* bzw. *fis-d*) ist mehr als eine Spielerei, sie deutet vielmehr auf eine partielle Entkopplung des Fagotts vom Streicherbass hin. Die Bassklausel im Fagott ist darüber hinaus identisch mit dem Auftakt des Menuett-Themas: Das Ende des Vordersatzes wird dadurch zum Anfang des Nachsatzes (Violine I und II), die Imitation deutet den polyphonen Charakter dieser Musik an, der im zweiten Teil des Menuetts geradezu ›entfesselt‹ wird. In diesem Zusammenhang wäre auch der Anfang der Bassstimme zu nennen. Die Anfangstöne (*g-b-g-d*) fassen – vom Auftakt abgesehen – Anfang und Ende des ersten Dreitakters der Hauptstimme zusammen. Zu den Feinheiten in diesem Vordersatz gehört weiterhin die ›heterophone‹ Führung von Oboen und Klarinetten, die einerseits die Kerntöne der Hauptstimme verdoppeln, andererseits die Funktion ausfüllender Mittelstimmen übernehmen: Das ›ungenaue Unisono‹ wirkt allzu großer Plakativität entgegen und spart emphatische Wirkungen für spätere Momente auf (so z. B. in T. 9–10). Bezeichnenderweise werden die Oboen und Klarinetten rhythmisch synchron mit dem Bass und den übrigen Mittelstimmen geführt und setzen dementsprechend ohne den charakteristischen Auftakt der Hauptstimme ein.

Der Nachsatz ist an sich asymmetrisch gegliedert (5 + 3 Takte). Diese Asymmetrie resultiert aus der emphatisch instrumentierten Abspaltung und Sequenzierung des Achtel-Motivs aus Takt 2. In den abschließenden Takten erklingt dann eine fallende chromatische Linie (Violine), die auf die neapolitanisch gewendete Chromatik des Basses in den Takten 7–8 (*es-d-cis*) rückschließt und in eine Kadenz in d-Moll (V. Stufe) mündet. Diese formale Artikulation wird durch eine subtile Veränderung in der Instrumentation verdeutlicht. Gleich zu Beginn des Nachsatzes springt die I. Violine in die Oberoktave: Die helle, tragfähige Klangqualität der E-Saite bringt die nötige Klangsteigerung im Nachsatz.[6] Dies ist hier die einzige Möglichkeit der Klangsteigerung; denn ein Hinzutreten weiterer Instrumente ist angesichts des Tuttis im Vordersatz nicht mehr möglich. Die Flöte pausiert in Takt 7, um anschließend durch den Auftakt die Sequenzierung und formale Erweiterung zu markieren. Auch bei den Fagotten gibt es an dieser Stelle einen Funktionswechsel: Während sie am Anfang des Nachsatzes die Terzparallelen der tiefen Streicher verdoppeln, werden sie jetzt mit den Violen zusammengeführt und verlieren dadurch die Bindung an den Streicherbass. Diese wird in den abschließenden drei Takten wieder hergestellt, in denen wiederum die Violen zunächst eine ungewöhnliche Kopplung eingehen, nämlich die Flötenstimme in der Unteroktave bzw. Doppeloktave zu verstärken. Die Flöte entkoppelt sich hier erstmals von den Violinen, ›taucht unter‹ und durchkreuzt die fallende Chromatik, bevor in den letzten zwei Takten (bei der Kadenz) das Oktavverhältnis wiederhergestellt wird. Hier kehrt auch die Viola zu ihrer ursprünglichen Funktion als Mittelstimme zurück. In den Oboen/Klarinetten geht die Zäsur in Takt 11 allerdings mit einem Funktionswechsel einher: Sie werden jetzt wieder

6 Vgl. auch Leibowitz/Maguire 1960, 10.

zweistimmig und in der Art von Füllstimmen komponiert, wobei die 2. Oboe und die 2. Klarinette Töne der Flötenstimme verdoppeln.

Deutlich wird, dass Mozart durch die Instrumentation äußerst genau auf die formale Artikulation eingeht und diese durch die Änderung des jeweiligen Instrumentationsmodus' beleuchtet. Dies bedeutet nicht unbedingt eine Modifikation der instrumentalen Grund-Konstellation (hier haben wir es im gesamten Abschnitt mit einem Tutti zu tun), sondern eine interne Funktionsänderung. Derartige Funktionswechsel finden an den ›Nahtstellen‹ der Form statt, die klein- und die großformale Gliederung sind sozusagen ihre ›Stimuli‹.

Der für ein Menuett ungewöhnlich polyphon gestaltete B-Teil besteht aus zwei Abschnitten, deren Verhältnis zueinander in etwa umgekehrt zu dem von Vordersatz und Nachsatz im A-Teil angelegt ist: Takte 15–22 (8 Takte) und 23–27 (5 Takte).

Der erste Abschnitt besteht aus zwei Elementen:

– dem ersten Dreitakter des Stückes (›a‹), der auch die motivische Hauptgruppe bildet; dieser Dreitakter wird terzweise fallend sequenziert: B-Dur, g-Moll, Es-Dur.
– einem Kontrapunkt dazu (›b‹); dieser besteht aus einer emphatisch erreichten Septime (kontrapunktisch gesehen die Agens-Stimme) und aus ihrer Auflösung in fallender Akkordbrechung.

Diese Elemente erklingen sowohl in den Streichern als auch in den Bläsern. Element ›a‹ wird von den tiefen Streichern und den hohen Holzbläsern gespielt (vierfache Oktavlage), Element ›b‹ dagegen von den Violinen und den Fagotten (dreifache Oktavlage). Diese komplexe Kopplung erzielt eine größere Klangfülle als die Trennung von Funktion und Farbe. Zudem betont sie die Selbstständigkeit jeder Gruppe (sowohl Streicher als auch Bläser übernehmen die vollständige Satzstruktur) sowie den orchestralen Gesamtklang.

Hinzu kommt ein entscheidendes satztechnisches Moment: Das Element der ›secunda syncopata‹, das latent schon in den Takten 11–12 in etwas versteckter Instrumentierung (Oboen/Klarinetten) vorbereitet war, wird mit dem Beginn des durchführenden Mittelteils zu einem zentralen Ereignis. Die ›secunda syncopata‹ zwischen Thema und Kontrapunkt in den Takten 16, 19 und 22 ›erzwingt‹ den absteigenden Achtelgang und verleiht der Synkopierung eine gegenüber dem A-Teil des Menuetts gesteigerte Intensität. Insofern beide an der Vorhaltsbildung beteiligten Stimmenebenen sowohl in den Streichern als auch in den Bläsern erklingen, verstärkt die Instrumentation diese Wirkung (würden die Stimmen hingegen farblich und räumlich voneinander abgehoben, wirkte sich dies klanglich mildernd aus). Mozart setzt demnach die klanglichen Mittel des Orchesters ein, um Intervallspannungen im Dienste der dramaturgischen Entwicklungen klanglich zu akzentuieren.

Der zweite Abschnitt des B-Teils (T. 23–27) setzt mit einer Takterstickung ein. Er schließt deutlich auf die terzweise fallende Verkettung des Achtel-Motivs in den Takten 8–10 des A-Teils zurück. Als gegenläufiger Kontrapunkt zu dieser melodischen Sequenz erscheint ein neuer Rhythmus (Viertelnote + halbe Note), der als metrische Verschiebung der rhythmischen Hauptzelle in Takt 1 gesehen werden kann. Die halbschlüssige Wendung des dritten Gliedes der melodischen Sequenz wird durch einen Stimmentausch

imitatorisch geweitet: Beide Stimmebenen wechseln ab Takt 26 zwischen Violinen und Fagotten sowie hohen Holzbläser und tiefen Streichern.

Im Reprisenteil (A´, T. 28–42) knüpft Mozart an den durchführungsartigen Charakter des B-Teils an und übersteigert ihn in gewisser Hinsicht sogar:[7] Er beginnt nämlich mit dem Nachsatz des A-Teils[8], der an sich schon entwickelnde Züge trug, und lässt den Vordersatz als Auflösung des Ganzen und einzige Piano-Stelle des Menuetts nachfolgen (T. 37–42). Diese Steigerung, die den dramatischen Höhepunkt des Menuetts in den A´-Teil verlegt, erreicht Mozart durch eine fallende Sequenzierung des leicht variierten Anfangs-Dreitakters (Quintfallsequenz) und dessen engführungsartige Imitation auf der Oberquarte (die Einsätze des Imitationsmotivs ergänzen sich damit zu einem ganztaktigen Quintfall, der jedoch durch den Bass kadenziell überformt wird) sowie durch die aus der Imitation resultierenden Verdichtung der Vorhaltsbildungen.

Die orchestrale Behandlung bringt auch Neues mit sich: Zum ersten Mal werden I. und II. Violine, die bis dahin in Unisono- bzw. Oktavverhältnis geführt wurden, sowie die Bläser entkoppelt. Mozart sorgt dafür, dass die Engführung in Streichern *und* Bläsern zu hören ist: 1. Oboe bzw. 1. Klarinette/Violine I/1. Fagott und Flöte/Violine II + 2. Oboe bzw. 2 Klarinette/2. Fagott (beide Kombinationen in dreifacher Oktavlage). Die Satzstruktur wird hier durch eine Bassstimme in durchgehenden Vierteln (Violoncello/Kontrabass) und eine Mittelstimme in den Violen vervollständigt. Die Hörner steuern nach Möglichkeit (mit kaum einem gestopften Ton) dem Ganzen eine Blechbläser-Klangqualität bei, wobei ihre Funktionalität abschnittsgemäß differenziert wird: Bassstimme mit Bassklausel im imitatorischen (T. 30–31) und Mittelstimmen im kadenzierenden Abschnitt (T. 34–36).

Die formale Äquivalenz mit dem Nachsatz des A-Teils wird auch im homophon-kadenzierenden Drei-/Zweitakter (T. 34/35–36) spürbar, der den Takten 12–14 entspricht. Man vergleiche etwa die 2. Oboen-/Klarinettenstimme (T. 12–14) mit der I. Violinstimme (Takte 34–36) sowie die tiefen Streicher im ersten Abschnitt mit denjenigen im zweiten. Der schreitende Viertel-Rhythmus im gesamten Orchester und das keilförmige Staccato der gesamten Streichergruppe sind weitere Indizien dieser Äquivalenz. In Bezug auf den Nachsatz des A-Teils ist allerdings der gerade besprochene Abschnitt des A´-Teils (T. 28–36) um einen Takt länger und weist eine Gliederung von 7 + 2 (im Vergleich dazu der Nachsatz im A-Teil: 5 + 3) auf. Mozart erweitert also hier das ›durchführende‹ Moment um zwei Takte und verkürzt das kadenzierende um einen Takt, wohl auch um durch diese Verkürzung den abschließenden Sechstakter, der durch seine harmonische Disposition auch kadenzierende Funktion übernehmen kann, als zwingenden

7 Zur Problematik der veränderten Reprisen in Mozarts späten Menuetten vgl. Josephson 1977.

8 Es ist natürlich möglich, die Takte 28–36 als ›geraffte‹ Rekapitulation bzw. ›Paraphrase‹ der Takte 1–14 aufzufassen, in der Vorder- und Nachsatz ohne syntaktische Abgrenzung in einem großen, übergeordneten Kadenzvorgang aufgehen (Hinweis von Folker Froebe). Nichtdestotrotz sind die Ähnlichkeiten mit dem Nachsatz des A-Teils in Satzstruktur, Gliederung und Länge zu stark, um diese Äquivalenz unterschlagen zu können. Mozart scheint hier beide Momente zu synthetisieren, was aufgrund der Mehrdeutigkeit des Menuettthemas möglich ist. Diese Mehrdeutigkeit basiert auf einem Satz-Aufbau, dessen Nachsatz eher periodenartig mit einer (variierten, dennoch unverkürzten) Wiederaufnahme des ersten Dreitakters beginnt. Daraus entsteht eine Art ›hybrider‹ Satztypus (zur ›hybriden‹ Themenbildung vgl. Caplin 1998, 59–70).

Abschluss zu gestalten. Die deutliche Erweiterung des Durchführungsbereichs hängt mit der ›Takterstickung‹ am Beginn des A´-Teils (Takt 28) zusammen, die das Ende des B- und den Anfang des A´-Teils in eins setzt, so dass der Durchführungsbereich insgesamt die Takte 15–36 umfasst. Das Engführende, Komprimierte dieses formalen ›Scharniers‹ hat an sich auch Durchführungscharakter, so dass die verdichtende Erweiterung sowohl die logische Folge als auch das formale Pendant (der durch Komprimierung erzeugte Spannungszuwachs löst sich in einen erweiterten Akt des Durchführens auf) dazu bildet. Dadurch zeigt sich die formale Absicht, den Höhepunkt des ganzen Satzes in den A'-Teil zu verlegen. Diese Höhepunktbildung gelingt auch durch die Instrumentation: Bläser verdoppeln (und oktavieren) die hohen Streicher, wodurch die zwei sich imitierenden Hauptstimmen einen ›universalen‹ Charakter erhalten und sich quasi ineinander verschlingen, was durch die oktavierende ›Potenzierung‹ der Stimmkreuzung bewirkt wird. Im Vergleich zu den anderen ›durchführenden‹ Abschnitten (T. 7–11, 15–27) wird hier die maximale Stimmendichte erreicht (vier selbstständige Stimmen plus Hörner), und die Violinstimmen werden in einer Art ›Spirale‹ nach oben geführt, während in den vorigen Abschnitten eine fallende Richtung vorherrschte. In Momenten solcher Komplexität und solchen Ineinandergreifens der verschiedenen Aspekte der Komposition sind klangliche Entscheidungen von primärer Bedeutung: Die ›Registrierung‹ der Violinen (Oktav- bzw. Dezimensprünge in T. 31–33) wie auch die durch Bassklausel erreichte tiefste Lage der Hörner (T. 31) und anschließend der Kontrabässe, wodurch fast der maximale Orchester-Tonraum ausgeschöpft wird, sind für die Dramaturgie des Ganzen ebenso relevant wie die Satzstruktur selbst.

Nach der polyphonen Auflösung des Orchestersatzes folgt in klanglich-instrumentatorischer Hinsicht ein Wandel: Mit dem Piano wird das Tutti aufgegeben, die Intonation des (etwas veränderten) Vordersatzes aus dem A-Teil durch die Bläser verlagert den Klang ›nach hinten‹. Eine doppelte Chromatik (1. Fagott [›Lamento‹-Bass], Klarinetten), die von der Chromatik der Violinen aus dem Schluss des A-Teils abgeleitet ist, begleitet die Hauptstimme (Flöte), bevor das gesamte Orchester (mit Ausnahme der Oboen) für die Schlusskadenz wieder zusammentrifft. Dieser letzte Abschnitt wirkt hinsichtlich seiner formalen und dramaturgischen Funktion mehrdeutig:[9] Er knüpft einerseits motivisch an den Beginn des A-Teils an, bildet andererseits aber durch seine Stellung nach einer Kadenz und die reduzierte Instrumentation formal einen Epilog. Dabei erzeugt die Besetzung durch Bläser den Eindruck, als kommentiere eine Gruppe aus Individuen die zuvor erfolgte dramatische Zuspitzung des ›Kollektivs‹.[10]

9 Wagner (1981, 144 und 146) beschreibt den Abschnitt als »sechstaktige kleine Bläsercoda« und »ausdrückliche Schlußgruppe«, Kunze (1998, 58) als »stimmungsvollen Nachklang«, als »eigentliche Lösung« und »Ergebnis«, und spricht ihm eine Reprisen-Funktionalität zu: »Vorder- und Nachsatz haben sich zu einer Einheit zusammengefügt. Die sechs Takte übernehmen demnach dieselbe Aufgabe wie in den übrigen Sätzen die Reprise.« Josephson (1977, 68) stellt die »eigenartige Tatsache« fest, dass »die Codetta noch am treuesten die melodischen Grundpfeiler (d´-g´ bzw. g´-b´´) der Exposition (1. Violine, T. 1–6) widerspiegelt.«

10 Mündlicher Hinweis von Hartmut Fladt.

Das Faszinierende dieser Musik liegt an der Konkordanz der Qualitäten auf allen Ebenen: Die klangliche Organisation artikuliert mit Klarheit und Präzision die Form, die Satzstruktur verbindet sich bruchlos und untrennbar mit ihrer konkreten Verklanglichung.

Trio

Der Trio-Teil ist der einzige Abschnitt in der Sinfonie, der in der späteren Fassung nicht verändert wurde: Dass Klarinetten nicht vorkommen, dürfte besetzungsgeschichtliche Gründe haben.

Der A-Teil des Trios besteht aus drei Taktgruppen, die das Spiel der Asymmetrien aus dem Menuett weitertreiben und auf die fast idyllische und scheinbar harmlose Ebene des Trios übertragen: 6 + 8 (dies entspricht genau den Taktverhältnissen des Menuett-Themas) + 4. Die letzte Taktgruppe besteht ›eigentlich‹ aus einem melodischen Fünftakter, dessen Unregelmäßigkeit durch die Verschränkung mit dem melodischen Ende der Taktgruppe zuvor in Takt 14 kunstvoll ›begradigt‹ wird. Die formale Gliederung verdeutlicht Mozart einfach, aber wirkungsvoll durch alternierende Instrumentation: Streicher – Bläser – Streicher. Die besonders rund wirkende dreiteilige Form- und Klangdisposition kann quasi als ›Tarn-Oberfläche‹ betrachtet werden, die eine feine und individuelle Phrasenbildung organisch und mühelos integriert.

Zunächst aber zum eröffnenden Sechstakter. Hier gibt es keinen symmetrischen Bau (2 x 3 Takte) wie im Vordersatz des Menuetts, sondern eine verkürzte Satzkonstruktion: 4 (2 + 2) + 2, d. h. der Nachsatz ist nur halb so lang wie der Vordersatz. Zwei Sachverhalte sind hier von Bedeutung:

a) das Fehlen eines erwarteten Auftakts in der Oberstimme (T. 4); dies ermöglicht einen ›gestaffelten‹, quasi imitatorischen Einsatz der Instrumente (Streicherbass/Violen, II. Violine, I. Violine);

b) der ›geschrumpfte‹ Nachsatz liefert das Material für die abschließende fünftaktige Taktgruppe: Der eigentliche Nachsatz umfasst hier vier Takte (T. 15–18), und Takt 14 stellt (nun als gesamter Takt) jenen Auftakt dar, der in Takt 4 ausgespart worden war.

Die formale Gliederung des ersten Sechstakters wird weiterhin durch Satzstruktur und Anzahl der Stimmen differenziert. Der Vordersatz, aus einer zweitaktigen Phrase und ihrer harmonisch angepassten Wiederholung bestehend, alterniert hohe und tiefe Streicher in einer einfach gehaltenen Dreistimmigkeit in komplementärem Rhythmus. Der Nachsatz erweitert die Drei- zur Vierstimmigkeit, die Verkürzung auf zwei Takte erscheint als Verdichtung. Der Quart-Auftakt, ein Hauptelement des Menuetts, erscheint in Takt 4 zunächst in den Violen und dann, eine Viertelnote weiter verschoben, in den II. Violinen (d^1-g^1/h-e^1). Weiterhin kann man die Quarte e^1-a^1 zwischen beiden Violinstimmen in Takt 5 als ›Vertikalisierung‹ des Quart-Auftakts betrachten. Umfangreichere Imitationen, die den betont kontrapunktischen Charakter des Menuetts wieder aufgreifen, sind ebenso vorhanden, so z. B. die Tonfolge *e-cis-A-d-H* und e^1-*cis-a-d-h* im Bass und in der II. Violine (T. 4–6). Das engführende Moment ist dabei ebenso ein Charak-

teristikum des Menuetts. Die Kreuzung zwischen Viola und II. Violine, die die Lagendisposition der Streicher kurz aufhebt, stellt eine weitere klangliche Raffinesse dar. Nicht unerwähnt sollte hier die ›secunda syncopata‹ zwischen Violen und I. Violinen bleiben (T. 5), die dem Quartauftakt der Violen folgt: Diese wirkt wie eine leichte Reminiszenz des entsprechenden Elements aus dem hochdramatischen Mittelabschnitt des Menuetts (T. 15–16), hier allerdings in die sanfte Klanglichkeit des Trios eingebettet und durch den ›geborgenen‹ Klang der mittleren Saiten im Piano entsprechend mild vorgetragen.

Die Zweistimmigkeit der Oboen, die den Mittelabschnitt des Trios eröffnet, verbindet die steigende Akkordbrechung mit einem Vorhaltsmoment (T. 8) und fallender Sekunde (›Seufzer‹). Hier handelt es sich um eine latente Vorwegnahme des 4. Satzes; die Tonfolge g^1-h^1-d^2-g^2-h^2-a^2 in der 1. Oboe entspricht – abgesehen vom Auftakt *d*, der allerdings in der 2. Oboe erklingt – derjenigen des Kopfmotivs im gleichnamigen Dur (vgl. Beispiele 3 und 4). In kurzer Zeit erscheinen also im – scheinbar ›harmlosen‹ – Trio je ein Verweis auf Vergangenes (Mittelabschnitt des Menuetts) und Zukünftiges (Kopfmotiv aus dem Hauptthema des 4. Satzes). Dies ist bezeichnend für die Dichte an Zusammenhängen, aber auch für die Verwandlungsfähigkeit des thematischen Materials in dieser Sinfonie: Geschlechterwechsel (Moll-Dur), Tempo, Artikulation und Klang sind die kompositorischen Mittel, die diese Verwandlung bewerkstelligen.

Die Oboen-Linie wird anschließend imitatorisch auf die Flöte und das 1. Fagott übertragen, und der erweiterte Bläserklang mündet in eine Kadenz in D-Dur; insoweit ist die Tonart der Oberquinte auch farblich (Bläser) und tonräumlich (obere Tonlage) in Bezug auf den eröffnenden Sechstakter klar hervorgehoben.

Der den Schlussabschnitt beendende Fünftakter ist schon kurz besprochen worden. Hier sei noch auf zwei Punkte hingewiesen: Einerseits wird die polyphone Struktur der Takte 5–6 in eine rein homophone, taktmarkierende und einfach kadenzierende Begleitung transformiert; andererseits erscheint die Phrasen-Wiederholung – gemäß dem Varietas-Prinzip – tonräumlich und klanglich differenziert (Hinzufügung der 1. Oboe). Dies verschafft einen Eindruck von klanglicher Synthese im Schlussabschnitt des A-Teils (Streicher – Bläser – Streicher [+ Oboe]) und wirkt abrundend.

Im durchführenden B-Teil des Trios (T. 19–26) wird die thematische Gestalt der Takte 7–8 in ihre Elemente motivisch und klanglich zerlegt: aufsteigende Dreiklangbrechung (Streicherbass) und Seufzer-Motiv mit Auftakt (Holzbläser). Das Modell besteht aus einem dreistufigen Steigen und einem ebenso dreistufigen Fallen, welches (mit Ausnahme des Bläsermotivs) durch Sequenzierung die nötige Verdichtung schafft, um den B-Teil abzuschließen und die Dominante von G-Dur zu erreichen.

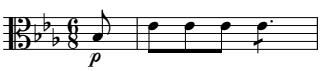
Der A´-Teil ist gegenüber dem A-Teil um zwei Takte verkürzt: 6 + 6 (statt 8) + 4. Die Verkürzung ist Produkt einer zeitlichen Verdichtung, die durch Verkleinerung der Imitationsabstände in den Takten 33–38 zustande kommt: Hier ist der Einsatzabstand ein- und nicht zweitaktig wie in den Takten 7–14, wodurch auch ein engführender Charakter entsteht. Man kann diese Entwicklung durchaus als eine Konsequenz des durchführenden B-Teils betrachten: Dort wurde die zweitaktige Themenstruktur – wie schon besprochen – in 1 + 1 Takte zerlegt; die Eintaktigkeit wird hier auf die Ebene der Imitationsabstände übertragen. Davon abgesehen ist dieser A´-Teil gegenüber dem A-Teil in kleinen Details sowohl klanglich angereichert und variiert als auch satztechnisch modifiziert. In den

Takten 26–32 treten Hörner hinzu, die – an die Horntechnik der Zeit angepasst – die thematischen Violinen verdoppeln. Dies geht mit einer Veränderung der Satzstruktur einher: Die polyphone Anlage des Trio-Nachsatzes verwandelt sich hier in Homophonie.

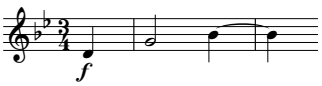
Der Mittelabschnitt der Takte 33–38 erfährt nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine klangliche Verdichtung (2 Hörner). Einerseits wirken die Hörner zwischen erstem und zweitem Abschnitt vermittelnd[11] (im A-Teil gab es dagegen an der entsprechenden Stelle einen absoluten Instrumentationskontrast: Streicher – Bläser); andererseits erweitern sie die Trio-Besetzung zum Quartett und unterstreichen dadurch den melodischen Höhepunkt des Trios (T. 36).

Im Schlussabschnitt demonstriert Mozart eine andere Möglichkeit der klanglichen Varietas bei der Phrasenwiederholung: Hier wird eine Art durchbrochener Arbeit (Fagott – Flöte) mit einer klanglichen Konstante (I. Violine) kombiniert. Die I. Violine bleibt – anders als in den entsprechenden Takten des A-Teils – in der gleichen Tonlage; das Fagott intoniert dazu die Unter- und die Flöte die Oberoktave, so dass daraus insgesamt eine klangliche Aufhellung der Phrasenwiederholung resultiert. Dieser leichte Klangcharakter, verstärkt durch die ›schwebende‹ Bläserbegleitung der letzten Takte ist so angelegt, dass ein möglichst markanter Klangkontrast zu der ›Schwere‹ des zu wiederholenden Menuetts entsteht. Insgesamt wirken diese Schlusstakte klangvoller als die entsprechenden im A-Teil, wobei ihre Funktion als definitiver Abschluss des Trios verstärkt wird.

Der Triosatz bildet zum Menuett in vielerlei Hinsicht einen offensichtlichen Kontrast: ruhiges, ›in sich gekehrtes‹ Dur gegen bewegtes, rastloses Moll; kammermusikalischer gegen ›universalen‹ Orchestertutti-Klang; einfache, transparente Satzstruktur gegen teils undurchdringliche Komplexität; Diatonik gegen Chromatik. Die gemeinsamen Elemente zwischen Menuett und Trio[12] sind dagegen subtilerer Art: Sie betreffen Thematik und Konstruktionsweise und sind eher durch den analytischen Ansatz als durch das ›bloße Hören‹ zu entdecken. Dies betrifft – in einem ersten Punkt – die über die einzelnen Sätze hinausgehende thematische Dramaturgie: vom sanften Quartauftakt des Hauptthemas im 2. Satz, über den energischen Duktus des Menuett-Themas mit Auftakt und steigender Akkordbrechung, über die Dur-Verwandlung dieser Thematik mit Hinzufügung des Seufzer-Motivs im Trio bis hin zur endgültigen Gestalt des Hauptthemas im 4. Satz (vgl. Beispiele 2–5), der alle diese Elemente vereinigt und ihnen ihre endgültige Form verleiht.



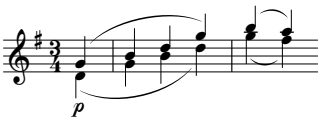
Beispiel 2: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, 2. Satz, Anfang (Viola)



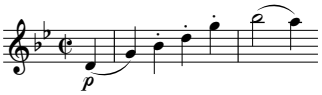
Beispiel 3: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, T. 1–2 (Violine I)

11 Zur klanglichen »›Mittler‹-Funktion« des Horns vgl. u. a. die Ausführungen in Kunitz 1956, 463 und 475.

12 Wagner hat vor allem auf die auftaktige Themenstruktur, auf die Akkordbrechung und die Achtelbewegung hingewiesen (1981, 146).



Beispiel 4: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, Trio, T. 6–8 (Oboen)



Beispiel 5: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, 4. Satz, Anfang (Violine I)

Nicht uninteressant dürfte beim Schlusssatz das Rahmenintervall – die (oktaverweiterte) kleine Sexte – im Kopfmotiv des Hauptthemas (d^1-b^2) sein. Diese beiden Töne bilden auch das thematische Gerüst des Sinfonie-Anfangs, nur dass hier der Tonraum um eine Oktave erweitert wird und der melodische Höhepunkt (*b*) auf schwerer Taktposition erscheint. Sogar die Artikulation (Wechsel von Legato und Staccato), ein genuin klangliches Element, trägt zur Dynamisierung des Themenmaterials im Schlusssatz bei. Auch wenn die immer individuelle Kontextualisierung dieser thematischen Momente und der Geschlechterwechsel (Dur [2. Satz] – Moll [Menuett] – Dur [Trio] – Moll 4. Satz]) diesen Entwicklungsprozess verschleiern, ist für die dramaturgische Entwicklung des Ganzen die Wahrnehmung dieses latenten Prozesses durchaus relevant. Er fasst sämtliche Sätze unter einem Bogen zusammen und lässt den Schlusssatz als endgültige Ausformulierung der thematischen Gestalt erscheinen. Der zweite Punkt betrifft das feine Spiel von Konstruktion und Asymmetrie, das dem 3. Satz eine einzigartige Spannung verleiht. Es geht um Verkürzungen, Taktterstickungen und Überlappungen, Ausdehnungen, Aussparungen, die wiederholt und in manchen Positionen unerwartet auftauchen. Aus den daraus erzeugten *Form*spannungen werden formale Konsequenzen gezogen, wobei das ›Energetische‹ (Spannung) dem ›Architektonischen‹ (Form) gewissermaßen untergeordnet ist, sozusagen sein Movens bildet, es unkonventionell anreichert, ohne aber das Formale aus dem Gleichgewicht zu bringen. Bestechend ist auch die Konsequenz, mit der Mozart das durchführende, transformatorische Moment sogar bis in die Reprisen hinein allgegenwärtig sein lässt. Einerseits ist die Bindung zwischen Form/Satzstruktur und Verklanglichung sehr eng: Veränderungen auf der einen Ebene finden ihren Niederschlag auch auf der anderen, diese Koppelung garantiert sowohl Flexibilität als auch Geschlossenheit des Klangbildes. Andererseits sind die Individualität und die Vielfalt der klanglichen Ideen verblüffend. Möglicherweise hat beides damit zu tun, dass Mozart spezifisch klanglich dachte und nicht einen Tonsatz nachträglich instrumentierte.[13] Darin dürfte das ›Klangdenken‹ Mozarts über seine Zeit hinausweisen und Entwicklungstendenzen des 19. Jahrhunderts vorgreifen.

13 »Daß für Mozart die Instrumentation keinen zweiten, nachträglichen Arbeitsvorgang darstellte, sondern daß er schon während der Komposition in Klangfarben dachte, konnte Walter Gerstenberg am Autograph des Klavierkonzertes KV 503 beobachten. Infolge der Verwendung unterschiedlicher Tinten läßt sich der Arbeitsgang des Komponisten genau verfolgen. So zeigt sich, daß Mozart seine Gedanken zusammenhängend niederschrieb und gleich auf die entsprechenden Instrumentenstimmen verteilte.« (Becker 1964, 24) Vgl. auch Dahlhaus 1985, 168f.

Literatur

Becker, Heinz (1964), *Geschichte der Instrumentation*, Köln: Arno Volk.

Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.

Carse, Adam (1964), *The History of Orchestration*, New York: Dover, ungekürzte und korrigierte Neuveröffentlichung.

Dahlhaus, Carl (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, *Musikforschung* 38, 161–169.

Josephson, Nors S. (1977), »Veränderte Reprisen in Mozarts späten Menuetten«, *Mozart Jahrbuch* 1976/77, Kassel u. a.: Bärenreiter, 59–69.

Kunitz, Hans (1956), *Das Horn* (= Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch VI), Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.

Kunze, Stefan (1998), *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-moll KV 550* (= Meisterwerke der Musik 6), 2. verbesserte und erweiterte Auflage, München: Fink.

Leibowitz, René / Jan Maguire (1960), *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York: G. Schirmer.

Landon, Howard Chandler Robbins (1957), »Zum vorliegenden Band«, in: *Neue Mozart Ausgabe*, Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien Bd. 9, Kassel u. a.: Bärenreiter, VII–XII.

Wagner, Manfred (1981), *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-Moll, KV 550*, Taschen-Partitur mit Einführung und Analyse, Mainz: B. Schott & Söhne, Wilhelm Goldmann.

Im Spannungsfeld zwischen Handwerksregel und Klangvorstellung: Instrumentation als Hochschullehrgang

Jörn Arnecke

ABSTRACT: Skizziert wird ein zweisemestriger Hochschulkurs im Fach ›Instrumentation‹. Lehrbeispiele zu Joseph Haydn und Paul Hindemith umreißen das Spannungsfeld zwischen Regelgebundenheit und klanglicher Freiheit. Hierbei werden Klavierauszüge instrumentiert und detailliert mit dem Original verglichen. Dieser stilgebundene Zugang zur Instrumentation vermittelt zunächst das Handwerk und fordert dann zu eigenständigen, kreativen Lösungen heraus.

The article outlines a two-term higher education course in ›instrumentation‹. Examples from the works of Joseph Haydn and Paul Hindemith define a field of tension between technique and imagination. Own arrangement of vocal scores for instruments will be compared in-depth to the original. Such a style-oriented approach to instrumentation based on strong, time-dependent rules convey initially craftsmanship, and challenges subsequently a creative approach to sound color and timbre.

1. Ist Instrumentation lehrbar?

»Scoring for orchestra is thinking for orchestra.«[1]

Für das Orchester zu denken – das ist eine Lehrpraxis und ein Anspruch, der sich im Gefolge des wichtigen Buches *Thinking for orchestra* von René Leibowitz und Jan Maguire[2] etabliert hat. Dahinter verbirgt sich ein Zusammenführen der technischen Aspekte des Instrumentierens bzw. Orchestrierens[3] mit der Idee von »Instrumentation als kompositorisch integralem Faktor«.[4] In diesem Spannungsfeld zwischen Regel und Freiheit, zwischen Wissensvermittlung und erwünschter Klangfantasie bewegen sich alle Instru-

1 Adler 2002, 547.

2 Leibowitz/Maguire 1960. Im deutschsprachigen Raum wird das Buch bislang wenig beachtet: Das ausführliche Literaturverzeichnis bei Jost 2004 etwa führt es nicht auf.

3 Ertugrul Sevsay unterscheidet zwischen den spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente (Instrumentation) einerseits und dem Zusammenwirken der Instrumente (Orchestration) andererseits (2005, 17f.).

4 Jost 2004, 12.

mentationslehren. Hierbei lässt sich im groben historischen Überblick eine Akzentverschiebung ausmachen: Während Traktate aus dem 15. und 16. Jahrhundert vor allem oder ausschließlich einen Überblick über die Instrumente der Zeit gaben[5], wurde im 20. Jahrhundert zunehmend die kompositorische Idee als Ausgangspunkt unterstrichen. Besonders markant vertreten Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer diesen Ansatz in ihrem Lehrwerk *Instrumentation im 20. Jahrhundert*[6]:

> Alle bis jetzt erschienenen Bücher über Instrumentation, Instrumentationslehre, Orchestration, Instrumentierung sind (seit dem 18. Jahrhundert) angesiedelt zwischen Instrumentenkunde und Instrumentation als kompositorischem Vorgang, zwischen Information über Einzelinstrumente und über ihr Zusammenwirken mit dem Ziel musikalischer Gestaltung. Es wäre zu zeigen, daß unser neues Buch tatsächlich zum ersten Mal versucht, das Problem der Instrumentation (im Vollsinne) nur von kompositorischen [...] Prinzipien aus anzugehen.[7]

Das Spannungsfeld zwischen Handwerk und Kreativität zeigt sich auch beim Versuch, die Frage zu beantworten, inwieweit Instrumentation lehrbar sei. Wenn Autoren die Lehrbarkeit grundsätzlich anzweifeln, folgen sie der Vorstellung, dass sich generell alle kreativen Prozesse einer didaktischen Vermittlung entziehen. Hector Berlioz schreibt 1844:

> Von ihrer poetischen Seite betrachtet, läßt sich diese Kunst ebensowenig lehren, als die Kunst, schöne Akkordfolgen und originelle, kräftig-rhythmische Formen zu erfinden.[8]

Nikolai Rimsky-Korsakow formuliert ähnlich 1891:

> To orchestrate is to create, and this is something which cannot be taught.[9]

Und Richard Strauss wird 1904 bei dieser Frage polemisch:

> In der Instrumentationskunst, wie wohl in allen künstlerischen Dingen, ist es mit theoretischen Büchern eine mißliche Sache. Ich behaupte: ein mit Kompositionstalent begabter Musiker, der als Geiger oder Bläser in einem Orchester tätig ist, wird von vornherein ohne jede Kenntnis der Instrumentationslehre ein größeres Geschick für Orchestrationskunst besitzen, als der ebenfalls zum Tondichter berufene Pianist ›So und So‹ oder der federgewandte Kritiker ›Nie und Nimmer‹, der zwar fleißig Instrumentationslehre studiert, aber nie Orchesterinstrumente näher zu Gesicht bekommen hat, als in einer Entfernung von der Stuhlreihe seines Platzes im Konzertsaal bis zum Konzertpodium.[10]

5 Für eine detaillierte Übersicht vgl. Jost 2004, 147ff.

6 Gieseler/Lombardi/Weyer 1985.

7 Ebd., 4.

8 Berlioz/Strauss 1904, 2.

9 Rimsky-Korsakow 1964, 2.

10 Berlioz/Strauss 1904, Vorwort (o.S.).

Wie soll ein Hochschulkurs über Instrumentation die Aspekte Handwerk und Kreativität verbinden und gewichten? Dieser Beitrag versucht anhand von zwei Unterrichtsbeispielen aus unterschiedlichen Jahrhunderten eine Einordnung: Mit technischen Aspekten beschreibt er den Instrumentationsstil eines Komponisten und damit ein für diesen gültiges Regelwerk. Anhand von mehreren Lösungen, die innerhalb dieses Regelwerks möglich wären, untersucht er das Maß an Freiheit und Inspiration, das den Komponisten in seiner Zeit geleitet hat.

2. Zur Konzeption eines Instrumentations-Kurses

Die Beispiele folgen einer Konzeption, die der Autor für zweisemestrige Kurse ›Instrumentation‹ entwarf und an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* sowie der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar* umsetzte. Instrumentation wird dabei ausdrücklich als stilgebundene Instrumentation verstanden: Kursziel ist also nicht die ungebundene Stimulation von Klangfantasie, sondern der Nachvollzug einer historischen Entwicklung des Orchesters anhand von eng umrissenen Übungen, die von den Studierenden bearbeitet werden. Dies unterscheidet diesen Vorschlag etwa von Genre-übergreifenden Ansätzen wie bei Ulrich Kaiser und Carsten Gerlitz[11] oder von systematischen Arbeiten wie bei Peter Jost.[12]

Der hier skizzierte Kurs beginnt mit Instrumentation bei Joseph Haydn und endet bei György Ligeti. Voraussetzung dabei ist, dass die Studierenden (aus den Fächern Komposition, Dirigieren oder Schulmusik) ein Grundwissen über Stil und Instrumentenkunde mitbringen. Wesentlich beeinflusst wurde die Konzeption durch ein einjähriges Studium am Pariser *Conservatoire National Supérieur* und den dortigen Kurs *Orchestration* beim französischen Komponisten Marc-André Dalbavie. Das erste der beiden folgenden Lehrbeispiele, ausführlich behandelt und auf Dalbavie zurückgehend, soll belegen, dass in der Klassik klare Regeln für das Instrumentieren herrschen. Das zweite ist ganz bewusst dem 20. Jahrhundert entnommen, um zu zeigen, wie Handwerksregeln mit neuerer Musik vertieft werden können.

11 Hier wird die Abkehr vom stilgebundenen Instrumentieren zur Lehrmethode erhoben: »Ein reizvoller Stilbruch ist es, einen Komponisten einer anderen Epoche, z. B. des Hochbarock (wie Johann Sebastian Bach), für eine Orchesterbesetzung des 19. Jahrhunderts zu bearbeiten« (Kaiser/Gerlitz [2]2009, 69). Der pragmatische Zugang zeigt sich u. a. auch daran, dass bei der Behandlung der klassischen Instrumentation (ebd., 43ff.) die Viola zunächst aus lesetechnischen Gründen ausgelassen wird.

12 Seine umfangreiche Darstellung versteht sich ausdrücklich nicht als Lehrwerk: »Selbstverständlich soll der vorliegende Band kein Instrumentations-Lehrbuch sein, keine Anleitung und auch keine bloße Beispielsammlung. Vielmehr versucht er, den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen Gesichtspunkte in konzentrierter Weise aufzufächern« (Jost 2004, 9).

3. Grundprinzipien der klassischen Instrumentation bei Haydn

Welche Vorstellung verbinden Studierende mit Instrumentation? In einer jüngst vom Autor durchgeführten Umfrage sollten Studierende des ersten Semesters einschätzen, wie groß die Bedeutung von ›Technik/Handwerk‹ und ›Fantasie/Inspiration‹ für die Befähigung zur Instrumentation ist. Möglich war jeweils eine Wertung von 1 (wird ›voll und ganz‹ zur Befähigung benötigt) bis 6 (ist zur Befähigung ›gar nicht‹ erforderlich).[13] Das Ergebnis zeigt, dass beide Bereiche für wesentlich gehalten werden, ›Fantasie/Inspiration‹ jedoch als bedeutsamer bewertet wird.[14] Derjenige Aspekt, der zweifellos lehrbar ist, wird damit für weniger wichtig gehalten.

Dies belegt: Unterricht im Fach Instrumentation kann einen Überraschungseffekt dadurch erzielen, dass er konkrete Regeln und Stilmerkmale nachweist und die Freiheit damit zunächst bewusst einschränkt (damit wäre ein wichtiger Unterschied zum offener gehaltenen Fach Arrangieren markiert). Erst die genaue Kenntnis von stilgebundenen Techniken der Instrumentation befähigt Studierende dazu, ihre Klangideen in einem stimmigen ästhetischen Rahmen zu entwickeln. Daher soll am Anfang auch immer für eine Standardbesetzung der jeweiligen Zeit instrumentiert werden.[15]

Die Musik Haydns eignet sich aufgrund ihrer Klarheit im Umgang mit dem Orchester ausgezeichnet, um erste wichtige Prinzipien und Regeln zu erlernen. Diese lassen sich so eindeutig formulieren, dass es für Aufgaben in bestimmten Bereichen nur eine einzige Lösung geben kann. Nach meiner Erfahrung im Unterricht ist es auch gerade am Anfang wichtig, Lösungen mit ›richtig‹ und ›falsch‹ und nicht nur mit ›besser‹ und ›weniger gut‹ zu bewerten.[16] In anderen Bereichen jedoch darf und soll durchaus diskutiert werden, ob Instrumentationsentwürfe gleichrangig nebeneinander bestehen können oder ob einer dem anderen vorzuziehen ist.

13 Der Autor nahm die Umfrage am 22.10.2014 in seiner Übung Instrumentenkunde/Akustik an der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar* vor. Es beteiligten sich 36 Studierende.

14 Der Mittelwert der Antworten betrug für den Aspekt ›Technik/Handwerk‹ 2,2, für ›Fantasie/Kreativität‹ 1,9. Insgesamt ergibt sich bei ›Fantasie/Kreativität‹ eine Verschiebung in Richtung einer höheren Wichtigkeit: Für 1 (›voll und ganz‹) votierten mit 38,9 % deutlich mehr als bei ›Technik/Handwerk‹ (25,0 %); ähnlich fielen die Antworten bei 2 (38,9 % / 41,7 %) und 3 (19,4 % / 22,2 %) aus, im unteren Bereich entfielen mehr Wertungen auf ›Technik/Handwerk‹ (4: 8,3 % und 5: 2,8 % gegenüber 4: 2,8 % und 5: 0,0 % bei ›Fantasie/Kreativität‹). Für 6 (›gar nicht‹) entschied sich bei beiden Aspekten niemand.

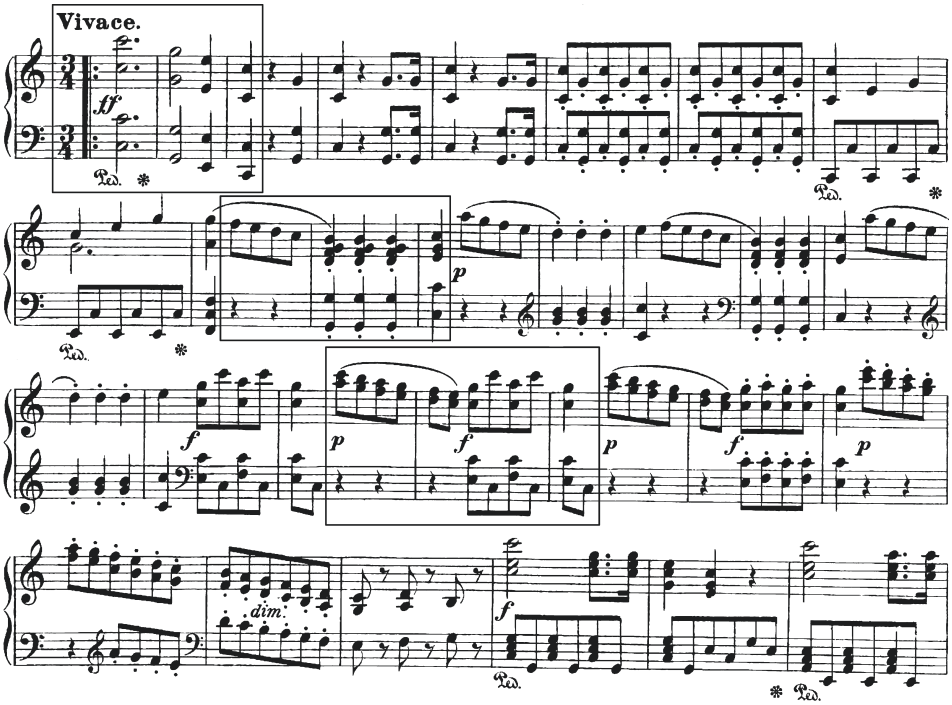
15 Die ästhetische Differenz einer stilfremden Besetzung kann nur dann erhellend sein, wenn sie als solche bewusst eingesetzt wird. Auch dies setzt jedoch voraus, zunächst ein stilgebundenes Regelwerk zu lernen, bevor die Fantasie eigene Wege gehen darf.

16 Hierbei würde ich den Akzent etwas anders setzen als Sevsay. Er schreibt in seinem hervorragenden Lehrbuch unter der Überschrift »›Richtig und falsch‹« (Sevsay 2005, 284): »Die Instrumentation des lernenden Arrangeurs kann sich mehr oder weniger stark von der originalen unterscheiden, und das ist völlig in Ordnung. Solange der Student im Rahmen des Stils des jeweiligen Komponisten oder der Epoche bleibt, eine planvolle und solide Arbeitsweise an den Tag legt und keine technischen Probleme verursacht […], ist seine Instrumentation eine erfolgreiche. Der begleitende Lehrer wird sogar oft überrascht sein, welch schöne Alternativen zu den originalen Partituren von den Studenten erarbeitet werden.« Ein Lehrbeispiel für eine Einführungsstunde sollte jedoch aus meiner Sicht den Spielraum stilistisch möglicher Entscheidungen gering halten. Aus den Kategorien ›richtig‹ und ›falsch‹ kann ein Regelwerk erwachsen, das die Vorstellung von Instrumentation als Ausdruck von Klangfantasie relativiert.

In einer ersten Stunde sollen folgende Grundlagen erarbeitet werden: Aufbau des klassischen Sinfonieorchesters, Technik der Kontrastbildung, Denken der Klassik in Orchestergruppen, Einblick in die Registerlagen der Bläser. Das Beispiel entstammt dem 1. Satz aus Haydns Sinfonie Nr. 97, C-Dur[17] (siehe Bsp. 1). Die Aufgabe besteht aus drei Teilen[18]: der Instrumentation von knapp drei Takten Orchestertutti im Unisono sowie zweimal dem Wechsel zwischen Forte und Piano im Orchestersatz. Die Besetzung ist gegeben: Sie umfasst je zwei Flöten, Oboen, Fagotte; je zwei Hörner und Trompeten in C; Pauke; Streicher.

Arbeitsauftrag:

Instrumentieren Sie die markierten Stellen des ersten Satzes der Sinfonie Nr. 97 von Joseph Haydn für folgende Besetzung: 2 Fl – 2 Ob – 2 Fg; 2 Hr (C) – 2 Trp (C); Pk c-G; Streicher



Beispiel 1: Aufgabe zu Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 97, 1. Satz, Fassung für Klavier T. 14–42[19]

17 Die Wahl eines Satzes in C-Dur ist eine bewusste didaktische Entscheidung, um das Problem der Transposition (abgesehen von Oktavtranspositionen) zunächst ausklammern zu können. Mit diesem Beispiel folge ich dem Unterrichtsbeginn, wie ihn Marc-André Dalbavie in Paris praktizierte.

18 Diese Aufspaltung in Teilaufgaben, die der Autor vornahm, soll einerseits Zeit und Schreibarbeit ersparen. Andererseits wird damit von Beginn an geschult, dass eine Entscheidung für eine Instrumentations-Konstellation nicht nur punktuell getroffen werden darf, sondern immer mit Blick auf einen größeren Abschnitt erfolgen muss. Die Verbindung zwischen den Teilaufgaben muss strukturell mitbedacht werden.

4. Entscheidungen und Regeln

Das Problem des ersten Aufgabenteils lässt sich nun auf den schlichten Nenner bringen: Wie instrumentiert man in der Klassik einen absteigenden C-Dur-Dreiklang im Tutti? Dies scheint auf den ersten Blick sehr einfach zu sein – bei der konkreten Ausarbeitung stellen sich jedoch folgende Probleme, aus denen man durch den Vergleich mit Haydns Partitur (siehe Bsp. 2) wesentliche klassische Regeln ableiten kann:

Problem 1: Werden die doppelten Bläser im Unisono oder in Oktaven gesetzt?

Lösung: Die Fortissimo-Angabe[20] weist darauf hin, dass ein scharfer, konturierter Gesamtklang angestrebt ist. Alle Instrumente sollen in ihrer besten, lautesten Lage spielen. Daher ist der Unisono-Klang vorzuschreiben: Oktaven würden den Klang unnötig binden und die jeweils zweiten Bläser in ungünstige Lagen führen.

Problem 2: Welche Lagen sind für die Holzbläser zu wählen?

Lösung: Für die Flöten ist es klar: c^3 bis c^2. Bei den Oboen stellt es sich schwieriger dar: Ist c^3 als Fortissimo-Beginn noch erlaubt oder schon zu hoch? d^3 kann für die Oboen als oberer Grenzton in der Klassik[21] gelten, c^3 ist also noch erlaubt, ja wegen des scharfen Klanges sogar erwünscht. Sollen die Fagotte von c^1 bis *c* spielen oder von *c* bis *C*? Der Ton *C* würde einen zu dicken Klang erzeugen, das klassische Klangideal ist hingegen hoch und hell; richtig ist also c^1 bis *c*.

Problem 3: Welche Lagen sind für die Blechbläser zu wählen?

Vorweg sollte daran erinnert werden, dass es sich bei Hörnern und Trompeten selbstverständlich um Naturinstrumente handelt, die also auf die Töne der Obertonreihe begrenzt sind. Die C-Trompeten klingen wie notiert, die C-Hörner eine Oktave tiefer als angegeben.

Lösung: Das Dreiklangsmotiv des Themas korreliert damit, dass Hörner und Trompeten daran in Dur uneingeschränkt mitwirken können – dies beweist schlagend, wie Themenerfindung und Instrumentation miteinander zusammenhängen. Ein ähnliches Thema in c-Moll wäre in der sinfonischen Musik nicht denkbar, da die Blechbläser die Terz nicht mitspielen könnten. In der Klaviermusik jedoch wird ein solches Thema sehr wohl komponiert, wie etwa der erste Satz von Wolfgang Amadé Mozarts c-Moll-Sonate KV 457 belegt.

19 Der vorliegende Ausschnitt ist einer Fassung für Klavier von August Horn (Leipzig: Peters o. J.) entnommen.

20 Man beachte in Beispiel 2 die Angabe Forte (und nicht Fortissimo wie im Klavierauszug) in den Bläsern und in der Pauke. Für die Diskussion der Aufgabe ist es aber, wie sich gezeigt hat, fruchtbar, das Fortissimo im Klavierauszug (das aus den Violinen übernommen wurde) beizubehalten.

21 Vgl. Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 97, 1. Satz, Takt 53 (d^3 in der 1. Oboe) und Takt 108 (die Oboen spielen nicht es^3, sondern eine Oktave tiefer).

Doch kommen wir zurück zu der Frage der Lagen. Für die Trompeten ist es eindeutig: c^3 wäre zu hoch, also bleibt nur c^2 bis c^1. Kompliziert sind die Hörner: c^2 (klingend) wäre zu hoch, *c* aber als Lage zu matt; die strahlendsten Horntöne würden so für den Fortissimo-Beginn verloren gehen. Haydn wählt deshalb eine Fassung entgegen der Bewegungsrichtung des Themas. Die Hörner beginnen auf c^1 (klingend), schwingen sich dann zum g^1 auf und steigen erst danach ab. Dies wird im Unterricht als Überraschung registriert werden. Hier eröffnet sich bereits das Spannungsfeld zwischen objektivierbarem Regelwerk und individueller Entscheidung: Alternativlos ist Haydns Lösung nicht – aber sie hat unbestreitbare Qualität. (Anhand einer Aufnahme kann demonstriert werden, dass die Aufwärtsbewegung der Hörner nicht den Gesamteindruck einer Abwärtsbewegung stört.)

Problem 4: Was macht die Pauke auf dem Ton e?

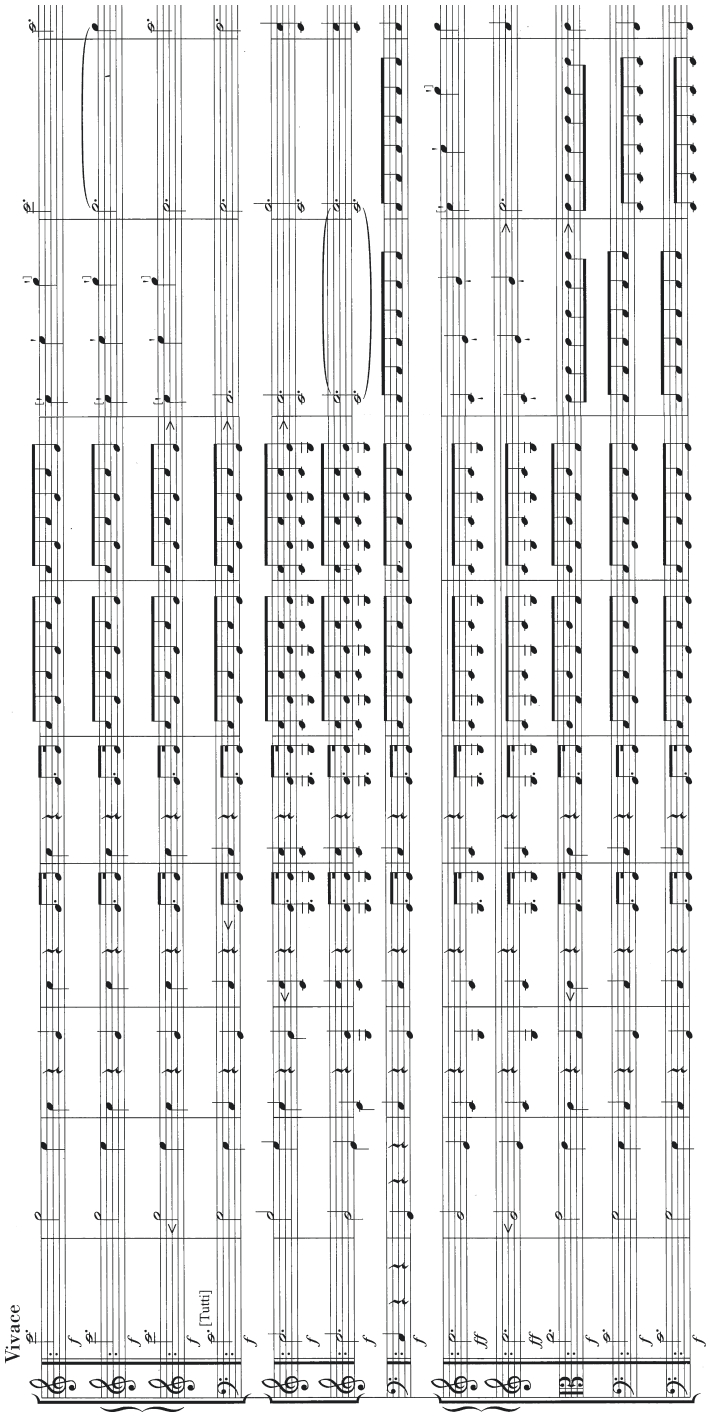
Lösung: Die Pauke kann das Unisono nur auf den Tönen *c* und *G* unterstützen, die ihr zur Verfügung stehen. Für einen fehlenden thematischen Ton gibt es in der Klassik für die Pauke zwei Möglichkeiten: Entweder der Rhythmus wird mitvollzogen unter Verzicht auf die exakte Tonhöhe (wie z. B. beim Kopfmotiv aus Haydns Sinfonie Nr. 53[22]), oder der Ton wird einfach weggelassen. Hierfür entscheidet sich Haydn bei diesem Beispiel, er kürzt darüber hinaus die Töne auf Viertelnoten, um die Akzentuierung der Taktschwerpunkte zu unterstreichen.

Problem 5: Welche Lagen sind für die Streicher zu wählen?

Lösung: Für Violoncello und Kontrabass gilt zunächst das gleiche Argument wie für die Fagotte, ein gewichtiges anderes tritt noch hinzu: Die Kontrabässe könnten das C_1 gar nicht spielen (der Tonumfang von Viersaitern reicht ja nur bis E_1), sie müssten die Linie abbiegen, was unschön wäre und die Einheit von Violoncello und Kontrabass verletzen würde. Die Violen klingen in der Lage c^2 bis c^1 strahlender als eine Oktave tiefer, diese Lage ist also zu bevorzugen, ebenso für die 2. Violinen. Die 1. Violinen wären auch von c^3 bis c^2 denkbar, in Oktavspannung zu den 2. Violinen, im Unisono mit Flöten und Oboen; Haydn setzt sie jedoch von c^2 bis c^1, im Unisono mit den 2. Violinen und den Violen, was den hohen Bläsern die Klangkrone überlässt. Auch aus dem Streichersatz lassen sich daher Diskussionen über Entscheidungen, die der Komponist zu treffen hat, ableiten.

Die zweite und dritte Teilaufgabe behandeln den Kontrast. Sie sollen hier nur kurz dargestellt werden. Demonstrieren lässt sich an ihnen das Denken der Klassiker in Orchestergruppen. Die Piano-Antwort (T. 25ff.) wird dementsprechend nur von einer Gruppe (Holzbläser oder Streicher) gespielt; die Holzbläser ermöglichen dabei den größeren Kontrast (weniger Instrumente, der Klang wandert zudem nach hinten im Orchesterraum). Die Oberstimme legt Haydn dabei zunächst in die 1. Oboe – nicht in die 1. Flöte, da ein Instrument gefordert ist, das genügend Präsenz mitbringt, um im Nachhall der

22 Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 53, 1. Satz, Takt 1.



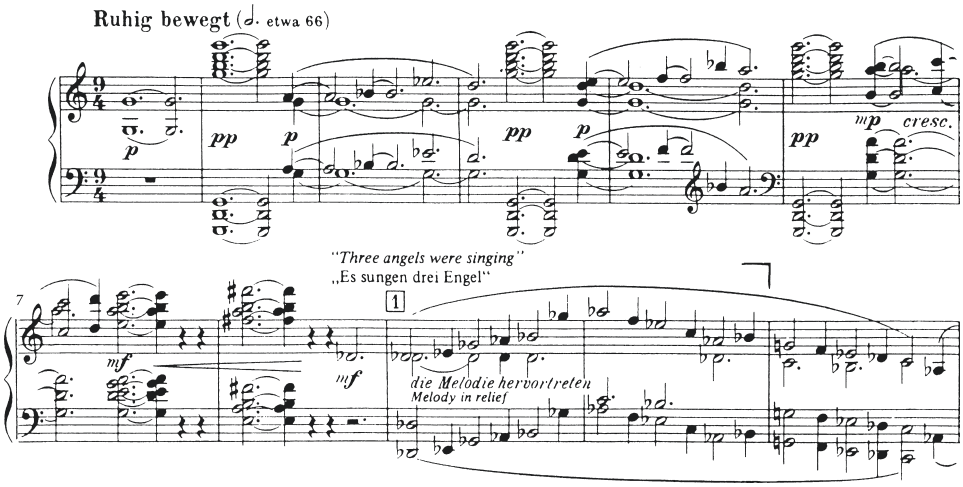
Beispiel 2: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 97, 1. Satz, T. 14–23

Fortissimo-Akkorde[23] leise hervorzutreten. Sogar bei der Folgestelle (T. 31 ff.) lässt Haydn im Piano die Oboen spielen und nicht die Flöten, deren Einsatz in dieser Lage nach dem Tutti-Forte zu schwach wäre (dritte Teilaufgabe).

Anhand dieser Beispiele lässt sich deutlich zeigen, dass die klassische Instrumentation relativ wenig Spielraum für kreative Entscheidungen lässt. Instrumentation bei Haydn folgt einem klar strukturierten Orchesteraufbau mit eng umrissenen Aufgaben für die Orchestergruppen.

5. Weiterführung im 20. Jahrhundert am Beispiel Paul Hindemiths

Der Instrumentationskurs erarbeitet anschließend chronologisch Techniken aus Klassik und Romantik. Stichwortartig seien hier die Komponisten Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Bruckner, Strauss und Mahler genannt.[24] Auch Instrumentation im 20. Jahrhundert kann mit einer ähnlichen Methodik erfasst werden. In der Aufgabe zu Paul Hindemiths Sinfonie *Mathis der Maler* ist der Anfang des Werkes im Klavierauszug[25] notiert (Beispiel 3). Die ›deutsche‹ Technik Hindemiths schließt sich im Kurs an den französischen Orchestersatz des Impressionismus an. Der Gegensatz wird deutlich herausgearbeitet: Hindemith instrumentiert klar strukturiert, nicht auf ein Verwischen, sondern auf ein Schärfen der Konturen ausgerichtet.



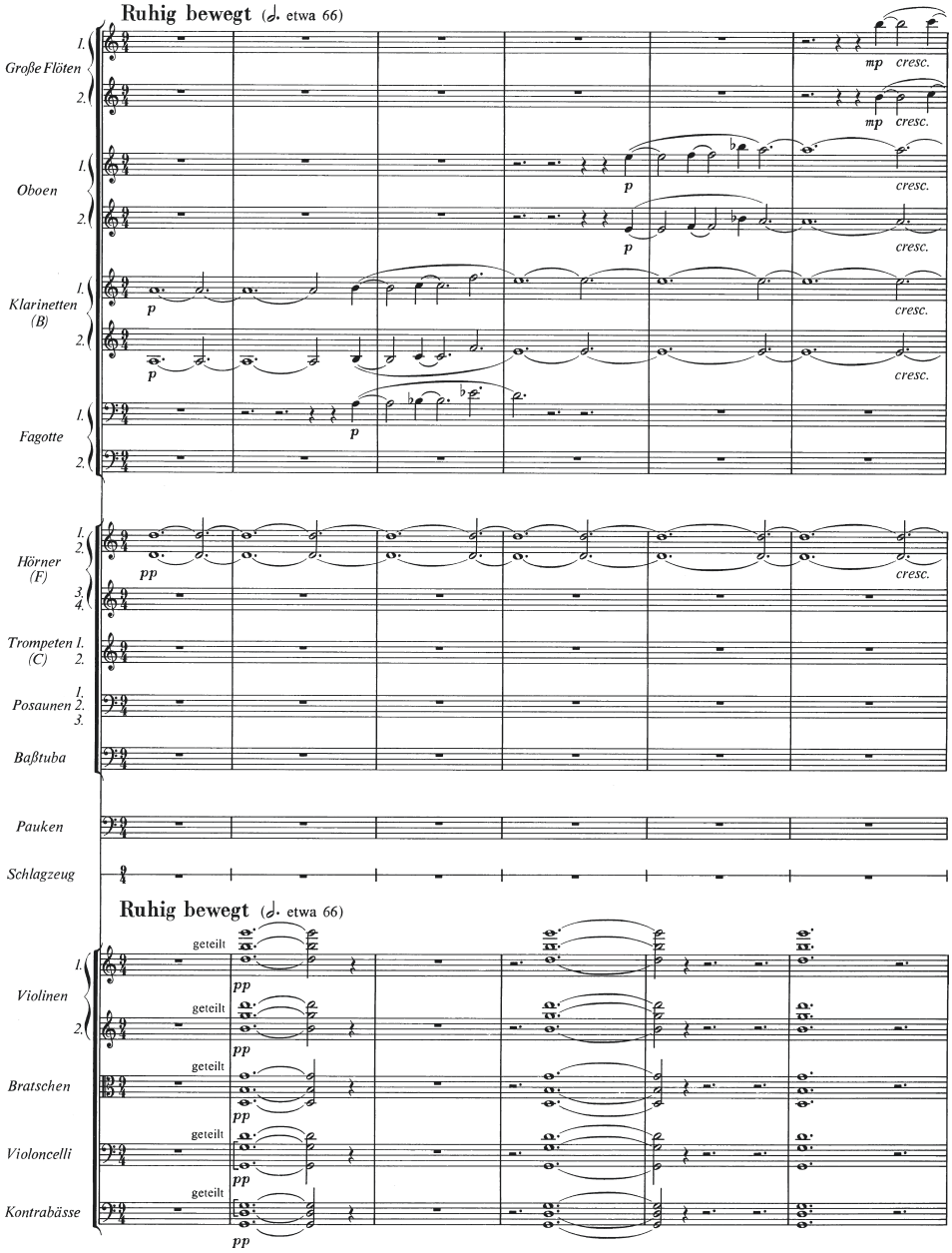
Beispiel 3: Paul Hindemith, Sinfonie *Mathis der Maler*, 1. Satz (Klavierauszug des Komponisten), T. 1–11

23 Vgl. Anmerkung 20.

24 Aus Platzgründen kann dies hier nicht ausführlicher dargestellt werden.

25 Dieser erste Satz der Sinfonie eröffnet auch Hindemiths gleichnamige Oper, zu der er selbst den Klavierauszug anfertigte (Mainz: Schott 1935).

Engelkonzert



Beispiel 4: Paul Hindemith, Sinfonie *Mathis der Maler*, 1. Satz, T. 1–10

Verschiedene Ereignisse werden durch verschiedene Gruppen voneinander abgehoben (Bsp. 4): So liegt die Ansatzoktave g^1-g in den Bläsern (Hörner und Klarinetten), der darauf folgende, weit gespannte G-Dur-Akkord in den Streichern. Für die Sequenz des Eingangsmotives ergibt sich die logische Folge: Klarinetten, Oboen, Flöten, vom matten über den schärferen zum leuchtenden Klang, immer in Oktaven geführt, um eine hohe Homogenität zu erhalten. Eine Überraschung liegt darin, dass Hindemith die Klarinetten als einziges Holzbläserpaar in ihrer Oktavlinie unterstützt – nämlich mit einem Fagott. Dies zeigt wieder eine individuelle Entscheidung jenseits einer starren Systematik an: Die erste Oktavlinie soll als Wandlung aus dem Anfangsklang hervorgehen, durch eine leicht abdunkelnde Farbe unterstützt werden. Für das Choralmotiv »Es sungen drei Engel« (T. 9 m. A.) bietet sich die Lösung an, die auch Schubert für das dritte Thema seiner Großen C-Dur-Sinfonie[26] wählt: drei Posaunen im Unisono. Hier wären auch andere Klangfarben denkbar, etwa die Hörner – was dann wiederum Auswirkungen auf die Instrumentation vorher hätte: Denn ein Reiz der Lösung Hindemiths ist, dass die Posaunen als Klangfarbe mit Einsetzen des Chorals neu hinzutreten.

Die Verteilung der verschiedenen Ereignisse auf verschiedene Gruppen lässt sich aus Hindemiths Personalstil und seiner Ästhetik ableiten und begründen. Aber wäre die Verteilung nicht auch umgekehrt denkbar: der Akkord in den Bläsern, das Eingangsmotiv sequenziert in Viola, Violine II und Violine I? Wenn man diese Möglichkeit durchspielt, ergibt sich eine ebenfalls zwingende Lösung, allerdings wird der Anfangsklang nicht ganz so differenziert ausfallen können wie im Streicherapparat. Gerade in der Tiefe fehlt es an Instrumenten (G_1 ist ohne Kontrafagott mit Holzbläsern nicht spielbar), insbesondere solchen, die in dieser Lage noch ein Pianissimo spielen können. Dass ein Austausch der Gruppen jedoch prinzipiell denkbar ist, zeigt Hindemith später im Stück (T. 34–37): Hier legt er tatsächlich die Oktavlinien in die Streicher, den Akkord in die Holzbläser und Hörner (hier Des-Dur, deshalb ist der tiefste Ton des Akkordes, *Des*, durch das zweite Fagott realisierbar).

6. Handwerk oder Inspiration?

Der Schwerpunkt dieser Aufgabe liegt immer noch auf Instrumentation als Handwerk. Klangliche Inspiration kommt bei Entscheidungen über die Klangfarbe hinzu. Die Lösungen werden weitaus reichhaltiger ausfallen, die Diskussionen über verschiedene Optionen mehr Raum einnehmen. Die Freiheit zu individuellen Entscheidungen erweist sich aber immer noch eng gekoppelt an ein bestimmtes stilistisches Regelwerk.

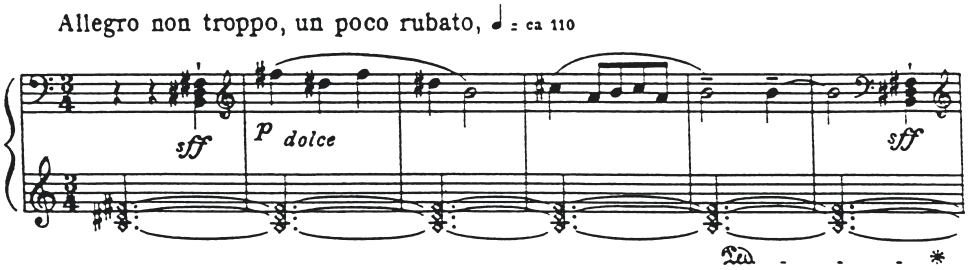
Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich reizvolle Aufgaben stellen, die einen ganz anderen Zugang verlangen, nämlich in der von Gieseler/Lombardi/Weyer beschriebenen Weise eine Klangkonzeption zu erstellen, welche die gesamte Besetzung in den Blick nimmt und nicht von einem Klaviersatz ausgeht – etwa die Aufgabe, einen gegebenen Cluster a^2-c^3 zu instrumentieren und mit Flageolett-Tönen der Streicher zu umhüllen. In Ligetis *Atmosphères* kann man eine hochdifferenzierte Orchesterpassage[27] finden, der die gleiche kompositorische Aufgabe zugrunde liegt.

26 Franz Schubert, Sinfonie D 944, 1. Satz, Takte 199ff.

27 György Ligeti, *Atmosphères*, Takte 88ff.

7. Schulung der Klangfantasie durch Instrumentation von Klavierstücken

In jedem Semester sollen die Studierenden mindestens eine größere zusammenhängende Instrumentation erarbeiten – in der Regel mit einem Klavierstück als Vorlage. Ging es bei den methodisch zugespitzten Aufgaben um das Erlernen eines stilistisch gebundenen Handwerks, so sollen nun eigene, begründete Klangentscheidungen getroffen werden. Denn in der Übertragung eines Werkes für Klavier auf das Orchester ist ein individuelleres Vorgehen nötig – etwa in Bezug auf den verwendeten Tonraum, auf das Übersetzen spezieller Klaviersatz-Techniken oder das Hinzufügen von Pedaltönen. Wesentlich ist aber auch hier ein methodisch klares Vorgehen: Der Überblick über die strukturellen Ereignisse muss am Anfang stehen. Um dies zu veranschaulichen, eignet sich z. B. in einem zweiten Semester Béla Bartóks Stück *Obertöne* aus *Mikrokosmos*, Band 4 hervorragend, da es sich in wenige Kategorien einteilen lässt (Bsp. 5): Anschlag, Nachklang, Legato-Linien, Vor- und Nachbereitung der Anschläge. Durch die besondere Rolle des Nachklangs mit den stumm gedrückten Tasten in der linken Hand wird außerdem das Augenmerk auf das Orchesterpedal gelegt. Eine solche Instrumentation stellt eine klingende Analyse dar, und damit treten die Verwandtschaftslinien zwischen beiden Fächern deutlich hervor: Was in der Analyse an Strukturen aufgedeckt wird, muss durch die Instrumentation klanglich umgesetzt werden.



Beispiel 5: Béla Bartók, *Obertöne* aus *Mikrokosmos*, Bd. 4, T. 1–6

Wichtig als methodische Alternative im Unterricht ist zudem die Verwendung einer Aufnahme: Eine Instrumentationsanalyse kann, wenn ein Stil vertraut geworden ist, auch als Höranalyse erfolgen. Unverzichtbar bleibt gleichwohl das Lesen, Studieren, Analysieren und Präsentieren von Partituren verschiedener Epochen. Und ein gemeinsamer Konzert- oder Probenbesuch ist nicht nur ein soziales Ereignis, sondern auch ein künstlerisches Erlebnis – und dies noch intensiver, wenn das Orchesterstück vorher im Kurs ausführlich behandelt wurde.[28]

28 Diese Teilbereiche des Instrumentationsunterrichts, die ich bereits bei einem Vortrag auf dem GMTH-Kongress 2004 in Köln vorstellte, finden sich in ähnlicher Weise auch bei Sevsay 2005. Er bevorzugt für seine Aufgaben gegenüber dem Klavierauszug das Particell, insbesondere um den Einsatz der Holzbläser lenken zu können.

8. Fazit und Ausblick

Wie hier anhand von Lehrbeispielen aus zwei verschiedenen Jahrhunderten gezeigt wurde, positioniert sich stilgebundene Instrumentation im Spannungsfeld zwischen Handwerk und Klangvorstellung: Ausgehend von bestimmten stilistisch-ästhetischen Regeln fordern die gewählten Beispiele zunehmend die klangliche Kreativität für individuelle Lösungen heraus. Dieses Vorgehen vermag auch Studierende, die sich in Fragen der Instrumentation nicht für übermäßig inspiriert halten, in das Fach einzuführen und ihnen zu einem versierten Umgang mit dem Orchester zu verhelfen. Die Fantasie derjenigen Studierenden, die über viele Klangideen verfügen, wird möglicherweise durch Regeln zunächst gezügelt. Sie können später jedoch ihre Kreativität viel bewusster und zielgerichteter einsetzen.

Zudem vermag Instrumentation in dieser Weise wichtige Bezüge zu anderen Fächern innerhalb der Hochschulbildung herzustellen: Sie vermittelt Analyseeinsichten, die sich nur erschließen, wenn man den Denkprozess eines Komponisten für das Orchester aktiv nachvollzieht. Sie liefert Erkenntnisse, wie Themenbildung und formale Gestaltung durch Instrumentationsfragen ausgelöst und beeinflusst werden und wie sich dadurch die Anlage einer Sinfonie von der etwa einer Klaviersonate unterscheidet. Sie verbessert weiterhin das stilistische Feingefühl für den Klang und die Klangdisposition einer Epoche. Und die Studierenden im Fach Komposition verfeinern ihre Klangvorstellung und erhalten Handwerkszeug im Umgang mit dem Orchester, ja mit größeren Besetzungen ganz allgemein.

Literaturverzeichnis

Adler, Samuel (2002), *The Study of Orchestration*, 3. Auflage, New York: Norton.

Berlioz, Hector / Richard Strauss (1904), *Instrumentationslehre*, Leipzig: Peters.

Gieseler, Walter / Luca Lombardi / Wolf-Dieter Weyer (1985), *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Celle: Moeck.

Jost, Peter (2004), *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklangs*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Kaiser, Ulrich / Carsten Gerlitz, (2005), *Arrangieren und Instrumentieren. Barock bis Pop*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Leibowitz, René / Jan Maguire (1960), *Thinking for Orchestra*, New York: Schirmer.

Rimsky-Korsakow, Nikolai (1964), *Principles of Orchestration*, New York: Dover.

Sevsay, Ertugrul (2005), *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Eine »Grille« in »Händels Manier«?

Kompositionstechnik, soziale Symbolik und Dramaturgie in der zweiten Donna-Elvira-Arie aus Mozarts *Don Giovanni*

Tihomir Popovic

ABSTRACT: Der antikisierende Gestus der Arie »Ah fuggi il traditor« aus Mozarts *Don Giovanni* wurde in der Musikkritik und der Musikgeschichtsschreibung seit dem 18. Jahrhundert wiederholt thematisiert. In dem vorliegenden Beitrag wird, in Anlehnung an die Vorarbeiten Staehelins und Revers', nach einer Deutung des Mozart'schen kompositionstechnischen Vorgangs gesucht. Dabei werden auch neue satztechnische Argumente in Bezug auf den antikisierenden Gestus der Arie vorgetragen. Diese liegen vorwiegend in der rhythmisch-metrischen Konstellation sowie der Präsenz von historischen Satzmodellen. Der Gestus der Arie wird unter einem Blickwinkel interpretiert, der auch die Ebene der sozialen Einordnung intensiv mit einbezieht: Die Musik scheint in der Arie in einer konkreten dramaturgischen Situation auch im Dienste der Repräsentation sozialer Stellungen zu stehen.

The pseudo-archaic style of the aria »Ah fuggi il traditor« from Mozart's opera Don Giovanni has been repeatedly dealt with in musical criticism and musical historiography since the 18th-century. The present article is searching, following the preliminary studies of Staehelin and Revers, for an interpretation of the creative process Mozart was undergoing with respect to questions of compositional technique. New arguments are produced concerning the texture in reference to the pseudoarchaic style of the aria. These are predominantly based on the rhythmic-metrical constellation as well as on the presence of historical schemata. The style of the aria is being interpreted from a point of view that also gives much attention to the aspect of social classification. The music of the aria seems to help creating a dramatic situation reflecting social attitudes.

Schon die frühe Mozart-Rezeption hat in der vielgestaltigen musikalischen Darstellung von Charakteren eine der markantesten Eigenschaften des *Don Giovanni* gesehen: So wurde dieser Aspekt des ›dramma giocoso‹ etwa in Johann Carl Friedrich Triests[1] *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland* aus dem Jahr 1801.[2] Auch der frühe Mozart-Biograph und zweite Ehemann der Constanze Mozart, Georg Nikolaus von Nissen, sah in *Don Giovanni* eine »Bildergalerie einzelner Schönheiten«.[3] Inzwischen dürfte die Beobachtung, dass gerade die musikalische Darstellung »*verschiedenste*[r]

1 Vgl. Triest 1801.

2 Vgl. hierzu Krones 1990, insbesondere 341–351.

3 Nissen 1828, Anhang, 111.

Charaktere«[4] den besonderen Wert dieser Oper ausmache, wohl als ein Truismus der Musikgeschichtsschreibung gelten. Dennoch sind manche Bezüge zwischen der Ebene der dramaturgischen Charakterdarstellung und der Kompositionstechnik in dem Da-Ponte-Mozart'schen ›dramma giocoso‹ nicht ausreichend thematisiert worden. Dazu gehören auch einige Aspekte der Arien Donna Elviras im ersten Akt des *Don Giovanni*.

Der antikisierende musikalische Gestus der zweiten Elvira-Arie »Ah fuggi il traditor« ist seit jeher ein Faszinosum für die Musikschriftsteller und -forscher: Im Jahr 1789, zwölf Jahre nach der Uraufführung, betonte Friedrich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Mozart habe »sogar die Grille« gehabt, »eine Arie in seinem D. Giovanni in Händels Manier zu setzen«.[5] Ignaz Ferdinand Arnold schrieb 1803 in Bezug auf die Arie:

> Ihr Stil ist schön, aber von allen anderen Piecen dieser Oper so unterschiedlich verschieden, daß ihre Ausführung bei den Vorstellungen befremdet und wie mit dem Schlage einer Zauberruthe ins das goldne Zeitalter der Bache, Händel und Hassen versetzt.[6]

Je weiter das 19. Jahrhundert fortschritt, desto kritischer wurden die Musikschriftsteller der Arie gegenüber. So schrieb etwa Alexander Oulibicheff, die Arie werde bei den Aufführungen stets ausgelassen, woran man auch gut tue: In der Nummer könne man lediglich eine »vortreffliche Studie des Contrapunctes auf [auf] gut Glück genommene Worte« sehen.[7] Im 20. Jahrhundert wurde die Arie gewissermaßen ›rehabilitiert‹: Man erkannte ihre Wichtigkeit im dramatischen Kontext, obwohl die konkreten Deutungen ihres bemerkenswerten Gestus weit auseinander gingen.[8]

Die Arie ist in der neueren Musikforschung sowohl im Rahmen von speziellen Studien zum *Don Giovanni* als auch als selbstständiger Forschungsgegenstand mehrmals untersucht worden.[9] Ihr antikisierender Gestus wurde insbesondere von Martin Staehelin beschrieben und mit einigen satztechnischen Argumenten untermauert.[10] Staehelins Ansatz wurde von Peter Revers ausdrücklich affirmativ rezipiert und mit Aspekten der ersten Elvira-Arie und anderen relevanten Abschnitten aus dem *Don Giovanni* in Verbindung gebracht.[11] Ohne andere Besprechungen der Arie zu ignorieren, knüpft der vorliegende Beitrag insbesondere an diese auch musiktheoretisch relevanten Vorarbeiten Staehelins und Revers' an. Er stellt den Versuch einer Ergänzung ihrer Überlegungen durch Betrachtungen zur Kompositionstechnik dar und möchte eine weitere Deutung

4 So Krones 1990, 346 (Hervorhebung original) mit Bezug auf Kanne 1818.

5 Rochlitz,1798/99.

6 Vgl. Arnold 1803, 313f. Weitere Zeugnisse historischer Rezeption in Staehelin 1982, 69–71.

7 Oulibicheff 1847, 155.

8 Vgl. Staehelin 1982, 70f.

9 Etwa von Staehelin (1982), Allanbrook (1983, 233–257), Kunze (1984, 403–407; hier steht allerdings die Auftrittsarie Elviras im Fokus), Steptoe (1988, 201), Alcalde (1992, 135f.) sowie Revers (1993). Zu älteren Besprechungen siehe Staehelin 1982, insbesondere 69f.

10 Staehelin 1982.

11 Revers 1993.

der Arie im Sinne ihrer sozialen Symbolik sowie im Kontext der Da-Ponte-Mozart'schen Dramaturgie anbieten.

Staehelin führte in seiner Besprechung der zweiten Elvira-Arie ihre wichtigsten archaisierenden Merkmale an, die hier nicht noch einmal detailliert beschrieben werden müssen: Neben der simplen formalen Anlage, der kontrapunktischen Textur, dem Verzicht auf Blasinstrumente und dem ubiquitären punktierten Rhythmus, zählen laut Staehelin auch barocke musikalisch-rhetorische Figuren Repetitio, Gradatio, Paronomasia und Hyperbaton dazu, die alle den Zweck einer Affektsteigerung haben.[12]

Diese Beobachtungen Staehelins sollten vorerst hinsichtlich des rhythmischen Aspekts ergänzt werden: Neben dem punktierten Rhythmus, der den Charakter der französischen Ouvertüre evoziert, ist in der Arie, die im Dreivierteltakt geschrieben ist, eine kontinuierliche Schwerpunktsetzung gerade auf der zweiten Zählzeit festzustellen. Bis zum Ende der ersten Textstrophe[13] (T. 1–11) fallen beinahe alle betonten Silben des italienischen Textes auf die zweite Zählzeit. Zwar gilt das in Takt 5 und 7 nicht für die Gesangslinie, aber statt dessen für den Orchesterpart. Dies trifft auch in dem kurzen Vorspiel (T. 1–2) und dem Zwischenspiel (T. 11–13) des Orchesters zu. In dem Da-capo-Abschnitt (ab T. 22) ist die Dominanz der Schwerpunktsetzung auf der zweiten Zählzeit wieder festzustellen. Allein in dem im Moll komponierten, mittleren Abschnitt der Arie, in dem die »donna abbandonata« von ihren »tormenti« berichtet (T. 14–22), wird der geschilderte rhythmisch-metrische Gestus weniger dominant. Dieses Faktum scheint auf der semantischen Ebene erklärbar zu sein, worüber weiter unten die Rede sein wird.

Die besprochene rhythmisch-metrische Konstellation der Elvira-Arie scheint einen direkten Bezug zu dem antikisierenden Ariengestus aufzuweisen: Liegt es angesichts der sonstigen Merkmale der Arie – und der Tempobezeichnung Allegro zum Trotz – nicht nahe, von einer Anspielung auf die Tanzgattung der Sarabande zu sprechen, die den antikisierenden Charakter punktierter Rhythmen unterstreicht? Diese Vermutung ist umso wahrscheinlicher, als sich die Handlung der Oper bekanntlich im alten Spanien abspielt.

* * *

Die nachfolgenden Beobachtungen zur Verwendung von Satzmodellen in der Arie sind bewusst knapp gehalten. Der Verlockung, eine umfangreiche, vergleichende Stilanalyse durchzuführen, die demonstrieren sollte, dass Mozart in diesem Fall in Anlehnung etwa an Händel[14] oder Gluck komponierte, ist zu widerstehen: zum einen, weil eine solche Analyse der zentralen Fragestellung des Beitrags – der Deutung des antikisierenden Stils im sozialen und dramaturgischen Kontext – nicht dienlich wäre, und, zum andern, weil die vergleichende Stilanalyse ohne konkrete, fallgebundene historische Belege und Parallelinformationen kaum als verlässliche Methode zur Feststellung einer vermeintlichen Anlehnung an den einen oder anderen Personalstil betrachtet werden dürfte.

12 Vgl. Staehelin 1982, 68f.

13 Die Terminologie wurde hinsichtlich der Formaspekte weitestgehend von Alcalde (1992) übernommen, dessen Studie sich vordergründig den Fragen der Form im *Don Giovanni* widmet.

14 Eine gelungene Analyse von Mozarts Haltung Händel gegenüber ist in Konrad 2008 zu finden.

Die Häufigkeit des Quintfall-Modells in »Ah fuggi il traditor« wurde bereits von Staehelin als Mittel einer archaisierenden Kompositionstechnik angesprochen.[15] Es soll hierzu noch ergänzend betont werden, dass die von Staehelin erwähnten Quintfälle (T. 4f., 6f., 8f.) auch mit Septakkorden vollzogen werden (z. B. in T. 6 und 8) und – in der Zusammenwirkung mit den punktierten Rhythmen und der Schwerpunktsetzung auf der zweiten Zählzeit – einen charakteristischen hochbarocken Gestus erschaffen.

Es sind in der Arie aber auch andere, in der bisherigen Forschung nicht berücksichtigte, Satzmodelle festzustellen, die – in ihrer Zusammensetzung und Dichte – als Elemente einer antikisierenden Tonsprache gemeint sein dürften. Sowohl im Zwischenspiel als auch im Nachspiel des Orchesters ist ein markanter, charakteristisch deszendierender Fauxbourdon-Satz festzustellen (T. 11f., 42f.), der beide Male das mit dem französischen »faux« verwandte italienische Wort »fallace« (»trügerisch«) im Arientext zu unterstreichen scheint. Dazu dient möglicherweise auch die elliptische Wendung am Ende des Modells: eine zusätzliche Bestätigung der ›Falschheit‹ Don Giovannis, über die Donna Elvira hier singt. Dieser Verweis der Fauxbourdon-Figur auf Falsches und Sündhaftes, die in der Elvira-Arie zu Tage tritt, ist aus der Figurenlehre bekannt.[16] In diesem Sinne dürfte auch der dritte Auftritt des Fauxbordon-Satzes verstanden werden (T. 17f.); denn an der entsprechenden Textstelle singt Donna Elvira über die »tormenti« (aus denen Zerlina lernen solle), die ihr aus dem Glauben an den ›falschen Wüstling‹ entstanden seien. Der Fauxbourdon-Satz beginnt in der Tat beim Wort »creder«: Der Glaube Donna Elviras an Don Giovanni war offensichtlich ein Fehler. Alle drei Verwendungen der Fauxbourdon-Technik könnten in diesem Sinne als eine direkte Bezugnahme auf eine barocke Musiksprache gedeutet werden.

Wiederholt sind in der Arie auch charakteristische Segmente der »kadenziellen« Oktavregel[17] zu finden (T. 34f., 38f.), in denen auch der – angesichts seines ›hohen Alters‹ hier vielleicht nicht zu Unrecht ›archaisierend‹ zu nennende – Sextakkord auf der zweiten Bassstufe anzutreffen ist. Darüber hinaus ist am Anfang des Da-capo-Abschnittes (T. 23f.) ein Fonte-Modell – im weiteren, nicht im Sinne Riepels[18] – zu finden, das sehr wahrscheinlich als Wortausdeutungsmittel (»Ah fuggi, fuggi«) dient. Ein dreigliedriges Monte-Modell, das möglicherweise ebenfalls einen Bezug zum dramaturgischen Kontext im Sinne der dramatischen Steigerung bei dem zuvor bereits vorgetragenen Text aufweist (»il labbro è mentitor, fallace il ciglio«), ist in den Takten 28 bis 30 festzustellen. Zwar sind diese beiden Modelle bekanntlich für die Wiener Klassik überaus charakteristisch, ihre barocke Herkunft und die Dichte, in welcher die ›barockisierenden‹ Modelle in der sehr kurzen Arie dominieren, ist – mit den bereits genannten rhythmischen Charakteristi-

15 Vgl. Staehelin 1982, 69.

16 Vgl. hierzu etwa Bartel 1997, 158.

17 Vgl. Froebe 2008, 373.

18 Dass die Begriffe ›Monte-‹ und ›Fonte-Sequenz‹, wie Froebe (2008, 373) schreibt, »genaugenommen das von Riepel Gemeinte« verfehlen, ist sicherlich richtig. Der Präzision halber sei daher betont, dass die Ausdrücke ›Fonte-‹ und ›Monte-Modell‹ hier entkontextualisiert sind und eine pragmatische Erweiterung der Riepel'schen Begriffe darstellen. Hier ist also mit den beiden Begriffen nicht die ›syntaktische‹ Positionierung, sondern lediglich die harmonische Zusammensetzung gemeint.

ka zusammengenommen – besonders hervorzuheben. Diese ungewöhnliche Dichte sei in der folgenden Übersicht zusammenfassend veranschaulicht:

- Quintfall (teilweise mit Septakkorden): Takt 4f., 6f., 8f.
- Fauxbourdon mit elliptischer Schlusswendung: Takt 11f.
- Fauxbourdon: Takt 17
- Fonte-Modell: Takt 23f.
- Monte-Modell: Takt 28–30
- Aszendierendes Oktavregel-Segment: Takt 34f. sowie 38f.
- Fauxbourdon mit elliptischer Schlusswendung: Takt 42f.

Der aristokratische Ton der Donna Elvira: Versuch einer Interpretation

Deutungen der antikisierenden Kompositionstechnik von »Ah fuggi il traditor« reichen ins frühe 19. Jahrhundert zurück. So hatte etwa Ignaz von Seyfried versucht, den (vermeintlich undankbaren) Gestus der Arie als Spitze gegen die Sängerin in der Uraufführung zu erklären: eine Annahme, die Staehelin genauso überzeugend ablehnt[19], wie er gegen die Deutung Otto Jahns und Edward Dents, der Gestus der Arie sei der einer Moralpredigt, argumentiert.[20] Dagegen bejaht Stahelin die u. a. von Hermann Abert stammende Deutung, Mozart habe in der zweiten Elvira-Arie einen »scharfen Kontrast zur ›weichen, sinnlichen Atmosphäre des Vorhergehenden‹ [gemeint ist das Duettino »Là ci darem la mano«] beabsichtigt«.[21]

Von Staehelin wurde – im Anschluss an Kantner[22] – die Verwandtschaft der zweiten Elvira-Arie mit einer Stelle aus dem Finale des zweiten Aktes unterstrichen: jener Stelle, an der Don Giovanni den vom Komtur angebotenen Händedruck akzeptiert.[23] Staehelin deutet den im punktierten Rhythmus geäußerten Gestus Elviras – wie auch jenen Don Giovannis aus dem Finale – als Symbol des »Energischen, des entschlossenen Nicht-Nachlassens«.[24] Die Arie zeigt dabei jene Entschlossenheit, mit der Donna Elvira Zerlina vor Don Giovanni retten will. Revers stimmt dieser Deutung zu und fügt – aufgrund von Analysen anderer vergleichbarer Stellen im *Don Giovanni* – eine neue

19 Staehelins Behauptung, dass zur Konstruktion Seyfrieds jegliche Parallelinformationen fehlen und sie eher wie eine »nachträglich erfundenen Ätiologie« wirke (1982, 71), ist hier nichts entgegenzusetzen.

20 Ebd., Staehelin merkt hier treffend an, dass die Kompositionstechnik der Arie keineswegs nur mit dem kirchlichen Raum in Verbindung gebracht werden könne. Ein Klosterbezug Donna Elviras, bekannt aus einem Teil der Don-Juan-Überlieferung, fehle bei Da Ponte (ebd., 84, Anm. 16); und dass Elvira eine Zukunft als Klosterfrau erwarte, sei an dieser Stelle der Oper auch noch nicht bekannt (ebd., 71).

21 Staehelin 1982, 72, unter Bezugnahme auf Hermann Abert (1924, 496f.).

22 Kantner 1975, 161.

23 Vgl. Staehelin 1982, 76.

24 Ebd.

Interpretationsebene hinzu: Der punktierte Rhythmus symbolisiere neben dem »entschlossenen Nicht-Nachlassen« in der gegebenen dramatischen Situation auch einen gewissen »Schicksalsvollzug«[25], was angesichts der Tatsache, dass Elvira in der Arie Zerlinas ›Schicksal‹ vorläufig in andere Bahnen lenkt, möglich erscheint.

Diesen Interpretationen möchte der Verfasser eine andere, soziologisch motivierte Interpretationsebene hinzufügen. Während Donna Elvira in ihrer ersten Arie, »Ah chi mi dice mai«, ein Gespräch mit sich selbst führt, wendet sie sich in ihrer zweiten Arie unmittelbar an Zerlina, die in der Nummer davor – dem Duettino »Là ci darem la mano« – von Don Giovanni zu einem sicherlich nicht ganz platonisch gedachten »innocente amor« überredet worden ist. Donna Elvira spricht mit Zerlina in einem ›Ton‹, in dem eine Aristokratin – und dadurch nicht zuletzt auch Machtträgerin des *ancien régime* – mit einer Bäuerin spricht: Sie stellt sich in ihrer zweiten Arie explizit als Repräsentantin des Adelsstandes vor. Das barock-prunkvolle, ›königliche‹ D-Dur – die *re*-Tonart auf beiden Bedeutungsebenen[26] –, die Dominanz der ›barockisierenden‹ Satzmodelle, der Rhythmus der französischen Ouvertüre und die – wenn auch weite – Verwandtschaft der rhythmisch-metrischen Konstellation mit jener der Sarabande können als Zeichen verstanden werden, die den aristokratischen Stand der Rolle symbolisieren. Dabei ist auch Elviras eigene Gesangslinie vom antikisierenden Gestus bestimmt: Sowohl das Orchester als auch Elvira selbst sprechen apodiktisch, aus den machtvollen Höhen des aristokratischen Standes. Und das wirkt – auch dramaturgisch betrachtet: Der pseudobarocke musikalische ›Machtdiskurs‹ Elviras trennt Zerlina, zumindest vorläufig, von dem prominentesten »traditor« der Operngeschichte.

Dass diese Interpretation keineswegs überzogen ist, scheint durch mehrere Argumente zusätzlich bestätigt zu werden: Erstens wird gerade im zentralen Abschnitt der Arie (T. 14–21, zweite Textstrophe), in dem Elvira nicht unmittelbar auf Zerlina einredet, sondern über ihren eigenen Verlust und Schmerz berichtet, der gesamte Gestus verändert: Die zweite Zählzeit dominiert nicht, die Sequenzmodelle dominieren weniger offensichtlich als in den Außenabschnitten, in denen Elvira unmittelbar Zerlina anspricht. Ebenso ist die Dichte der Sequenzmodelle aus »Ah fuggi il traditor« in kaum einer anderen Nummer des Da-Ponte-Mozart'schen ›dramma giocoso‹ anzutreffen. Als Gegenpol zur antikisierenden Sequenzsaturiertheit der Elvira-Arie dürfte etwa die kurz davor platzierte Arie des Masetto (»Ho capito«) betrachtet werden, die durch ihre Pendelmodelle und Dreiklangsmelodik im Orchester in offensichtlich gezielter ›Pseudoplumpheit‹ einen Bauern symbolisieren soll. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei dabei auch das Offensichtliche gesagt: Dass Mozarts musikalische Charakterdarstellung nicht einem Schwarz-Weiß-Muster folgt und dass die Präsenz von Pendelmodellen ebenso wenig stets mit Bäuerlichem in Verbindung zu bringen ist wie Sequenzartigkeit mit Aristokratischem, dürfte auf der Hand liegen.

Betrachtet man die erste Elvira-Arie im *Don Giovanni*, wird die hier vorgetragene, soziologisch motivierte Deutung des ›barockisierenden‹ Gestus ihrer zweiten Arie noch

25 Vgl. Revers 1993, 853f.

26 Vgl. hierzu im Kontext des *Don Giovanni* etwa Krones 1990, 352. Zur Tonartensymbolik im *Don Giovanni* vgl. auch Konrad 1987.

plausibler: In »Ah chi mi dice mai« sind mögliche Anspielungen auf die französische Ouvertüre auf zwei Ebenen festzustellen. Die erste, offensichtliche Ebene stellen die punktierten Rhythmen in den Takten 5 und 7 dar. Exzerpiert man die durch ein Forte aus ihrem Piano-Kontext hervorgehobenen Zählzeiten des Anfangs (von Takt 1 bis zur ersten Zählzeit von Takt 5), ist ebenfalls ein mehrfach augmentierter, doppelpunktierter Rhythmus das Resultat: Dem Satz wurde also auf einer übergeordneten Ebene der für die ganze zweite Elvira-Arie prägende Rhythmus zugrunde gelegt: Was in der zweiten Arie im Vordergrund angesiedelt ist, erscheint in der ersten latent.[27] Dabei finden sich beide Ebenen des punktierten Rhythmus in der ersten Elvira-Arie im Orchester: Elviras äußerst kantable Gesangslinie stellt in diesem Zusammenhang einen markanten Kontrast dar.

In der ersten Elvira-Arie scheint das Orchester die soziale Stellung der Person zu repräsentieren, während die Person selbst (durch die Gesangslinie) auf einer menschlichen statt einer sozialen Ebene vorgestellt wird. Dies steht auch völlig im Einklang mit dem Umstand, dass Elvira in ihrer Auftrittsarie ein Selbstgespräch führt. Dieses Selbstgespräch wird zwar von Don Giovanni und Leporello belauscht, die soeben aus Burgos angereiste »donna abbandonata« ist sich aber bis zum Ende der Arie dessen nicht bewusst. In »Ah chi mi dice mai« singt sie nicht als Standesrepräsentantin. In der zweiten Elvira-Arie vereinigen sich dagegen die Sängerin und das Orchester sowohl im Rhythmisch-Metrischen als auch im Melodischen zu ihrem antikisierenden Gestus: Nun spricht die Donna als Aristokratin, die sich nur wenige Moll-Takte erlaubt, in denen sie den sozial-symbolischen, aristokratischen Machtgestus teilweise ablegt.

Aus einer solchen Verschränkung von musiktheoretischen, dramaturgischen und kulturgeschichtlichen Perspektiven betrachtet, stellt sich die zweite Elvira-Arie keineswegs als »Grille« in »Händels Manier«[28] dar, die laut zeitgenössischen Berichten im 19. Jahrhundert sogar als unpassend aus den Aufführungen ausgelassen worden war.[29] Sie ist im dramaturgischen Sinne gerade in ihrer antikisierenden Gestalt notwendig. Und vielleicht ist es kein Zufall, dass es in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in welchem die kritischsten Besprechungen der zweiten Elvira-Arie erschienen sind, kein Geringerer als Sören Kierkegaard war, der empfahl, die Arie Elviras *nicht* auszulassen. Von zwei anderen Arien aus dem *Don Giovanni* schrieb er sehr wohl, dass sie »besser weggeblieben« wären:[30] Der Grund dafür war, dass er diesen Arien jenen Mangel an dramaturgischer Berechtigung vorwarf, den er in der zweiten Elvira-Arie nicht fand.[31]

»Ah fuggi il traditor« kann als Resultat eines bedeutungsträchtigen dramaturgisch-kompositorischen Vorgangs aufgefasst werden, bei dem der antikisierende Musikgestus nicht als Zitat und auch nicht als Zeichen des historischen Kolorits zu verstehen ist, sondern die soziale Position einer Rolle symbolisiert und zugleich ihre Stellung in einer

27 Kunze (1984, 403f.) war offensichtlich diesem auch Gedanken auf der Spur.

28 Vgl. Anm. 4.

29 Vgl. oben sowie Staehelin 1982, 69f.

30 Es handelt sich um zwei Arien Don Ottavios und Donna Annas (vgl. Kierkegaard 2008, 103).

31 In Kierkegaards Schrift nimmt die Rolle der Donna Elvira auch sonst eine bedeutende Position im *Don Giovanni* ein (vgl. ebd., insbesondere 102f., 154–163). Zu Kierkegaards Mozart-Rezeption siehe insbesondere Tschugnall 1992.

konkreten dramaturgischen Konstellation definiert.[32] Dass solche Deutungen historisch-kompositionstechnischer Vorgänge keinen Anspruch auf universale Geltung haben, sondern dass immer wieder versucht werden soll, Vorgänge dieser Art kontextbezogen zu interpretieren[33], stellt eine große Schwierigkeit, aber wohl auch den Wert einer historisch orientierten Analyse dar, sofern sie versucht, semantische Aspekte mit einzubeziehen.

Literatur

Abert, Hermann (1924), *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 Bd., Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Alcalde, Pedro (1992), *Strukturierung und Sinn. Die dramatische Funktion der musikalischen Form in Da Pontes und Mozarts Don Giovanni* (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 76, zugleich Phil. Diss., FU Berlin), Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

Allanbrook, Wye Jamison (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago u. a.: The University of Chicago Press.

Antonicek, Theophil / Rudolf Flotzinger / Othmar Wessely (Hg.) (1975), *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Arnold, Ignaz Ferdinand (1803), *Mozarts Geist. Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke*, Erfurt: Henning'sche Buchhandlung.

Bartel, Dietrich (1997), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber.

Froebe, Folker (2008), »›… so kommt es blos darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne‹. Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren«, *ZGMTH* 5-2–3, 371–374.

Fuchs, Ingrid (Hg.) (1993), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden-Wien. Bericht*, Tutzing: Schneider.

Kantner, Leopold M. (1975), »Der Symbolwert von Archaismen untersucht an Opern der Klassik und Romantik«, in: Antonicek / Flotzinger / Wessely 1975, 156–186.

Kanne, Friedrich August (1818), »Über die musikalische Mahlerey«, *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 2/41–44, 373–380, 385–391, 393–395 und 401–405.

Kierkegaard, Sören (2008), »Entweder-Oder«, in: ders., *Philosophische Schriften*, übers. von Wolfgang Pfeilederer und Christoph Schrempf, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 11–586.

Klassen, Janina (2006): »Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch«, in: *ZGMTH* 3/3. http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/235.aspx

32 Eine andere psychologisch-dramaturgische Ebene der Deutung bietet Ulrich Konrad (2008, 20–23).

33 Einen vergleichbaren Schluss zieht Klassen in Bezug auf die Figurenlehre (vgl. 2006 und die dort angeführte Literatur).

Konrad, Ulrich (2008): »›Unter den ältern Komponisten schätze er am allerhöchsten aber Händeln‹ – Wolfgang Amadé Mozart und Georg Friedrich Händel«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* Bd. 12, 5–31.

—— (1987): »Don Giovanni: Musikalische Bedeutungsfelder. Zur Tonartensymbolik und Aufführungspraxis«, in: Zeman 1987, 26–38.

Krones, Hartmut (1990), »›Südliche Popularité und nordische Gelehrsamkeit‹. Mozarts Musiksprache am Beispiel des Don Giovanni«, in: Petersen 1990, 341–368.

Nissen, Georg Nikolaus von (1828), *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1984.

Oulibicheff, Alexander (1847), *Mozart's Leben nebst einer Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's*, 3 Bde., bearbeitet von Albert Schraishuon, Stuttgart: Becher [Oulibicheff, Alexander (1843), *Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, 3 Bde., Moskau: A. Semen].

Petersen, Peter (Hg.) (1990), *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Revers, Peter (1993), »Stationen des Scheiterns von Hoffnung und Liebe. Stilistische Aspekte der Donna-Elvira-Arien in Mozarts Don Giovanni«, in: Fuchs 1993, Bd. II, 848–857.

Friedrich Rochlitz (1798/99), »Anekdoten aus W. G. Mozarts Leben, ein Beitrag zur richtigeren Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1, 17–24, 49–55, 81–86, 113–117, 145–152, 177–183.

Steptoe, Andrew (1988), *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford: Clarendon Press.

Triest, Johann Carl Friedrich (1801), »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 3, 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432 und 437–445.

Tschugnall, Peter (1992), *Sören Kierkegaards Mozart-Rezeption: Analyse einer philosophisch-literarischen Deutung von Musik im Kontext des Zusammenspiels der Künste* (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 20: Philosophie, Bd. 364, zugleich Phil. Diss., Innsbruck), Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

Zeman, Herbert (Hg.) (1987), *Don Giovanni* (= *Wege zu Mozart*, Bd. 1, hg. von Herbert Zeman), Wien: Hölder – Pichler – Tempsky.

›Though this is madness, yet there's method in it‹[1]

Zur Einordnung harmonischer ›Bizarrerien‹ im Klavierwerk Carl Philipp Emanuel Bachs

Sören Sönksen

ABSTRACT: Zur Bewertung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs führen seine Zeitgenossen die Kategorie des ›Bizarren‹ an, um Besonderheiten seines Tonsatzes entweder als Innovationen zu rühmen oder als Eigensinnigkeit abzulehnen. Der nachfolgende Beitrag versucht, das ästhetische Urteil der ›Bizarrerie‹ zu konkretisieren, indem in mehreren Klaviersonaten Bachs harmonisch überraschende Formulierungen und das jeweils (Un-)Erwartete daran aufgezeigt und historisch kontextualisiert werden. Schließlich wird herausgearbeitet, inwiefern sich die Bach attestierte Eigentümlichkeit von dessen Personalstil abheben und in die allgemeine musikalische Stil- und Formentwicklung integrieren lässt.

For an evaluation of Carl Philipp Emanuel Bach's music, the latter's contemporaries mentioned the category of the 'bizarre' in order to either praise the special features of his compositions as innovative or to reject them as obstinacies. The following article tries to concretize the aesthetic judgement of 'bizarreness'; for that purpose it depicts surprising harmonic configurations in several of Bach's piano sonatas as well as their respectively (un-)expected characteristics and examines them against their historical backdrop. Eventually, it carves out to what extent the peculiarity attested to Bach can be abstracted from his personal style and be seen as a part of the general development of style and form in musical history.

Der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs auf die Herausbildung des Wiener klassischen Stils wird allgemein als groß eingeschätzt, der Komponist gilt als Wegbereiter dieser Epoche.[2] Bachs Forderung und Fähigkeit, das Publikum durch Vortrag und freies Fantasieren am Klavier[3] zur Mitempfindung stetig wechselnder Leidenschaften anzuregen[4], wurde

1 Cramer 1783, 1251.

2 »Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt; […] Mit dem, was er macht – fuhr Mozart fort – kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht – da steht ihm Keiner gleich.« (Rochlitz 1832, 309) Ungeachtet der Frage, ob dieser Ausspruch tatsächlich von W. A. Mozart stammt, ist sein Beginn durch die Häufigkeit seiner Zitierungen zu einem geflügelten Wort für die Verhältnisbestimmung zwischen C. Ph. E. Bach und den Vertretern der Wiener Klassik geworden.

3 Bach benennt sowohl das freie Fantasieren als auch das Erfinden und »Durcharbeiten« von Stücken aus dem Stegreif als Anforderung an alle Clavierspieler (1753/62, I, Vorrede) und deutet überdies das

bereits von seinen Zeitgenossen als neuartiger Gegenentwurf zur barocken Forderung nach Einheit des Affektes gewertet.[5] Andererseits steht der häufige Wechsel zwischen Galantem und Gelehrtem aus heutiger Sicht einer Einschätzung Bachs als klassischem Komponist im Weg, da seine Musik durch ihre Unstetigkeit des Zusammenhangs und des Ausgleichs entbehre.[6] Schon bei Georg Joseph Vogler heißt es:

> Meister, Ihr Geschmack ist unrichtig: Sie lieben Künsteleien, Sie wollen gelehrt sein, und vergessen das einfache; in allen ihren Werken raget die ängstliche Sucht hervor, etwas ganz eigenes, ganz neues, himmelweit von allen anderen verschiedenes zu sagen.[7]

Und Christian Friedrich Daniel Schubart fasst zusammen:

> Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger Notensatz […] und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack.[8]

Es scheint, als seien Affektwechsel, Überraschungsmoment und satztechnisches Experiment zwar für die Ablösung des Barockstils, nicht aber für die Herausbildung des klassischen Stils wichtig gewesen. Ich möchte nachfolgend anhand einiger Fälle aus den Klaviersonaten des Komponisten versuchen, die ›Bizarrerien‹ Bachs in Bezug auf harmonische Ereignisse zu konkretisieren, das Außergewöhnliche daran aufzuzeigen und schließlich ein die Beispiele verbindendes und in formaler Hinsicht zukunftweisendes Merkmal herauszuarbeiten.

I. Entlegene Tonarten[9]

Den dritten Satz der Sonate Wq 65/31 – H 121 eröffnet eine sechzehntaktige thematische Form mit ›Reprise‹[10], deren Tonart c-Moll durch die Korrespondenz von Quintabsatz und Grundkadenz eindeutig ausgedrückt wird. Der Anschluss in Es-Dur ab Takt 17 hingegen

Fantasieren als mögliche Kompositionspropädeutik an: »Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasieren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibet« (1753 und 1762, II, 326).

4 Vgl. Bach 1753/62, I, 122.

5 Heinrich Wilhelm von »Gerstenberg legte das größte Gewicht auf die Kantabilität der Instrumentalstücke, auf jene sprechende Ausdruckskraft Em. Bachs, die, wie er sagt, ›Herrn Lessings Meynung im 27. Stück der Dramaturgie, als ob der Musikus in einem einzelnen Stück nicht aus einer Leidenschaft in die entgegengesetzte, nicht aus dem Ruhigen z. E. in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame übergehen könne, ziemlich deutlich widerlegt‹.« (Schünemann 1916, 26)

6 Vgl. z. B. Charles Rosen: »Carl Philipp Emanuels Musik war ungestüm, ausdrucksvoll, glänzend, voller Überraschungen und oft zusammenhanglos.« (2006, 46)

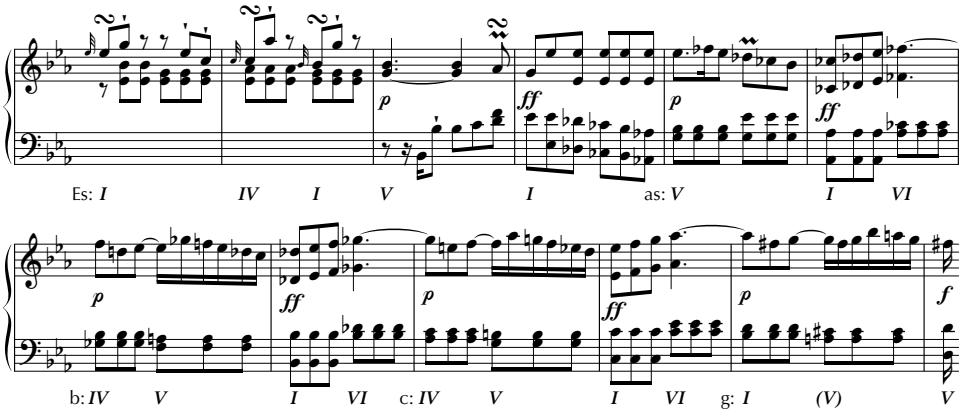
7 Vogler 1780, 151.

8 Schubart 1806, 179.

9 Genau genommen müsste sogar von »entlegensten Tonarten« gesprochen werden, vgl. Bach 1753/62, II, 331.

10 In der Terminologie von Erwin Ratz wäre diese thematische Form als Periode zu bezeichnen.

führt bereits in Takt 20 nach as-Moll, also der Variante der Unterquint-Tonart von Es-Dur. Obwohl diese Modulation durch die vermittelnde Skala in Takt 20 direkt verständlich ist und ein vergleichbarer Vorgang auch für die anschließende Rückkehr zum Umfeld der Haupttonart genutzt werden könnte, wählt Bach zu diesem Zweck den Weg einer ganztönigen Sequenz, die pro Sequenzglied um zwei Quinten des Quintenzirkels ansteigt. Die Distanz der tonartlichen Regionen wird dabei spürbar, indem sie entlang den »bekannten musicalischen Cirkeln«[11] nachträglich aufgefächert wird. Somit erweist sich die vermeintlich unkomplizierte diatonische Überbrückung als Indikator für die Entfernung der zuvor direkt miteinander verknüpften Tonarten Es-Dur und as-Moll (Bsp. 1).



Beispiel 1: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H 121, Allegro scherzando, T. 17–28

Die schockartige Wirkung des fünffachen Quintstiegs von as-Moll bis g-Moll beruht neben der Entfernung der Tonarten besonders auf der Geschwindigkeit des Vorgangs sowie dessen Verhältnis zum Modulationsplan des gesamten Satzes.

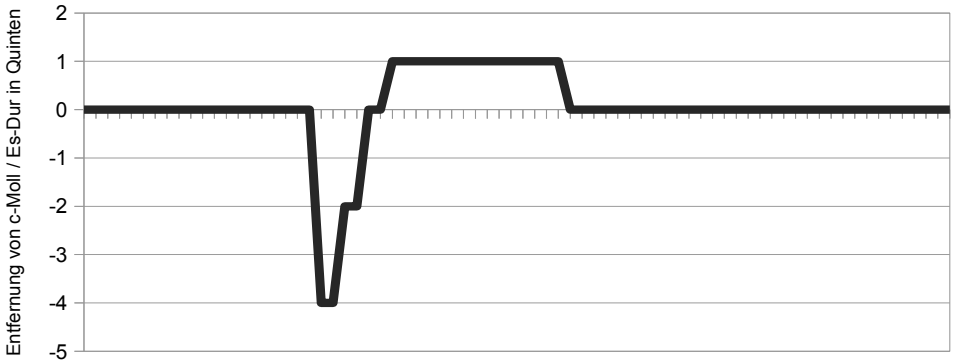
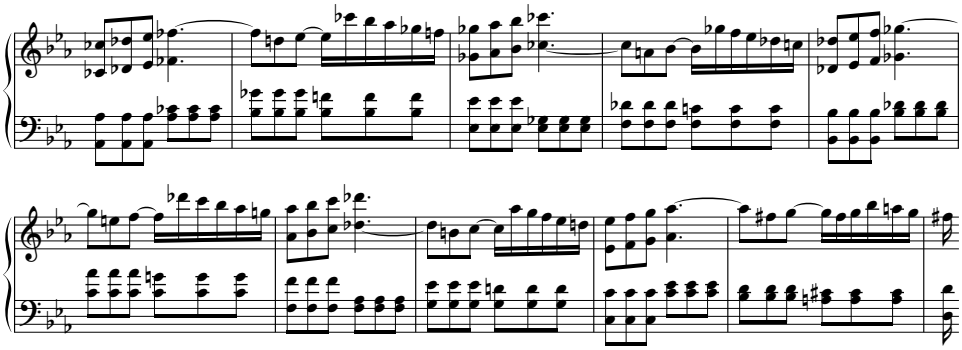


Abbildung 1: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H121, Allegro scherzando, Tonartenplan

11 Ebd.

Abbildung 1 zeigt eine Phase starker Modulationsaktivität, die sich mit ihrer Länge von etwa zwölf Takten merkwürdig disproportional zu den verbleibenden 62 Takten des Satzes verhält, die ihrerseits lediglich durch den Wechsel zur quinthöheren Tonart g-Moll und der Rückkehr zur Haupttonart c-Moll ab Takt 42 charakterisiert sind.[12]

Schließlich tragen einige satztechnische Merkmale dazu bei, den Abschnitt von Takt 20 bis Takt 28 kontrastierend von seinem Umfeld abzuheben: Erstens lassen der galante Tonfall, der tonale Stabilität verheißende Orgelpunkt und die hohe Registrierung der vorausgehenden Takte (T. 17ff.) den Ausbruch in Takt 20 keinesfalls erwarten. Zweitens werden die dynamischen Gegensätze verstärkt und die Geschwindigkeit ihres Alternierens erhöht. Drittens scheint in Takt 23 die verminderte Terz *fes-d* (in Kombination mit der Erinnerung an die Takte 6/7) eine neapolitanische Kadenz vorzubereiten, die bei ähnlicher Sequenzierung überdies in eine Modulation in einzelnen Quintschritten aufwärts münden würde. Dieser implizite Sequenzmechanismus wird durch den tatsächlichen Verlauf gleichsam potenziert (Bsp. 2).

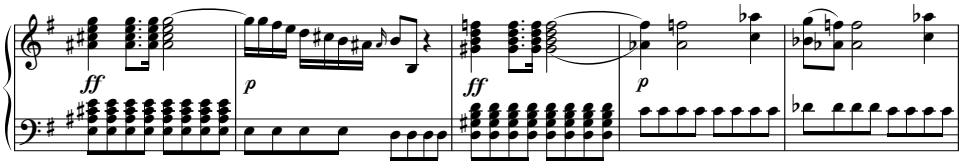


Beispiel 2: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H121, Allegro scherzando, T. 22–32, impliziter Verlauf der Sequenz T. 22–27 in einzelnen Quintschritten

Eine weitere Möglichkeit ›bizarrer‹ Tonartendramaturgie demonstriert Bach im ersten Satz der Sonate e-Moll Wq 52/6 – H 129. Wiederum wird durch eine unerwartete Fortschreitung ein tonaler Konflikt aufgeworfen und auf ›eigensinnige‹ Weise ausgetragen. Im Zentrum des Geschehens steht hier der vollverminderte Septakkord (›vv7‹), dessen enharmonische Eigenschaften zu Bachs Zeit bereits kompositorisch erkundet waren und vom Komponisten im Laufe des Satzes geradezu szenisch vorgeführt werden. Die Takte 24ff. bringen zunächst eine wörtliche Wiederholung des Satzanfangs in der quinthöheren Tonart h-Moll. Der Vorgang mündet in Takt 30 in ein Analogon zu den Takten 9ff., die den ›vv7‹ in seiner einfachsten Fortschreitung dominantisch verwenden. Takt 32 lässt nun durch die Transposition des ›vv7‹ um einen Ganzton abwärts eine in Richtung der Grundtonart führende Fonte-Sequenz erwarten. Genau diesen Moment vermeintlicher

12 Die Tonikalisierungen in unmittelbarem Kadenzzusammenhang (T. 38/39, T. 69/70) sowie die Ambivalenz zwischen G-Dur und c-Moll in den Takten 42f. sind im Diagramm nicht berücksichtigt, da sie nicht kadenziell bestätigt werden.

Vorhersehbarkeit nutzt Bach, um durch die Umdeutung des Tones *gis* zu *as* die Bezugstonart plötzlich in Frage zu stellen. Der neben seiner vagen tonalen Zugehörigkeit auch durch Registrierung und Dynamik labile Quartsextakkord auf c^1 lässt noch einen Augenblick die Möglichkeit einer Vorhaltsauflösung in den zu erwartenden a-Moll-Sextakkord bestehen, wird dann jedoch durch die Verwendung der Tonqualitäten *b*, *des* und *g* als Vertreter der Tonart f-Moll bestätigt (Bsp. 3).



Beispiel 3: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/6 – H 129, Allegro, T. 30–34

Eine Pointe des Satzes bildet der weitere Umgang mit dem exponierten Konflikt. Dies betrifft zunächst den ›vv7‹. Dessen anfänglich diatonisches Fortschreitungsverhalten erscheint durch den ›Zwischenfall‹ in Takt 33 nachhaltig gestört. Dies äußert sich darin, dass das neuerliche Auftreten der Klangform in den Takten 45f. mit immer neuen enharmonischen Umdeutungen einhergeht. Erst nach einer Generalpause findet der ›vv7‹ in Takt 51/52 in seine anfängliche Progression zurück, indem er in seine Bestandteile zerlegt und somit gewissermaßen neu definiert wird. Takt 51 bildet den Endpunkt einer sukzessiven Reduzierung der Dynamik und der Stimmenzahl dieses Septakkordes seit Takt 32. Bemerkenswert ist außerdem, dass der Vorgang der Rückmodulation zur Haupttonart zwar in Takt 46 kurzzeitig den zielgerichteten Dominantklang H-Dur erreicht, diesen jedoch aufgrund der enharmonischen Umdeutung in Takt 48 übergeht, ohne die erwartete Haupttonart herbeigeführt zu haben. Somit erklingt für einige Takte ein ›falscher‹ Reprisenausschnitt mit Verweis nach cis-Moll[13], dem nur durch die bereits erwähnte Generalpause Einhalt geboten werden kann.

Als weitere ›Spätfolge‹ lässt sich die Behandlung des a-Moll deuten, also derjenigen Tonart, die durch die erste enharmonische Umdeutung in Takt 32f. umgangen worden war: Sie beschließt im weiteren Verlauf nicht nur den zweiten ›Perioden‹ mit einer nachdrücklichen Kadenz, sondern kehrt bereits nach drei Takten im ungefestigten e-Moll nochmals zurück und verlängert die Phase tonaler Unruhe somit auf nahezu zwei Drittel des gesamten Satzes (Abb. 2).

13 Die Parallelstelle dazu bilden die Takte 3ff. des Satzes, die nach der angedeuteten Tonart G-Dur zu e-Moll zurückkehren.

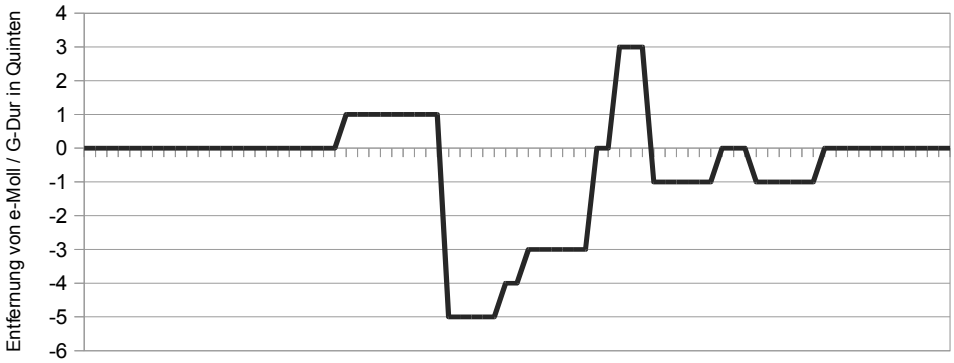


Abbildung 2: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/6 – H 129, Allegro, Tonartenplan

II. ›Teufelsmühlenharmonik‹

Mit dem satztechnischen Modell des ›Voglerschen Tonkreises‹[14] bzw. der ›Teufelsmühle‹ in Fösterscher Terminologie[15] bei Carl Philipp Emanuel Bach beschäftigten sich bereits Heinrich Poos und Christian Thorau. Während Poos in Bezug auf das a-Moll-Rondo Wq 56/5 – H 262 einen »erlaubten Diebstahl« an Voglers ›Kunststück‹[16] vermutet, verweist Thorau auf den zweiten Satz von Haydns *Abschiedssinfonie*, der die Sequenz noch vor Voglers Publikation kompositorisch realisiert.[17] Im Zuge einer ›Etymologie‹ des Topos bestimmt Thorau als Merkmale der ›Teufelsmühle‹ die kontrapunktische Disposition des Stimmtausches, die Verwendung von zwei Septakkorden und einem Moll-Quartsextakkord sowie die Sequenzierung auf der Basis eines halbtönig fortschreitenden Basses:

> Der Quartsextakkord ist das einzige invariante Element des ›Modells‹; und so dürfen nur Funde berücksichtigt werden, die den Quartsextakkord als Mittelglied aufweisen. Umgekehrt fallen alle Akkordfolgen heraus, die den durchgehenden Quartsextakkord, aber nicht das Kontrapunktmodell enthalten.[18]

Nimmt man an, dass die Bestimmungen ›Mittelglied‹ und ›durchgehend‹ hier wechselseitig aufeinander verweisen, so drohen jedoch interessante Konstellationen ausgeblendet zu werden, die einer ›Teufelsmühle‹ zwar nicht exakt entsprechen, aber dennoch diejenigen Mittel bereitstellen, die dem ›Modell‹ sein tonales Konfliktpotential verleihen. Ein Beispiel für den Stimmtausch zweier Septakkorde, bei denen der zwischengeschalte-

14 Vogler 1776, 86.

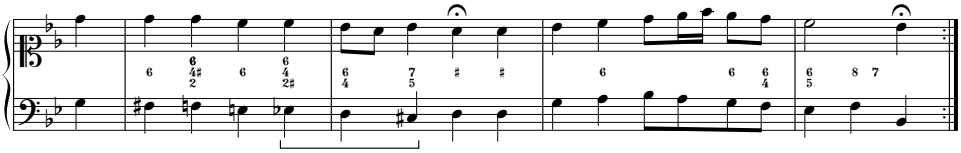
15 Förster 1804, 37.

16 Poos 1993b, 143 und 134.

17 Thorau 1993, 171. Ein noch früheres Beispiel findet sich in Haydns Quartett Op. 9/3 (1. Satz, T. 41ff.).

18 Ebd., 173.

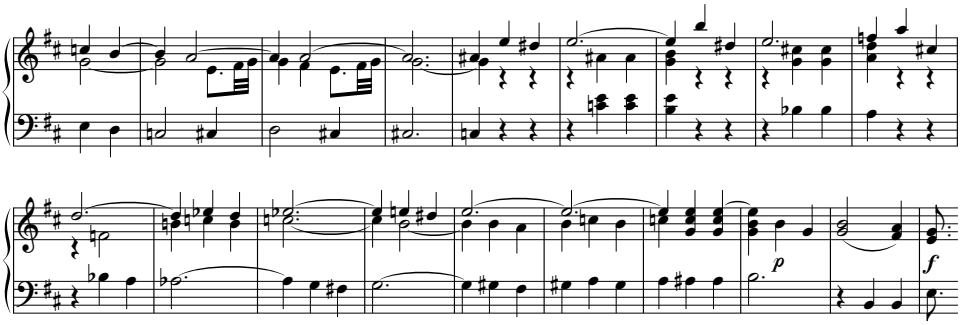
te Quartsextakkord keinen Durchgangsakkord bildet, findet sich am selben Ort wie das vorangegangene Zitat (Bsp. 4):



Beispiel 4: J. S. Bach, »So gehst du nun, mein Jesu, hin«[19]

Das *cis* in der Bassstimme erscheint durch seine Position auf leichter Zählzeit und durch die beiden benachbarten Töne als Wechselnote. Auf Grund der Liegestimmen *g* und *b* sowie der zusätzlichen Wechselnote *e* lässt sich der auf *cis* stehende Septakkord als Prolongationsklang des maßgeblichen Quartsextvorhalts bestimmen. Da der Quartsextakkord metrisch unterschiedlich positioniert, der kleine Durseptakkord als Dominante und Doppeldominante fortgeführt werden kann und der ›vv7‹ mehrere enharmonische Implikationen enthält, stehen zahlreiche Wege offen, die tonale Spannung des Grundmodells der ›Teufelsmühle‹ fortzuführen oder sogar zu verstärken, ohne dabei zwangsläufig sequenzieren zu müssen. Die Nutzung solcher Wege möchte ich im Rahmen der nachfolgenden Beispiele unter dem Begriff der ›Teufelsmühlenharmonik‹ fassen.

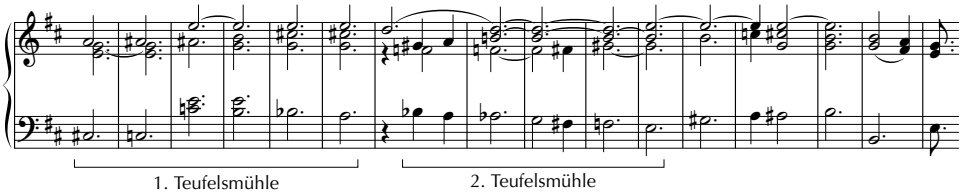
Der übergeordnete Tonartengang des ersten Satzes der Sonate 65/13 – H 32.5 zeigt sich dem Betrachter als leicht überschaubar. Bis zum ersten Wiederholungszeichen bestimmt der Wechsel von der Haupttonart h-Moll zur Paralleltonart D-Dur das Geschehen. Daraufhin wendet sich der Satz über die Tonart G-Dur zur zweiten Hauptkadenz in e-Moll, von wo aus eine Rückmodulation zur Haupttonart h-Moll führt. Obschon alle der vier tonalen Zentren durch Verweiskadenzen etc. erweitert werden, hebt sich die Behandlung des auf e-Moll endenden Abschnitts durch ihre radikal chromatische Gestaltung von den übrigen ab (Bsp. 5).



Beispiel 5: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/13 – H 32.5, Poco Allegro, T. 70–87

19 Gesänge zu Georg Schemellis Musicalischem Gesang-Buch, 199 (Nr. 296).

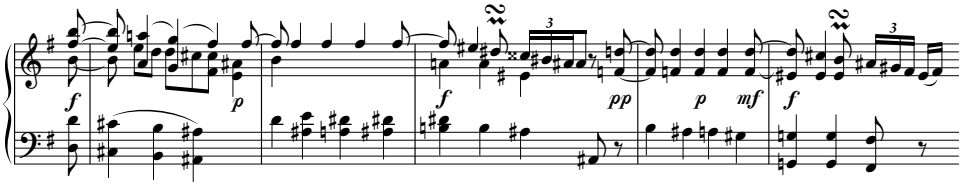
Eröffnet wird die e-Moll-Phase, indem der Quintsextakkord *cis-e-g-a* des Doppeldominant-Dominant-Pendels in den Takten 70 bis 72 im Sinne der ›Teufelsmühle‹ eine gegenläufige Chromatisierung der Außenstimmen erfährt, so dass der ›leitereigene‹ übermäßige Quintsextakkord *c-e-g-ais* entsteht, der daraufhin durch die Wechselnote *dis* in seiner enharmonischen Identität bestätigt wird. Der ›vv7‹ in Takt 76 suggeriert nun eine erneute doppeldominantische Einkreisung des e-moll-Quartsextakkordes auf der Basis der Töne *ais-cis-e-g*. Bach jedoch deutet den ›vv7‹ durch die Fortschreitung in einen d-Moll-Quartsextakkord zu *b-cis-e-g* um. Dieser Vorgang lässt sich im Rahmen der begonnenen ›Teufelsmühle‹ verstehen, in welcher der reguläre Fortsetzungsakkord A^7 mit einem Quartsextvorhalt versehen wurde. Die quasi trugschlüssige Verbindung zu Takt 78 unterbricht dann zwar die harmonische Sequenz, der Bass aber setzt seine Bewegung in Halbtonschritten unbeirrt fort. Die Harmonisierung dieser Bassbewegung lässt sich als Fragment einer zweiten ›Teufelsmühle‹ konstruieren, das synchron zur tatsächlichen Fortsetzung in die die Tonart e-Moll wieder stabilisierende Prädominante a-Moll zurückführt.



Beispiel 6: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/13 – H 32.5, Poco Allegro, T. 72–87, harmonisches Exzerpt mit konstruierter 2. Teufelsmühle

Nimmt man den in Beispiel 6 skizzierten Vorgang als hintergründigen Harmonieverlauf an, so wird deutlich, dass die von Bach ab Takt 78 ausformulierte Gestalt die Irritation des tonalen Zusammenhangs gegenüber dem unterstellten Modell noch wesentlich verschärft. Dies liegt zum einen in dem scheinkonsonanten Klang *as/gis-c-es* begründet, der bei seinem ersten Erklingen in Takt 79 durch zwei Wechselnoten und ein angenommenes *gis* gebildet wird. Im Moment der hörpsychologisch bestimmbaren Korrektur von *gis* zu *as* wird gleichzeitig die kontrapunktische Dissonanz auf Zählzeit eins des Taktes 79 rückwirkend erkannt und Zählzeit Eins in Takt 80 zum Vorhaltsklang erklärt. Zum anderen folgen in dieser tonal labilen Situation nun noch eine Mediantrückung von c-Moll zu e-Moll sowie eine Variantenbildung von e-Moll zu E-Dur – jeweils auf der zweiten Zählzeit der Takte 81 und 82, so dass auf diese Weise schließlich auch die taktmetrischen Verhältnisse in Frage gestellt werden. Im Vergleich mit dem vorangegangenen Beispiel mutet die folgende Passage aus der vierzig Jahre später entstandenen Sonate Wq 65/48 – H 280 durch die Konzentration auf nur eine für die ›Teufelsmühle‹ zentrale Fortschreitung geradezu subtil an (Bsp. 7).

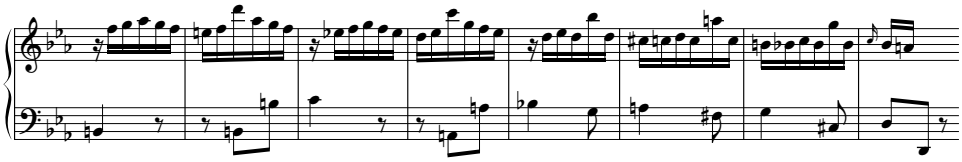
In die angedeutete Quintfallsequenz mit Dominantseptakkorden in Takt 21 wird auf Zählzeit vier ein dis-Moll-Quartsextakkord integriert, der das tonale Zentrum von h-Moll nach dis-Moll wendet. Diesem erst rückwirkend erkennbaren Ausschnitt aus einer ›Teu-



Beispiel 7: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/48 – H 280, Andantino, T. 20–25

felsmühle‹ fehlt eine Mittelstimme (T. 21.2: *cis-h-ais*), was neben der hohen Registrierung und leisen Dynamik zur Unauffälligkeit des Modells beiträgt. Erst der folgende Takt 22 setzt die Distanz der Tonarten wirkungsvoll in Szene, indem die Dynamik ins Forte umschlägt, die ausgeblendete Mittelstimme wieder eintritt und außerdem der scharfe übermäßige Terzquartklang *h-dis-eis-a/gisis* durch das synkopierte *eis* hervorgehoben wird. Eine ähnliche Explosion scheint sich im Takt darauf durch die crescendierende Dynamik anzudeuten, zumal dieser Vorgang durch die Kombination von zwei Liegestimmen und einem halbtönig absteigenden Bass in direkter Analogie zu Takt 21 steht. Tatsächlich aber läuft die fallende Linie verhältnismäßig bruchlos in den nach h-Moll zurückführenden Halbschluss. Die ›Teufelsmühle‹ wird hier regulär fortgesetzt und lässt sich auf diese Weise voraushören. Schließlich weist die Fortschreitung dadurch eine gewisse Geschlossenheit auf, dass der Ausgangsklang *h-cisis*(*d*)*-eis*(*f*) nachträglich auf den Zielklang *g-h-d-eis* bezogen und als durch das Modell lediglich prolongiert verstanden werden kann.

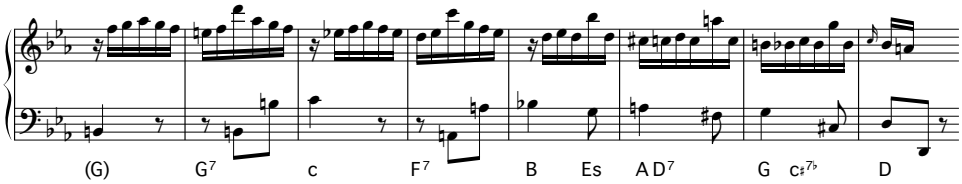
III. Rätselhafte Fortschreitungen



Beispiel 8: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 45–52

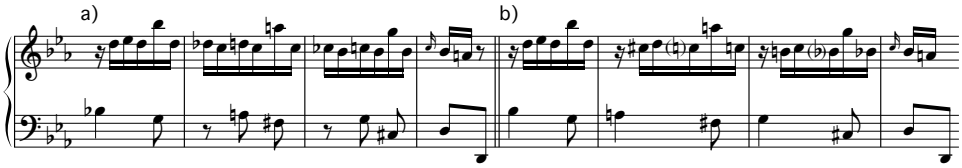
Der Anblick der Takte 50 und 51 des dritten Satzes der Sonate Wq 52/1 – H 50 dürfte stutzig machen (Bsp. 8). Hier begegnen sich im Abtakt, also dem taktmetrisch auffälligsten Moment, in kleinen Notenwerten die Töne *cis*, *c* und *d* (bzw. in T. 51 *h*, *b* und *c*) in direkter Folge. Es ließe sich zunächst vermuten, dass Bach eine enharmonisch ungenaue Notation gewählt und ein etwaiges *des* (*ces*) fälschlich als *cis* (*h*) notiert hat. Durch ein angenommenes *des* (*ces*) ließe sich die Takteins als abwärts gerichtete Appoggiatur verstehen, was darüber hinaus eine Analogie zu den mit aufwärts führenden Nebennoten versehenen Takten 46f. bedeuten würde. Der wesentliche Unterschied zwischen Takt 46f. und Takt 50f. besteht jedoch darin, dass den Takteinsen der Takte 50 und 51 ein stabiler Bass unterlegt ist, der die Auffassung der großen Terzen *cis-a* und *h-g* zuunguns-

ten der verminderten Quarten *des-a* und *ces-g* maßgeblich unterstützt. Hinzu kommt, dass ein sukzessives Hören von *cis-c* (*h-b*) auch harmonisch sinnfällig wird, wenn es im Rahmen einer Quintfallsequenz mit den Fundamentschritten A-D-G verstanden wird. Aus dieser Perspektive zeigt sich eine harmonische Beschleunigung der in Takt 45 beginnenden Sequenz bis hin zur synkopierenden Aufteilung der Zählzeiten in den Takten 50 und 51, die das Modell nahe legt (Bsp. 9).



Beispiel 9: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 45–52, mit Angabe der Fundamentschritte

Damit ist einerseits festzustellen, dass die von Bach gewählte Notation ein tatsächlich hörbares Phänomen angemessen wiedergibt. Andererseits ist nicht zu übersehen und -hören, dass der Ton *cis* (*h*) bzw. eine ggf. wahrzunehmende Harmonie A (G) zeitlich auf das Äußerste verkürzt wird. Dabei wäre die entstehende Irritation durchaus vermeidbar, indem etwa a) die oben beschriebenen Appoggiaturen durch einen eine Achtel später einsetzenden Bass realisiert werden oder b) Takt 49 direkt abgespalten und rhythmisch angeglichen wird (Bsp. 10).

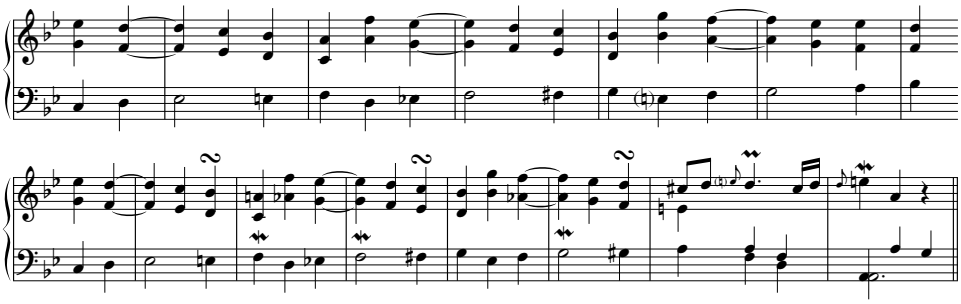


Beispiel 10: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 49–52, alternative Formulierungen, a): Appogiatur, b): rhythmische Angleichung

In Anbetracht der Einfachheit dieser möglichen Mittel zur Glättung der Passage kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist darauf bedacht war, den Spieler oder Hörer ›aus der Bahn zu werfen‹ und ggf. dazu zu zwingen, das Gehörte zu rekonstruieren und zu enträtseln.

Ein ähnliches Verfahren der Verfremdung eines modelltheoretisch betrachtet äußerst simplen Sequenzverlaufs findet sich im zweiten Satz der frühen Sonate Wq 65/12 – H 23. Der erste Formteil dieses g-Moll-Andante dehnt sich auf für Bach'sche Verhältnisse lange 26 Takte aus, indem der erste Quintabsatz durch eine unvollkommene, in Terzstellung schließende Kadenz beantwortet und die nachfolgende Modulation erst nach einem formal prolongierenden Trugschluss in die erste vollkommene Grundkadenz geführt wird.

Da diese ungewöhnlicherweise die Unterquinttonart c-Moll bestätigt, erwartet man vom weiteren Verlauf, dass er die regulären »nächstverwandten«[20] Kadenzziele d-Moll oder B-Dur nachreicht. Die folgenden zwei Takte deuten dieser Erwartung entsprechend zunächst die durch eine Monte-Sequenz artikulierte Paralleltonart B-Dur an, die sich jedoch nur kurzfristig durchzusetzen vermag.



Beispiel 11: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/12 –H 23, Andante, T. 27–32 bzw. 33, obere Zeile: erwartende Fortsetzung nach B-Dur; untere Zeile: tatsächliche Fortsetzung

Der Vergleich zwischen der Erwartungsskizze und der Komposition zeigt, dass der tatsächliche Verlauf das soeben gewonnene B-Dur-Subsemitonium schon auf der zweiten Zählzeit des Taktes 28 wieder verliert. Der resultierende Klang ist zwar als dominantische VII zum folgenden Es-Dur-Akkord (oder als II in c-Moll) harmonisch plausibel, bildet aber ebenfalls den chromatischen Konflikt zwischen den Tönen *a* und *as* durch den entstehenden Querstand in gleicher Oktavlage drastisch ab. Takt 29 wiederum suggeriert durch den unvollständig gesetzten ›vv7‹ auf Zählzeit Drei den Ton *a*, so dass der in Takt 30 notierte Klang *f-as-f* in ein enharmonisches Zwielicht gerät: [21] Beide Möglichkeiten, *gis* und *as*, ergäben durch die Weiterführung in einen kadenzierenden Quartsextakkord einen sinnvollen harmonischen Gang. Die Lesart *gis* auf der einen Seite könnte als Teil des ›vv7‹ *f-gis-h-d-f* aus der Sequenz aussteigen und das ursprünglich erwartete Modulationsziel d-Moll erfüllen, *as* hingegen würde weiterhin das nicht enden wollende c-Moll fortführen. Entsprechend der vorausgegangenen Notation erfüllt sich in Takt 31 zunächst die Bedeutungsebene des Tones *as* und lässt somit das auf Zählzeit Drei notierte *gis* klanglich als *as* erscheinen.[22] Der das tonale Geschehen destabilisierende enharmonische Konflikt müsste nun im Augenblick seiner Überwindung durch eine neuerliche

20 Bach 1753/62, II, 331.

21 Der Ton *as* könnte ebenfalls als Bestandteil eines ›verminderte-Terz-Akkordes‹ *fis-as-c-es* ergänzt werden. Dies würde jedoch eine Progression in den Quartsextakkord *g-c-es* nahe legen, die nicht erfolgt. Daher scheidet die Hypothese *as* spätestens im Moment des Eintretens des nachfolgenden g-Moll-Akkordes aus.

22 Die analoge Notation des Basses der Takte 29 und 31 verdeutlicht optisch eine dem Vorgang zu Grunde liegende sequenzielle Logik. Diese vermeintliche Hörerleichterung wird jedoch von den tonalen Ereignissen durchkreuzt, die den möglichen Bezugstonarten des Monte-Modells B-Dur, g-Moll oder d-Moll insistierend den Tonvorrat von c-Moll entgegensetzen.

Bestätigung der Tonart c-Moll ausgeglichen werden. Durch den überraschenden A-Dur-Akkord in Takt 32 deutet Bach hingegen das vorangegangene *as* nachträglich zu einem *gis* um und wendet die Modulation im allerletzten Moment doch noch nach d-Moll, das anschließend zehn Takte lang gefestigt wird.

Ein besonderer Reiz der beschriebenen Passage besteht darin, dass der regulär vermittelnde Tonartenverlauf c-Moll – B-Dur / g-Moll – d-Moll auf wenige Takte zusammengedrängt wird. Anstatt nacheinander vorgestellt zu werden, überlagern sich die Tonarten in Form des Sequenzmodells (B-Dur), der besonders optisch wahrnehmbaren Dominanz des Tones *as* (c-Moll) und der implizit bereits früher als notiert hörbaren Verweise auf die Tonart d-Moll.

IV. Verbindungslinien

Kontextualisiert man die vorgestellten ›Bizarrerien‹ Bachs durch ihre jeweilige Einbindung in den Satzzusammenhang, so kann festgestellt werden, dass sie nicht verstreut auftreten, sondern eine gemeinsame formale Position aufweisen. In Anlehnung an die zeitgenössische Theorie[23] lässt sich diese Position auf den zweiten ›Perioden‹ eingrenzen, also auf jenen Ort, der in der späteren Sonatentheorie als ›Durchführung‹ beschrieben wird. Der inhaltliche Verlauf der zwei oder drei ›Perioden‹ zeichnet sich primär durch die Darstellung jeweils einer oder zweier Tonarten mit einer abschließenden Kadenz aus, nämlich der Haupt- und ersten Nebentonart im ersten ›Perioden‹, der ersten und gegebenenfalls zweiten Nebentonart im zweiten ›Perioden‹ und wiederum der Haupttonart im dritten ›Perioden‹. Im Vergleich zur dramatischen Gestaltung späterer klassischer Durchführungen, z. B. in Form dynamischer Kontraste, motivischer Arbeit oder Klimaxbildung, wirkt eine kompositorische Umsetzung, die sich auf das von der Theorie erfasste Abschreiten der Tonarten innerhalb prinzipiell ähnlicher ›Perioden‹ beschränkt, rückblickend denkbar ›undramatisch‹ inszeniert.

Bachs formaler Ansatz stimmt insofern mit dem zeitgenössischen Modell überein, als er in den meisten Fällen den zweiten ›Perioden‹ so gestaltet, dass auf eine wörtliche oder variierte Wiederholung des transponierten ›Hauptsatzes‹ eine Überleitung in die zweite formbildende Kadenz in der zweiten Nebentonart folgt.[24] Während jedoch im ersten ›Perioden‹ der Übergang zwischen Haupt- und Nebentonart unauffällig geschieht, wird der zweite ›Periode‹ durch die oben besprochenen Auffälligkeiten an der analogen formalen Position entscheidend profiliert. Damit unterscheiden sich die drei Formteile nicht nur durch ihre Kadenzziele, sondern ebenfalls durch ihre ›Modulation‹ im historischen wie im heutigen Sinne. Während eine ›motivisch-thematische Arbeit‹ bei Bach nicht über das Verfahren der Parallelstellenbildung hinausgeht, verstärkt er die tonale Konfliktbildung im Sinne einer ›Durchführungsharmonik‹. Diese Überlagerung von motivischer Schlichtheit und harmonischer ›Dramatik‹ könnte erklären helfen, warum die Untersuchung Bach'scher Sonatenformen in Bezug auf dessen Verhältnis zum späteren Modell der Sonatenhauptsatzform oft zu uneinheitlichen Ergebnissen führt.[25]

23 Vgl. z. B. die Darstellung in Budday 1983.

24 Vgl. Horn 1988, 79.

Schwierig dürfte allerdings zu beurteilen sein, ob mit der harmonischen Anreicherung des zweiten ›Perioden‹ ein für Bachs formales Denken repräsentatives Moment angesprochen wird. Ein quantitativer Nachweis des Auftretens von ›Durchführungsharmonik‹ in Bachs Gesamtwerk scheidet dadurch aus, dass Bach selbst bereits betonte, in seinem Schaffen überwiegend an Vorgaben und Geschmack Dritter gebunden gewesen zu sein.[26] Ergiebiger könnte die Untersuchung ästhetischer Aussagen Bachs ausfallen:

> Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wen[n] dieses alles nicht drin[n] wäre, wie unbedeutend das Stück seÿn würde.[27]

Diese Mitteilung an Forkel etwa stützt die Annahme, dass Bach satztechnische Besonderheiten und Wagnisse nicht nur aus Lust am Experiment unternahm, sondern sie als essentiell für das Gelingen eines ›Meisterstücks‹ ansah.

Schließlich ist zu beobachten, dass harmonische Möglichkeiten, die über die ältere ›Tonordnung‹ hinausgingen, nicht nur kompositorisch erkundet, sondern ebenfalls im Musikschrifttum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutiert wird. Als Grundlage für die Begrenzung von Modulationszielen dient weiterhin die Orientierung an denjenigen Stufen, die auf der Basis des Skalenmaterials der Ausgangstonart konsonante Dreiklänge tragen.[28] So fordert Georg Joseph Vogler in seiner Beurteilung des C. Ph. E. Bach'schen Kompositionsstiles eine »planmäsige Abzielung aller Ausweichungen auf denselbigen Hauptton«[29], um dadurch die »Tonseinheit«[30] zu wahren. Auch Johann Philipp Kirnberger stellt in seiner *Kunst des reinen Satzes* fest,

> daß man sich bei der gemeinen Modulation nicht in entlegene Töne wagen könne, und am sichersten fahre, wenn man bey den Ausweichungen mit den angezeigten fünf nächsten Graden der Verwandtschaft zufrieden ist.[31]

Um jedoch affektbedingt auch überraschende und auffällige Tonwechsel anbringen zu können, erweitert er die »gemeine Modulation« anschließend um chromatische und enharmonische Wege[32] – ein pädagogisches Modell, das sich etablieren wird. Auf diese Weise können prinzipiell alle Tonarten erreicht werden: Den entscheidenden Faktor bei der Wahl der Mittel bildet nicht mehr nur der Grad der Verwandtschaft der zu verbin-

25 Vgl. etwa Puchelt 1993, 64, Horn 1988, 7 und Wagner 1990, 231ff.

26 Bach 1773, 208f. (Hervorhebung original). Auch Bachs spätere Selbstverlagspraxis zwang ihn aus wirtschaftlichen Gründen, die Zielgruppe der ›Liebhaber‹ angemessen zu berücksichtigen. Vgl. Ottenberg 2005, 10–14.

27 Suchalla 1994, 658f.

28 Also II bis VI in Dur- und III bis VII in Moll-Tonarten.

29 Vogler 1780, 159f.

30 Ebd., 160.

31 Kirnberger 1771, I, 107.

32 Ebd., 121–133.

denden Töne, sondern auch die vom Komponisten gewünschte »Härte«[33] des Vorgangs. Zur ästhetischen Begrenzung der Möglichkeiten wird in diesem Zusammenhang die Kategorie der ›Beleidigung des Ohres‹ herangezogen. Charles Burney berichtet:

> In dem heutigen Canzone fiengen sie [einige ächte Neapolitanische Sänger] in a moll an, und ohne zu wissen wie, giengen sie in die fremdesten Töne über, die man sich denken kann; jedoch ohne das Ohr zu beleidigen.[34]

Christian Friedrich Daniel Schubart hingegen sieht in der Charakteristik der Tonarten den entscheidenden Grund für ihre Kombinierbarkeit im Rahmen einer Modulation:

> Sobald er [der Musiker] einmal einen der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, so darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieser Empfindung widersprechen.[35]

Der Ausgleich zwischen dem Interesse an harmonischer Innovation und Mannigfaltigkeit einerseits und der Wahrung der »Tonseinheit« andererseits lässt sich als formale Herausforderung an die Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestimmen und bildet somit auch den Kontext für ein historisches Verständnis der C. Ph. E. Bach'schen Antworten auf diese Herausforderung.

Literatur

Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde. Berlin, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1994.

—— (1773), »Selbstbiographie«, in: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1959, Bd. 3, 199–209.

Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Burney, Charles (1772), *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, Hamburg: Bode.

Cramer, Carl Friedrich (1783), »Recensionen, Abkündigungen«, in: *Magazin der Musik*, 1/2, hg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg: Musicalische Niederlage, 1238–1255.

Förster, Emanuel Aloys (1804), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Horn, Wolfgang (1988), *Carl Philipp Emanuel Bach: Frühe Klaviersonaten*, Hamburg: Wagner.

33 Kirnberger 1771, I, 106.

34 Burney 1772, 233.

35 Schubart 1806, 381.

Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Bde., Berlin, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 2004.

Ottenberg, Hans-Günter (2005), »Positionen und Perspektiven der C.-Ph.-E.-Bach-Forschung«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer* (= Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte 4), hg. von Hans-Günter Ottenberg und Ulrich Leisinger, Frankfurt a. d. O.: Musikges. Carl Philipp Emanuel Bach, 6–17.

Poos, Heinrich (1993), »Carl Philipp Emanuel Bachs Rondo a-Moll aus der ›Zweiten Sammlung […] für Kenner und Liebhaber‹. Protokoll einer Annäherung«, in: ders. (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 119–170.

Puchelt, Gerhard (1993), »Für Kenner und Liebhaber«, in: Heinrich Poos (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 63–80.

Rochlitz, Friedrich (1832), *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Leipzig: Carl Cnobloch.

Rosen, Charles (2006), *Der klassische Stil*, übers. von Traute M. Marshall, 5. Auflage, Kassel: Bärenreiter.

Schemelli, Georg Christian (1736), *Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind; Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeitz gewidmet, mit einer Vorrede von Friedrich Schulze*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.

Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: J. v. Degen, Neuausgabe Leipzig: Reclam. 1977.

Schünemann, Georg (1916), »Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf«, in: *Bach-Jahrbuch* 13, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 20–35.

Suchalla, Ernst (Hg.) (1994), *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig – Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: Heinrich Poos (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 171–196.

Vogler, Georg Joseph (1776), *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim: Kuhrfürstliche Hofbuchdruckerei.

—— (1780/81), *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3. Lfg. Bd. 2–9, Speyer: Bossler.

Wagner, Günther (1990), »Die Entwicklung der Klaviersonate bei C. Ph. E. Bach«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans Joachim Marx, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 231–244.

Klang gegen Rhythmus

Die Entwicklung von Texturen in Vladimir Tarnopolskis *Foucault's Pendulum*

Hannes Oberrauter

ABSTRACT: In *Foucault's Pendulum* kombiniert Tarnopolski etablierte Verfahren und Stilistiken der Neuen Musik. Dennoch ist das Resultat nicht mit starren theoretischen Systemen greifbar, sondern fordert einen undogmatischen Zugang. Der Titel des Ensemblewerks, der auf ein berühmtes Experiment zum Nachweis der Erdrotation anspielt, wirft die Frage nach einem möglichen Verweischarakter der Musik auf.

In *Foucault's Pendulum* Tarnopolski combines well-established techniques and styles of contemporary music. However, the result cannot be interpreted with the help of rigid theoretical systems but requires a non-dogmatic approach. The title of this ensemble piece that alludes to a famous experiment intending to prove the fact of earth rotation brings up the question of the music's potentially referential quality.

Vladimir Tarnopolski, 1955 in Dnjepropetrowsk geboren und seit 1992 Professor am Moskauer Konservatorium, zählt zu den renommiertesten russischen Komponisten der Gegenwart. Gemessen an der Häufigkeit seiner Aufführungen ist die musikwissenschaftliche Literatur über Tarnopolski allerdings sehr spärlich. Deutschsprachige Publikationen existieren bislang gar nicht. Der einzige englischsprachige Artikel von Valeria Tsenova aus dem Jahr 2003 bietet einen Abriss über Biographie und Werk sowie den Versuch einer stilistischen Einordnung, bleibt dabei aber eher oberflächlich.[1] Die offizielle Homepage des Komponisten[2] bildet indes eine reichhaltige Quelle für erste Informationen: Neben biographischen und diskographischen Inhalten finden sich detaillierte Angaben zu den einzelnen Kompositionen sowie Werkkommentare aus Tarnopolskis eigener Feder. Einige der Stücke, darunter das im vorliegenden Aufsatz untersuchte, können in voller Länge angehört werden.

Foucault's Pendulum ist ein Auftragswerk für das holländische *Schönberg Ensemble* und wurde von diesem unter der Leitung von Reinbert de Leeuw am 11. November 2004 uraufgeführt. Der metaphorische Titel lässt mehrere Assoziationen zu. In einem E-Mail an den Verfasser[3] gibt Tarnopolski an, dass ihn in erster Linie Jean Bernard Léon

1 Tsenova 2003.

2 http://www.tarnopolski.ru

3 Vom 27.4.2014.

Foucaults 1851 erstmals durchgeführter Pendelversuch, mit dem die Erdrotation nachgewiesen werden kann, zur Wahl des Titels inspiriert habe. Auch ein Bezug zu Umberto Ecos 1988 erschienenem Roman *Das Foucaultsche Pendel* wird in den Raum gestellt. Tarnopolski weist allerdings darauf hin, dass ihm der Titel erst einfiel, als die kompositorische Arbeit bereits fortgeschritten war.

Das Pendel wird laut Tarnopolski durch zwei konkrete musikalische Elemente symbolisiert. Dabei handelt es sich erstens um das perkussive, mehrmals wiederkehrende Zymbalmotiv, mit dem das Werk eröffnet wird, und zweitens um das Ticken eines Metronoms, welches erstmals in der Mitte des Stückes einsetzt und am Ende ein weiteres Mal erscheint.

Die Besetzung von *Foucault´s Pendulum* entspricht grundsätzlich dem Standard eines zeitgenössischen Ensemblestückes, geht jedoch in einigen Punkten darüber hinaus. Ungewöhnlich ist zunächst die Integration eines ungarischen Zymbals, eines Bayans (russische Knopfharmonika) und eines Akkordeons. Die spektakulärste Abweichung von der Norm besteht jedoch im bereits erwähnten mechanischen Metronom, das in diesem Werk als Musikinstrument (»on the stage – near the conductor«) eingesetzt wird.

Die Frage nach der Großform des Werks lässt sich sehr schnell beantworten: Geradezu überdeutlich ist die Gliederung in zwei Teile, die völlig unterschiedliche musikalische Idiome aufweisen. Hinsichtlich der Dramaturgie ähneln sich die beiden Formteile jedoch: Auf eine behutsame und langgezogene Steigerung folgt ein sehr schneller Spannungsabbau. Erkennen lässt sich dies an einem Spektogramm des gesamten Werks (Abbildung 1).

Der Einsatz des Metronoms fällt exakt in die Mitte des Stücks. Er markiert den Beginn des zweiten Teils und den Übergang zwischen zwei gegensätzlichen Prinzipien der musikalischen Gestaltung und Wahrnehmung. Tarnopolski selbst bezeichnet die beiden Prinzipien als »music of breath« (wörtlich: »Musik des Atems«) und »music of mechanism« (»Musik des Mechanismus«).[4]

Der erste Teil verkörpert die »Musik des Atems« und ist durch ein Klangkontinuum und rhythmische Amorphität gekennzeichnet. Die Zeit scheint stillzustehen, stattdessen werden räumliche Assoziationen evoziert. Nach und nach entwickeln die Klänge rhythmisches Innenleben und beginnen zu pulsieren: Die Zeit scheint allmählich ›zum Leben zu erwachen‹. Die individuellen und ungeordneten Pulsationen werden schließlich durch den Einsatz des Metronoms abrupt synchronisiert. Der zweite Teil – »Musik des Mechanismus« – ist dann fast zur Gänze von einem klar definierten gemeinsamen Puls getragen und bringt daher eine völlig anders geartete Musik hervor als der erste Teil.

Eröffnet wird das Werk mit einem motivischen Impuls des elektronisch verstärkten und dadurch prominent hervortretenden Zymbals, fortan ›Zymbalmotiv‹ genannt (Beispiel 1). Das Zymbalmotiv ertönt in der ersten Phase des Stückes zehn Mal in unveränderter Form. Es handelt sich dabei um die einzige prägnante motivische Gestalt des gesamten ersten Formteils. Gitarre, Harfe und die Violinen begleiten das Zymbalmotiv stets als ›Schatten‹, der sich im Gegensatz zum Motiv selbst jedes Mal leicht verändert. In Anlehnung an Helmut Lachenmanns Klassifikation der Klangtypen[5] kann das Zymbalmotiv gemeinsam mit seinem Schatten als ›Ausschwingklang‹ eingestuft werden (Beispiel 1).

4 Werkkommentar zu *Foucault´s Pendulum* auf http://www.tarnopolski.ru/en/work

5 Vgl. Lachenmann 2004, 5.

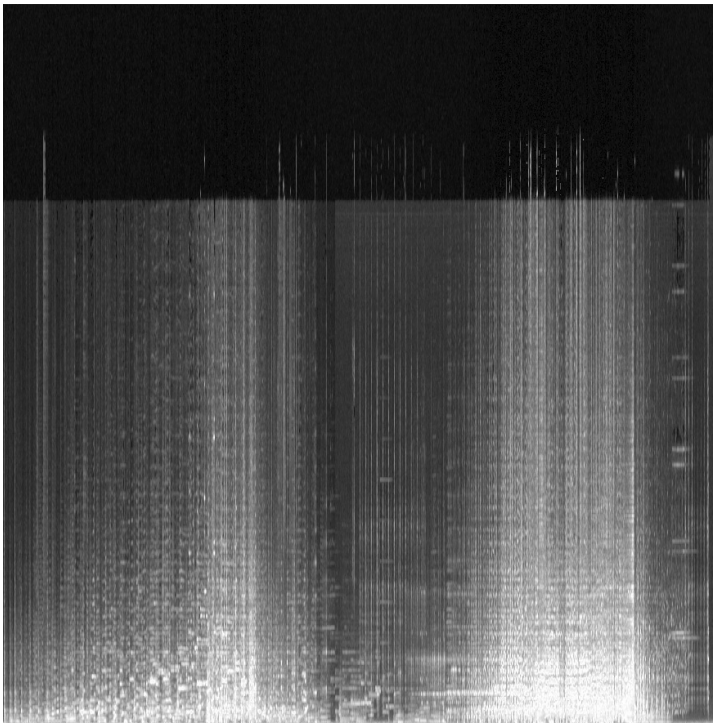
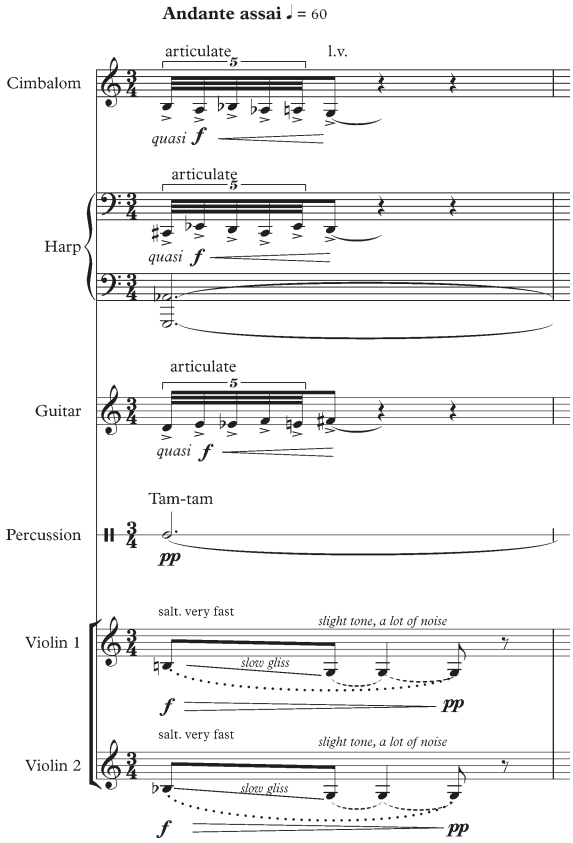


Abbildung 1: Vladimir Tarnopolskyi, *Foucault's Pendulum*, Spektogramm (x-Achse: Zeit, y-Achse: Frequenzen [linear aufsteigend]; Lautstärke [in zunehmender Reihenfolge]: dunkelgrün-hellgrün-gelb-orange)

Gemeinsam mit dem Zymbalmotiv wird in den tiefen Streichern ein symmetrisch aufgebauter Akkord exponiert: Zwei Tritoni rahmen eine Quinte ein (Abbildung 2). In weiterer Folge wird die Zusammensetzung des Akkordes behutsam variiert, ohne dass dabei die Intervallstruktur und damit der Klangcharakter wesentlich verändert würden: Quarten, Tritoni und Quinten sind in jeweils unterschiedlichen Konstellationen übereinander geschichtet. Im Gesamtkontext übernimmt der Streichersatz eine Scharnierfunktion: Einerseits prolongiert er den Ausschwingklang des Zymbalmotivs. Andererseits bildet er den klanglichen und harmonischen ›Bodensatz‹, aus dem sich nach und nach die Bläserstimmen entfalten (Abbildung 2).

Nach den ersten drei Impulsen, die das Zymbalmotiv sendet, wird ab Takt 9 allmählich die großräumige Entwicklung des ersten Formteils in Gang gebracht: Mit der Bassklarinette setzt das erste Holzblasinstrument ein. In weiterer Folge bildet sich ein Gewebe aus Einzeltönen unterschiedlicher Aerophone. Ihrer Länge nach entsprechen die Töne etwa einem tiefen Atemzug. Jeder der Einzeltöne ist mit der gleichen oder einer ähnlichen Dynamikangabe versehen: Piano (oder Pianissimo, Piano-Pianissimo) – Crescendo – Mezzoforte (oder Forte, quasi Forte) – Decrescendo (›al niente‹). Das Bogen-



Beispiel 1: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 1, Zymbalmotiv und ›Schatten‹

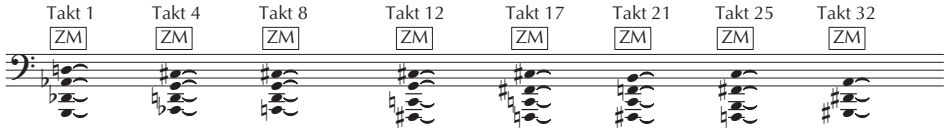


Abbildung 2: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 1–32, Extrakt des Streichersatzes (ZM = Zymbalmotiv)

Prinzip wiederholt sich zumindest ansatzweise auch auf der übergeordneten Ebene der Klangdichte. Abbildung 3 veranschaulicht, wie sich der Bläsersatz in mehreren Anläufen auf- und wieder abbaut, ehe er zu einer konstant hohen Dichte anwächst: Die Einzelteile setzen sich zu einem Kontinuum zusammen, das in Lachenmanns Nomenklatur einem »Texturklang« entspricht.

Die Harmonik wird nach und nach geschärft, indem die Einsätze der Aerophone ab Takt 28 (*cis*[1] und *dis*[1] im Bayan) immer häufiger und ab Takt 45 ausschließlich in Form

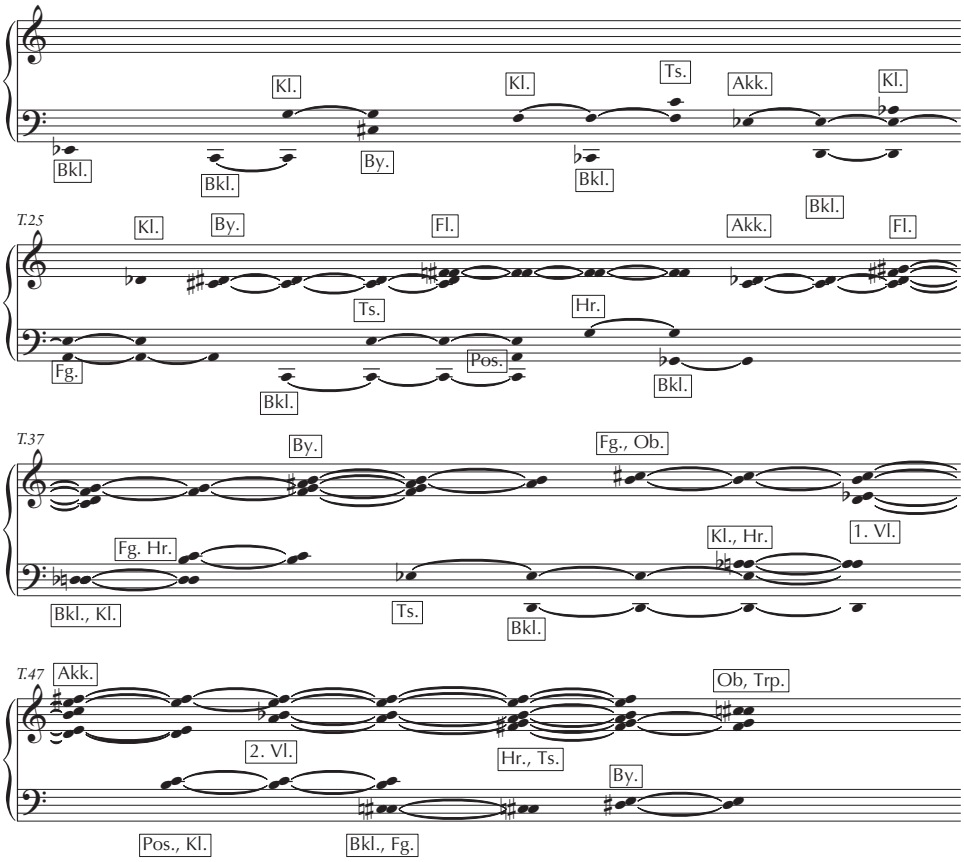


Abbildung 3: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Bläsersatz, T. 9–54

von kleinen oder großen Sekunden an Stelle von Einzeltönen erfolgen. Dabei werden jeweils zwei Instrumente in wechselnden Kombinationen aneinander gekoppelt, wodurch eine große klangliche Vielfalt entsteht.

Der homogene vierstimmige Streichersatz löst sich ab Takt 32 auf. Von Takt 46 an (d^1/es^1 in der ersten Violine) ordnen sich die Streicher vollends in das Mosaik des Bläsersatzes ein. Nachdem in Takt 53 das Zymbalmotiv zum vorerst letzten Mal erklingt, ergibt sich so ein satztechnisch einheitliches Gewebe aus Bläsern, Streichern und sonstigen Instrumenten. Auch das Schlagwerk, anfangs vorwiegend als Akzent-Verstärkung des Zymbalmotivs eingesetzt, gliedert sich im weiteren Verlauf des ersten Formteils in das Klangkontinuum ein und sorgt mit Tremolo-Effekten für die changierende Färbung einzelner Phasen.

In Takt 55 macht sich mit der Rhythmisierung des Bratschenklanges erstmals eine zentrale Idee des Werks bemerkbar, nämlich diejenige der Pulsation. Wurde das Klang-

kontinuum anfangs durch das Zymbalmotiv ›von außen‹ angeregt, so gewinnt es nun durch Tonrepetitionen allmählich an Eigenleben. Damit beginnt eine langgezogene Entwicklung, für deren analytische Beschreibung es sich anbietet, das Klangkontinuum in Anlehnung an Karlheinz Stockhausens ›statistische Formauffassung‹[6] in einzelne Parameter zu zerlegen.

Die Klangdichte, hier schlicht als Anzahl der gleichzeitig erklingenden Töne definiert, ist in diesem Abschnitt über einen langen Zeitraum hinweg relativ konstant und schwankt zwischen zehn und sechzehn Tönen. Von einer merkbaren Zunahme der Klangdichte kann erst gegen Ende des Abschnitts gesprochen werden. Zwischen den Takten 137 und 141 liegt sie bereits bei 19 bis 22 Tönen und steigt ab Takt 142 durch den Einsatz des Klaviers mit einem tremolierten sechsstimmigen Akkord noch einmal deutlich an.

Da im ersten Formteil kein Metrum vorhanden ist, spielt der Parameter ›Geschwindigkeit‹ keine Rolle im traditionellen Sinn. Er lässt sich jedoch auf fruchtbare und der Wahrnehmung entsprechende Weise interpretieren, wenn man ihn als die ›Geschwindigkeit der Veränderungen‹ definiert. Auf solche Weise interpretiert, geht die Entwicklung der Geschwindigkeit im konkreten Fall zunächst mit der Häufigkeit der Pulsationen einher, da diese aus dem einheitlichen Klangbild herausstechen. Es ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei der Klangdichte: Lange Zeit erfolgen die Pulsationen in einigermaßen konstanten Abständen: Takt 55 (Bratsche), Takt 60 (1. Violine), Takt 63 (Tenorsaxophon/Horn), Takt 67 (Akkordeon). In Takt 77 überlagern sich erstmals Pulsationen in unterschiedlichen Instrumenten (Tenorsaxophon/Fagott und Cello). Ab Takt 131 erhöht sich die Frequenz der ›Pulsations-Einsätze‹ deutlich, und in den folgenden zwanzig Takten wird die Aufmerksamkeit in wesentlich kürzeren Abständen als zuvor auf unterschiedliche Phänomene gelenkt: Die wahrgenommene ›Geschwindigkeit‹ steigt an.

Was den Parameter ›Tonhöhe‹ betrifft, so wird ab Takt 55 zunächst das Prinzip der kontinuierlichen Register-Erweiterung nach oben fortgesetzt. Wie auf Abbildung 3 zu sehen, verläuft diese im Gegensatz zur Entwicklung der Dichte und der Geschwindigkeit ziemlich linear. In Takt 133 erklingt mit dem Einsatz der Piccoloflöten die viergestrichene Oktave, in Takt 147 mit dem *fis*^{4} der vorerst höchste Ton.

In Takt 152 ist der Zielpunkt der entwickelnden Steigerung erreicht. Eindeutig gemacht wird dies durch ein durchaus konventionelles dramaturgisches Mittel: Ein Thema oder Motiv, welches vom Anfang des Stückes her bekannt und noch in der Erinnerung verankert ist, kehrt am Ende der Entwicklungsphase in gesteigerter Form wieder. In diesem Fall handelt es sich um das Zymbalmotiv. Zwischen Takt 152 bis 173 erklingt es elf Mal und markiert dadurch den (zur Umgebung hin abgegrenzten) Gipfel – in diesem Fall eher ›Hochplateau‹ als singuläre Spitze – des ersten Formteils. Der Satz wird ›homophonisiert‹ und besteht aus nur noch drei rhythmischen Ebenen. Nach dem hochkomplexen Stimmengewebe des Klangkontinuums wirkt die Vereinfachung des Satzes wie eine Verstärkung: Die Kräfte werden gebündelt, die musikalische Geste gewinnt an Klarheit.

Takt 172 kann dann als ein Wendepunkt des ersten Teils gelten: In den Bläsern setzen plötzlich schnelle, nach oben gerichtete Läufe ein. Dabei bewegen sich die Instrumente unabhängig voneinander, Quintolen und Sextolen überlagern sich. Es entsteht ein chao-

6 Vgl. Stockhausen 1963, 77.

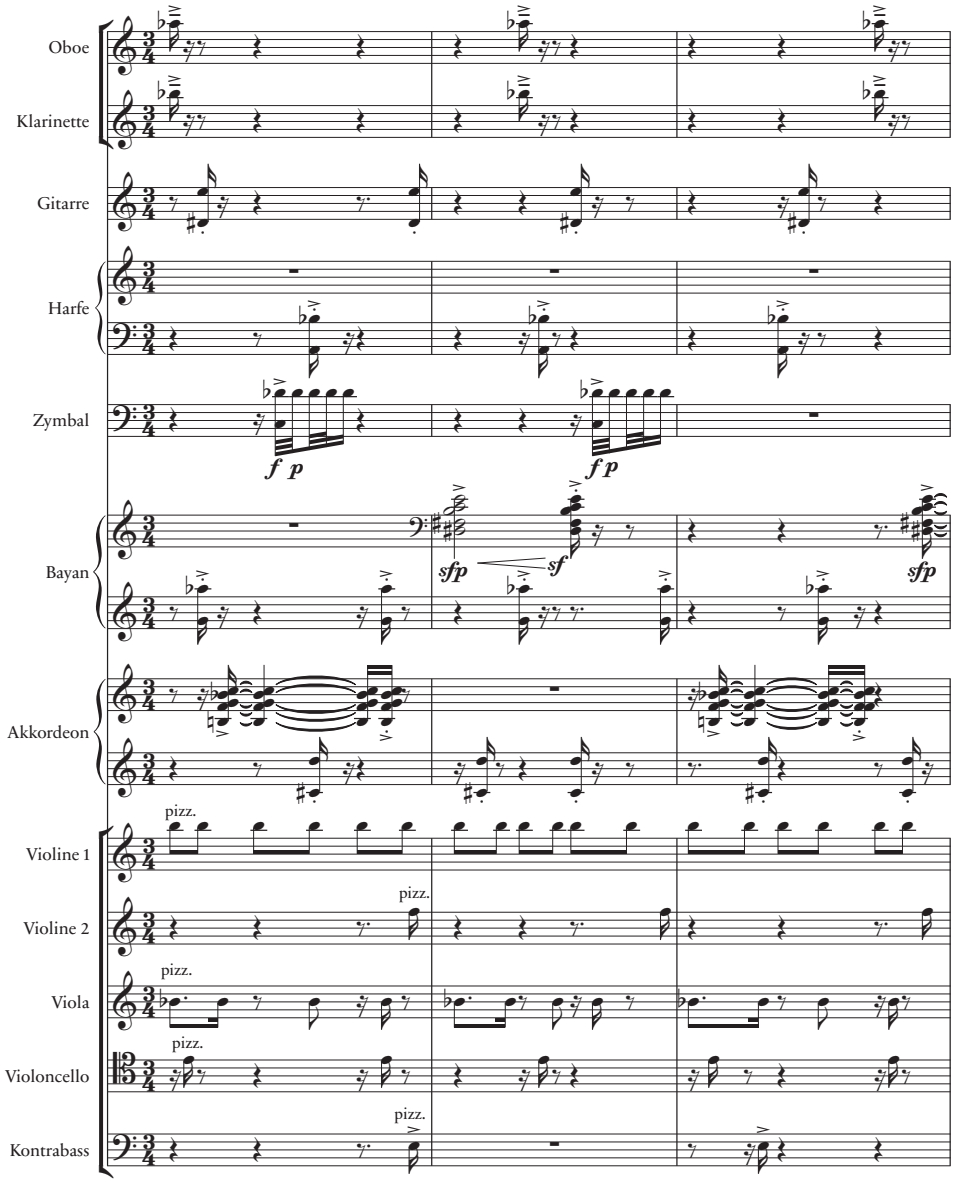
tisch wirkendes Klangbild, in das auch das Zymbalmotiv und die Akkorde in Bayan, Akkordeon und Streichern integriert sind. Gemeinsam bilden sie zunächst den akustischen Höhepunkt des ersten Teils, gehen dann aber in einen Zustand der ›Zerfledderung‹ des Satzes über. Es entsteht durch das Absinken von Dynamik, rhythmischer Dichte und Tonhöhen ein rapider Spannungsabfall.

Ab Takt 189 (Flöten) kehren die Pulsationen wieder. Zunächst unauffällig in den flirrenden Klang eingebettet, bleiben sie nach dessen Abklingen (T. 215) übrig und lenken den musikalischen Fluss entscheidend in eine neue Richtung: Die ›Atem-Musik‹ des ersten Teils geht in die ›mechanische Musik‹ des zweiten Teils über. Dass diese Transformation fast unmerklich geschieht, liegt zu einem guten Teil am sukzessiven Erscheinen der ›pulsierenden‹ Instrumente sowie an deren Spieltechnik. Die ersten Einsätze könnte man als belebten ›Atemklang‹ bezeichnen: Die Einzeltöne werden sehr weich artikuliert (›portato molto‹), die Dynamik ist bogenförmig. Mit der Harfe in Takt 209 kommt erstmals ein Instrument hinzu, das einen ›Ausschwingklang‹ generiert. Sehr prominent treten die hohen, gezupften Töne der 1. und 2. Violine hervor (T. 212, 217, 222). Hier schlagen die Pulsationen bereits ins Äußerlich-Mechanische um: Das Ticken des Metronoms kündigt sich an. Kurz vor dessen Einsatz wird die Frequenz der Pulsationen innerhalb einer letzten Folge von perkussiven Instrumenten verlangsamt: Die Gitarre spielt Achtelnoten, das Zymbal eine Viertel-Septole, die Harfe zusammen mit dem Klavier Viertel-Triolen und das Metronom schließlich Viertelnoten.

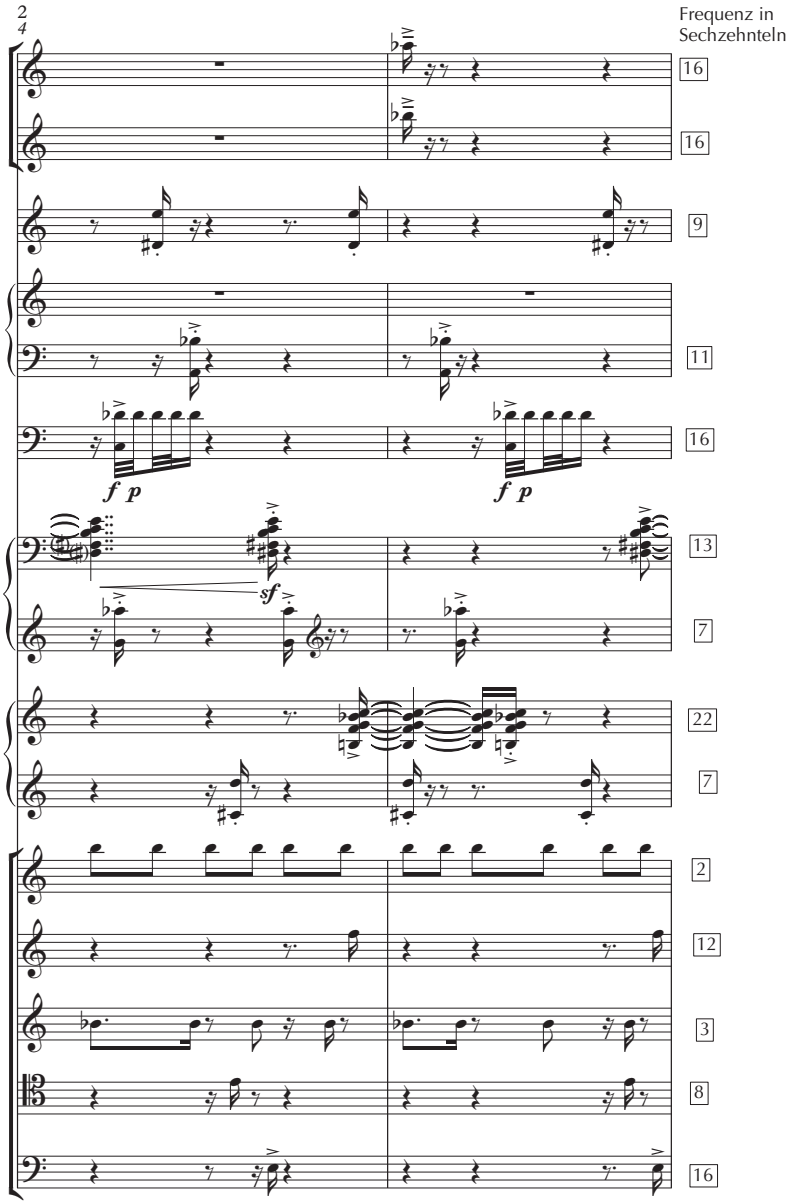
Das Metronom wirkt durch diese behutsame Vorbereitung nicht fremd, sondern integriert. Dennoch markiert sein Einsatz den Beginn einer neuen Zeitgestaltung und -wahrnehmung. Durch seine schiere Präsenz während der folgenden 38 Takte stellt es den Bezugspunkt für alle musikalischen Ereignisse dar und erzeugt eine ›metrische Hierarchie‹.

Die Entwicklung des zweiten Formteils beginnt mit dem hohen pizzicato-Einsatz der 1. Violine in Takt 265. In den folgenden Takten wird Stimme für Stimme im ›Baukastenprinzip‹ übereinander geschichtet. Innerhalb der Schichtung wird ein Muster deutlich, das von einem gemeinsamen Puls getragen wird. Jedes Instrument repetiert einen Einzelton, ein Intervall oder eine kurze Tonfolge. Die Frequenz dieser Repetition ist in jedem Instrument eine andere, wodurch sich ein gleichzeitig statischer und doch im Detail variabler Texturklang ergibt. Beispiel 2 zeigt die Takte 311 bis 315: In dieser Passage hat sich jenes Muster etabliert, das mit geringen Veränderungen bis Takt 352 bestehen bleiben wird.

Historisch betrachtet sind unterschiedliche, übereinander gelagerte rhythmisch-metrische Muster keineswegs neu. Im Schaffen György Ligetis etwa tritt Polymetrik nicht nur häufig auf, sondern darüber hinaus mit derart gesteigerter Komplexität, dass die Muster nicht mehr einzeln heraushörbar sind, sondern in einen Gesamtklang aufgehen. Das Notenbild Tarnopolskis lässt hingegen an ›Baukasten-Stücke‹ aus dem Bereich der populären und/oder elektronischen Musik sowie an Beispiele aus der Minimal Music, etwa Terry Rileys *In C,* denken. Die Ähnlichkeit mit Letztgenanntem besteht allerdings nur vordergründig: Während die Wiederholungen der Minimal Music vom Gedanken eines meditativen In-sich-Kreisens getragen sind, so diejenigen in Tarnopolskis Werk vom Gedanken eines gerichteten Zeitverlaufs, der die Aufmerksamkeit stets auf neu eintretende Elemente lenkt.



Beispiel 2: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 311–315 (auf der rechten Seite der Notensysteme ist jeweils die Frequenz des Zyklus als Anzahl der Sechzehntelnoten angegeben)



Beispiel 2 (Fortsetzung)

Dem Höreindruck nach erinnert die Stelle weitaus eher an den Jazz bzw. an die vom Jazz inspirierte Kunstmusik der Zwischenkriegszeit. Die Streicher als den ›Beat‹ markierender Bezugspunkt lassen die übrigen Elemente, insbesondere die akzentuierten Akkorde von Bayan und Akkordeon, als typische Off-Beats erscheinen.

Von Takt 316 an wird der mechanische, uhrwerkartige Charakter der Ereignisse um eine neue Komponente bereichert. Die in diesem Abschnitt bislang nicht in Erscheinung getretenen Instrumente setzen lange Töne und signalhafte Elemente zu Motiven zusammen, die deutlich aus dem Geschehen herauszuhören sind. Dabei bilden die neu eingetretenen Stimmen ihrerseits periodische Muster aus. Bassklarinette und Fagott sind ebenso wie Sopransaxophon und Trompete fix aneinander gekoppelt und bilden jeweils einen Zyklus mit einer Länge von 26 Sechzehnteln.

Nähere Betrachtung verdient vor allem das Sopransaxophon/Trompetenmotiv (Abbildung 4): Es besteht anfänglich lediglich aus den kleinen Terzen h^1-d^2 (Saxophon) und cis^2-e^2 (Trompete), wird danach jedoch schrittweise verlängert bzw. abgewandelt. In seiner letzten Erscheinung exponiert es zum Teil das diastematische Material des nächsten Abschnitts.

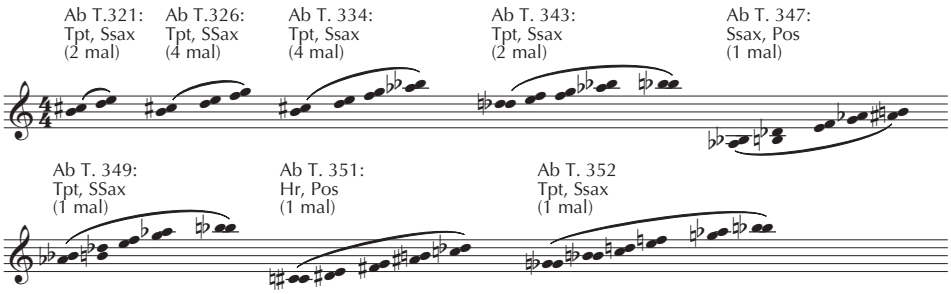


Abbildung 4: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Tonmaterial diverser Blasinstrumente im zweiten Formteil

In Takt 363 setzt sich schließlich ein neues satztechnisches Prinzip durch. An die Stelle der Polymetrik tritt die rhythmische Bündelung aller Instrumente. Stimmendisposition und Vereinfachung des Satzes lassen die Stelle wie ein Pendant zum Höhepunkt des ersten Formteils (T. 152) wirken. Anders als dort markiert diese Passage jedoch nicht nur den Zielpunkt einer ersten, sondern auch den Beginn einer neuen Entwicklung, die sich über mehr als hundert Takte erstreckt.

In zwei Punkten bildet die Stelle einen Gegensatz zur Struktur des vorangehenden Abschnitts: Zum einen fehlen sämtliche Pausen, über einen langen Zeitraum hinweg – bis Takt 472 – wird die Sechzehntelbewegung an keiner Stelle unterbrochen. Zum anderen werden die periodischen Muster der einzelnen Stimmen von einer betont aperiodischen Phrasenbildung abgelöst. In diesen Phrasen dominieren zusammengesetzte Metren, die durch einfache rhythmische Bewegungen definiert werden. Es wird permanent zwischen unterschiedlich zusammengesetzten Takten abgewechselt, darunter 2/4, 7/16, 8/16, 5/16 und 3/8.

Der gesamte Abschnitt erinnert stark an bestimmte Stellen aus den frühen Werken Strawinskys, etwa an das Finale (*Danse sacrale*) aus *Le sacre du Printemps*: In diesem Satz wird kurz vor dem Ende eine viertönige aufsteigende Melodiefloskel immer wieder vom Orchester wiederholt und durch Schläge von Pauken und Großer Trommel konterkariert. Das Gefühl eines übergeordneten Metrums kann sich nicht einstellen, da das Wiederholungsmuster durch aperiodische Elemente wie ›hinzugefügte‹ Pausen unterschiedlicher Länge gestört wird (Beispiel 4). Somit bleibt der Puls auf der Sechzehntel-Ebene und ein atemloser, nervöser Eindruck ist die Folge. Genau dasselbe Prinzip wird von Tarnopolski angewandt (vgl. Beispiele 3 und 4).

Trotz einiger spannungssteigernder Mittel, etwa eines Posaunensignals (T. 372ff. und 407ff.), einer ›anrollenden‹ Crescendo-Figur (T. 431ff.) und einer martialisch wirkenden Vorschlagsfigur der Kleinen Trommel (T. 437ff.), mündet die lange Entwicklung im Gegensatz zum ersten Teil nicht in ein klar erkennbares Ziel. Am ehesten könnten die Akkorde in Takt 463–467 als Kulminationspunkt des Geschehens gedeutet werden. Doch auch sie wirken zu kurzatmig und zu wenig ›auskomponiert‹, um als ein solcher wahrgenommen zu werden. Dem gegenüber sticht die Ziellosigkeit der Motorik hervor: Es handelt sich um ›mechanische Musik‹, die sich durch äußerliche Mittel beliebig steigern lässt, aber keine wirklich emphatische Geste hervorbringt und letztlich in sich zusammenfällt.

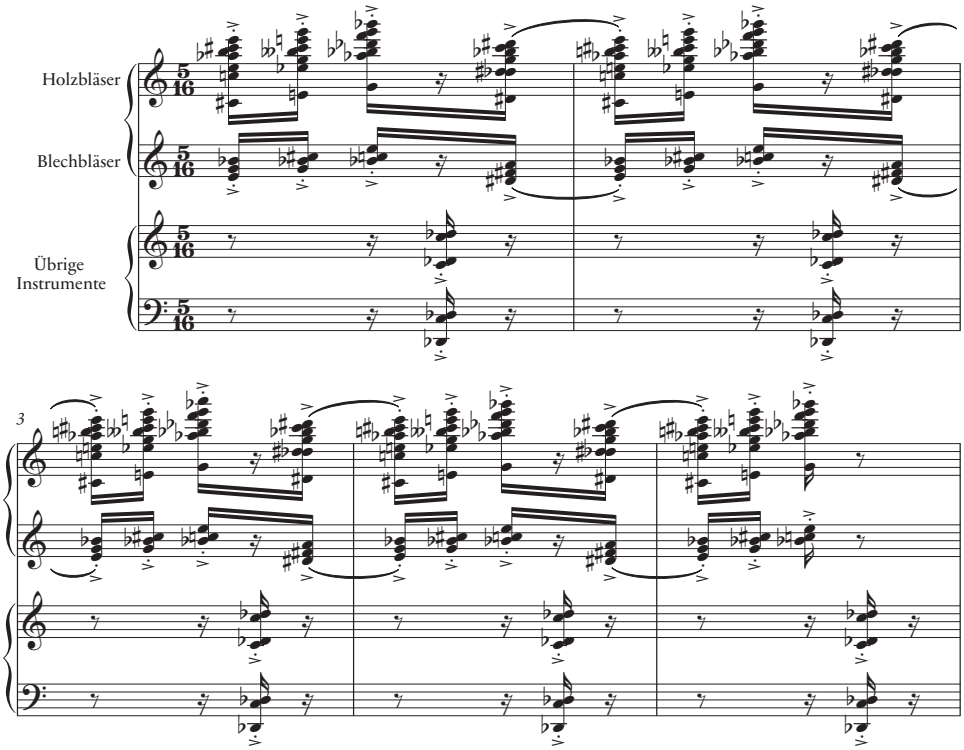
Eine aufwärtsführende Glissando-Figur des ganzen Orchesters in Takt 473 leitet die Auflösung der Sechzehntelmotorik ein. Der Spannungsabfall geschieht dann erstaunlich schnell: Nach einem letzten Sechzehntelmotiv in Takt 477 bleibt nur noch die Glissando-Figur übrig und wandert durch die unterschiedlichen Instrumentengruppen: Die Musik wird buchstäblich ›in alle Winde zerstreut‹. Dabei kommt es zu einer wörtlichen Wiederholung einer Passage des ersten Teils: Die Takte 172–176 und 488–498 der Bläser entsprechen einander exakt. Tarnopolski selbst meint dazu: »Für mich war es sehr wichtig, zwei gleich große, aber unterschiedliche Hälften mit demselben Reim zu beenden.«[7]

Mit dem Zerfall jeglichen Materials ist das Stück noch nicht beendet. In Takt 510 setzen die Streicher mit einem extrem hohen Arpeggio-Motiv ein, kurz danach leitet ein scharf angerissener und nach oben glissandierender Gitarren-Akkord zum letzten bedeutenden ›Ereignis‹ über: In Takt 529 kehrt das Metronom mit seinen Viertelschlägen zurück. Es sind die gleichen Schläge wie in der Mitte des Stücks, und doch wirken sie hier ganz anders: nicht mehr wie ein organischer Bestandteil, der formbildend in die rhythmische Struktur einzugreifen vermag, sondern wie ein ›Deus ex machina‹, ein Kommentar von außen. Das Werk scheint mit diesen Schlägen in strenger Unerbittlichkeit beschlossen, als in einer Art letzten ›Richtungsänderung‹ nochmal das Streichermotiv aufblitzt und eine Schlusspointe setzt.

Abschließend möchte ich noch einmal auf die Formdisposition des Werks zurückkommen. In einem undatierten russischsprachigen Artikel der Online-Zeitschrift *Harmony* widmet sich Valentina Cholopova eingehend der Betrachtung von *Foucault´s Pendulum*.[8] Sie konstatiert nicht nur dessen zweiteilige Struktur, sondern weist auf

7 E-Mail vom 27.4.2014.

8 Cholopova o.J. [online].



Beispiel 3: Vladimir Tarnopolski, *Foucault´s Pendulum*, T. 388–392

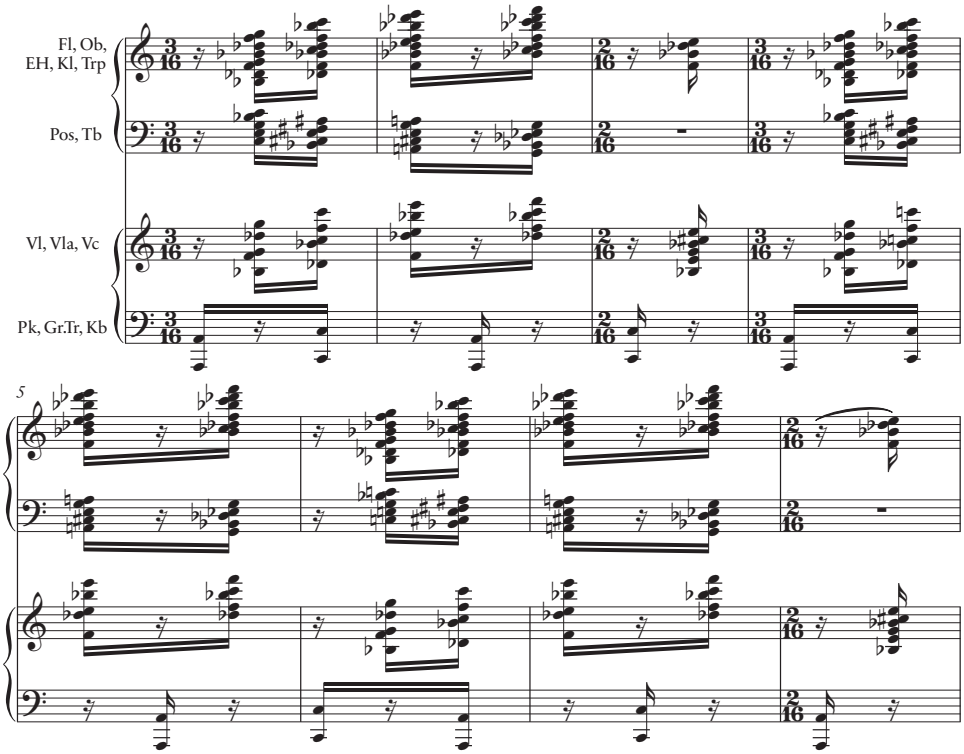
reprisenartige Elemente innerhalb der beiden Teile hin und gelangt dadurch zu folgendem Formschema:

A B

a b a/b c d c (a)

Abbildung 5: Valentina Cholopova, Formschema zu Vladimir Tarnopolski, *Foucault´s Pendulum*

Mit *a* sind die vom Zymbalmotiv dominierten Abschnitte gemeint, *b* bezeichnet die Entwicklungsphase des Klangkontinuums und *ab* die Synthese dieser beiden Elemente. Im zweiten Teil ist mit *d* die lange Sechzehntel-Passage im rhythmischen Unisono gemeint. Worin genau der – laut dem Schema zweimal erklingende – Teil *c* besteht, bleibt in Cholopovas Darstellung jedoch ebenso unklar wie die Andeutung der Wiederkehr von *a* am Ende. In Cholopovas Schema ist zwar die für das Werk unbestreitbar wichtige Idee des Zyklischen anschaulich symbolisiert: Zwei Entwicklungsphasen (*b* und *d*) werden durch das Zymbalmotiv bzw. das Metronom eingerahmt, wodurch eine gewisse Geschlossenheit entsteht. Insgesamt ist die Darstellung dennoch irreführend, selbst wenn man von den oben erwähnten Unklarheiten absieht. Das Verfahren, ein Werk in Teile



Beispiel 4: Igor Strawinsky, *Danse sacrale* aus *Le sacre du Printemps*, Ziffer 198–200

zu ›zerstückeln‹ und diese mit Buchstaben zu etikettieren, erscheint mir in diesem Fall nicht angemessen: Bedingt durch das ständig präsente Klangkontinuum wirkt der gesamte erste Teil wie ein einheitliches Ganzes, und auch im zweiten Teil fließen die verschiedenen Phasen weich ineinander. Zudem lässt sich das Prinzip der Entwicklung, welches in *Foucault´s Pendulum* eine tragende Rolle spielt, aus der Buchstabenfolge *aba cdc* (*a*) nicht rekonstruieren. Aus diesen Gründen sei an dieser Stelle ein alternatives Formschema präsentiert, das vielleicht besser der Wahrnehmung des Formverlaufs entspricht.

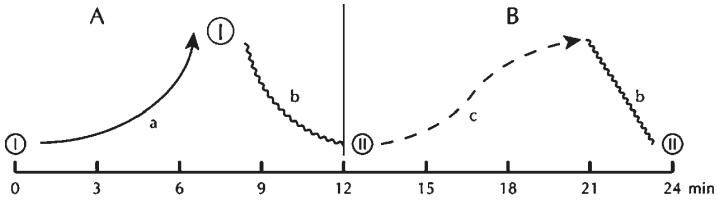


Abbildung 6: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Formschema (I: Zymbalmotiv; II: Metronom; Pfeil: Entwicklungsphase; gerade Linie (a) : Klangkontinuum; gewellte Linie (b): Chaos, ›Geflirre‹; unterbrochene Linie (c): Rhythmisches Kontinuum [gemeinsamer Puls])

* * *

Wie an den Äußerungen des Komponisten dargelegt, handelt es sich bei *Foucault´s Pendulum* nicht um Programmmusik. Gibt es dennoch eine bestimmte Idee jenseits der erklingenden Töne? Weist das Werk über sich selbst hinaus? Der suggestive Titel lädt jedenfalls zu diesbezüglichen Spekulationen ein.

Die zeitlichen Ränder der Komposition sind überdeutlich markiert: Am Beginn steht das Zymbalmotiv – von Cholopova als »kosmische Glocke«[9] bezeichnet – und am Ende das Ticken des Metronoms. Dazu kommt eine Vorliebe für die Zahl 24, im mythologischen Sinn das Symbol für Vollständigkeit: Die Dauer des Werks wird in der Partitur mit 24 Minuten angegeben. Durch den ersten Metronom-Einsatz teilen sich diese wiederum in zweimal 12 Minuten. Das Ensemble besteht aus 23 Musikern. Inklusive dem Dirigenten, der auch das Metronom bedient, stehen also 24 Personen auf der Bühne. Schließlich ertönt das Zymbalmotiv im Verlauf des Werks exakt 24 Mal. Bei dieser Entsprechung kann es sich natürlich um einen Zufall handeln, dennoch ist der Befund auffallend. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang die Anspielung auf das ewig schwingende Pendel im Werktitel, so kann durchaus von einer Aura des ›Überzeitlichen‹ gesprochen werden. Spekulative Deutungen sind auch in Valentina Cholopovas Artikel zu finden. Die beiden Formteile werden von ihr als Symbole der Polarität zwischen Innen- und Außenwelt interpretiert.[10]

Abseits aller Hypothesen bleibt folgendes Resümee: *Foucault´s Pendulum* ist ein hochoriginelles Musikstück, das trotz mehrfacher Anklänge an ältere Musik prinzipiell der Tonsprache des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts verhaftet ist. Mit der Entwicklung zweier kontrastierender Klangtexturen wird eine klar umrissene Formidee in den Mittelpunkt gestellt. In seinem zweiphasigen Aufbau und der Integration des Metronoms weist das Werk stark experimentelle Züge auf. Trotz der simpel anmutenden Dramaturgie wird eine hohe strukturelle Komplexität erreicht, die in Verbindung mit der plastischen und abwechslungsreichen Instrumentation für unmittelbare und starke Wirkungen sorgt und damit die Zuhörer emotional anspricht. All diese Merkmale ergeben in ihrem Zusammenwirken ein überaus faszinierendes und überzeugendes Werk, das einen bedeutenden Beitrag zur Musik der Gegenwart bildet.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd.

Literatur

Cholopova, Valentina (o. J.) »НОВАЦИЯ – ИНТУИЦИЯ – СМЫСЛ: «МАЯТНИК ФУКО» ДЛЯ АНСАМБЛЯ ВЛАДИМИРА ТАРНОПОЛЬСКОГО«, *Harmony*. http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=537

Lachenmann, Helmut (2004), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966—1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.

Stockhausen, Karlheinz (1963), »Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* Bd. 1, Köln: DuMont Schauberg, 75–85.

Tarnopolski, Vladimir (o. J.), »Foucault´s Pendulum for Orchestra (2004)«. http://www.tarnopolski.ru/en/works

Tsenova Valeria (2003), »The ›culturology‹ of Vladimir Tarnopolsky«, in: dies. (Hg.), »Ex oriente…– *II*«. *Nine Composers from the Former USSR: Valentin Silvestrov, Roman Ledenyov, Faraj Karayev, Victor Ekimovsky, Nikolai Karetnikov, Alemdar Karamanov, Vladimir Tarnopolsky, Sergei Slonimsky, Andrei Volkonsky*, Berlin: Ernst Kuhn, 211–240.

»Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz« – XIV. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH) an der *Haute Ecole de Musique de Genève*, 17.–19. Oktober 2014

Der 14. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* fand vom 17.–19. Oktober 2014 in Genf statt und begab sich thematisch auf die Suche nach dem ›Anderen‹. Deren mögliches Ziel klang im Kongresstitel »Adjustierung und Kontingenz« an: Gespiegelt durch das Andere kann das Eigene neu wahrgenommen und ›adjustiert‹ werden. Der Begriff Kontingenz indes verweist auf die prinzipielle Offenheit menschlicher Erfahrung und im konkreten Fall wohl auf die anregende Vielfalt an Denkansätzen innerhalb des Fachs.

Gleich in zweifacher Hinsicht wurde der Blick über den Tellerrand der deutschsprachigen Musiktheorie geworfen: Zum einen ging mit der Wahl des Kongressorts Genf eine bemerkenswerte Öffnung zur frankophonen Welt einher, die auch im Kongressprogramm ihren Niederschlag fand. Fast ein Drittel der Beiträge war in französischer Sprache verfasst – ein absolutes Novum in der Kongress-Geschichte der GMTH. Zum anderen nahm die Untersuchung außereuropäischer Musikkulturen einen überaus breiten Raum ein, abzulesen etwa an einer eigens eingerichteten Special Session zum Thema »Non-Western Music Theories«.

Paradigmatisch für die Schwerpunktsetzung des Kongresses waren die ersten beiden Keynotes, mit denen der Kongress eröffnet wurde: Pascal Decroupet (Paris) beleuchtete die Differenzen zwischen französischer und deutschsprachiger Musiktheorie exemplarisch am Beispiel der harmonischen Analysetraditionen beider Länder und dem daraus folgenden unterschiedlichen Blick auf die Klangstrukturen der ›musique concrète‹. Martin Scherzinger (New York) beeindruckte durch die Anschaulichkeit seiner Analyse. Er verstand es, in der Musik der Shona – eine Bevölkerungsgruppe im Gebiet des Staates Zimbabwe – verborgene symmetrische Muster unterhaltsam aufzeigen, die infolge ihrer Überlagerung selbst einfachsten rhythmischen und harmonischen Modellen faszinierende Komplexität verleihen.

Auch der zweite Kongresstag wurde von zwei Keynotes eröffnet. Christian Utz (Graz) gab Einblicke in die Beschäftigung Hugo Riemanns mit ostasiatischer Musik und kam auf die Komplexität zu sprechen, die mit einer interkulturellen Rezeption auf musiktheoretischer und kompositionspraktischer Ebene einhergeht. Aufgrund dieser Komplexität seien kulturelle Identitäten in der Musik oft zu einem gewissen Grad konstruiert.

Die Komponistin Chaya Czernowin (Cambridge, USA) zeigte anhand ihres eigenen Lebenslaufs, wie sich die heutige Vorstellung einer ›dynamischen Identität‹ auf ihr kompositorisches Schaffen ausgewirkt hat und thematisierte dazu ihre Aufenthalte in Israel, Europa, Japan und den USA.

Die weiteren Vorträge der ersten beiden Kongresstage wurden in drei Sektionen gruppiert: »Anleihe und Fusion«, »Das Andere kennen – das Andere wahrnehmen« und »Die Paradigmen des Anderen verwenden«. Am Sonntag war zudem eine Sektion mit freien Referaten angesetzt. Die einzelnen Beiträge offenbarten ein breitgefächertes Spektrum an Ideen und Forschungsansätzen. Der Begriff des ›Anderen‹ wurde dabei von vielen Vortragenden sprachlich-kulturell aufgefasst, etwa Hubertus Dreyer aus Düsseldorf (»Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyos ›Godan-Kinuta‹«), Ana Olic aus Wien (»Die Konstruktion einer kulturellen

Identität Dalmatiens – Zu Josip Hatzes ›Adel i Mara‹«) und Florian Kleissle aus Weimar (»Ethnische Ursprünge und ihre Verschmelzung in der folkloristischen Musik Kubas«).

Einige Referenten platzierten das ›Andere‹ in einem historischen Kontext. Johannes Menke (Basel) stellte sieben neu entdeckte Kantaten des italienischen Barockkomponisten Alessandro Stradella vor und warf eine Frage auf, die sich Interpreten und Wissenschaftlern gleichermaßen stellt: Wie gelingt es, sich das Andere – in dem Fall eine bisher unbekannte Gruppe von Stücken – anzueignen und trotzdem genug Distanz zu wahren, um dessen Neuartigkeit wahrnehmen und würdigen zu können?

Als »Mittelweg« zwischen Anderem und Gemeinsamem charakterisierte Torsten Augenstein (Karlsruhe) eine Werksammlung Salomone Rossi Hebreos. Es handelt sich dabei um eine ca. 1623 veröffentlichte Sammlung mehrstimmiger Kompositionen für den jüdischen Gottesdienst, in der Rossi – ausgehend von der Seconda pratica – durch Aneignung, Vermischung und Transformation zu einem eigenen, neuen Musikstil findet. Augenstein arbeitete dabei eindrücklich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Stücken der Sammlung und Rossis weltlichen Werken sowie der Musik seines unmittelbaren Umfelds heraus.

Florian Edler (Bremen) und Ludwig Holtmeier (Freiburg i. B.) beschäftigten sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit der deutschsprachigen Rameau-Rezeption. Florian Edler zufolge wurden Rameaus Werke in Deutschland hauptsächlich durch Friedrich Wilhelm Marpurg rezipiert. Ludwig Holtmeier dagegen sieht Georg Andreas Sorge als zentrale Figur der deutschen Rameau-Rezeption an und arbeitete dabei auch die Eindrücke des internationalen Rameau-Kongresses in seinen Beitrag ein. Aufgrund dieser unterschiedlichen Sichtweisen der beiden Referenten kam es im Anschluss an die Vorträge zu einer spannenden Diskussion.

Volker Helbing (Hannover) stellte in seinem Vortrag »Komponieren um 1500« interessante Überlegungen zur kompositorischen Vorgehensweise im Zeitalter der Vokalpolyphonie an. Die Vokalmusik dieser Epoche ist nahezu ausschließlich in Stimmbüchern überliefert, und es konnten nur verschwindend wenige Partiturskizzen gefunden werden, welche ihrerseits wohl eher zu Studien- denn zu Kompositionszwecken angefertigt wurden. Helbing geht daher von einem weitgehend mentalen Kompositionsprozess direkt in die Stimmbücher und ohne die Unterstützung durch eine ›tabula compositoria‹ aus. Er stützt sich dabei auf Forschungsergebnisse von Jessie Ann Owens. In seinem Vortrag wagte Helbing am Beispiel des ersten Kyrie aus Pierre de la Rues *Missa Cum Jucunditate* auf sehr anschauliche Weise den Versuch, einen solchen Schaffensprozess hypothetisch zu rekonstruieren.

Inwiefern sich die Herangehensweise der Musiktheorie an die Musik vergangener Epochen verändert hat, zeigte Kilian Sprau (Augsburg/München) auf gewohnt-pointierte Art und Weise in seinem Vortrag über August Reissmanns *Geschichte des deutschen Lieds* (1861). Reissmann, ein konservativ und antineudeutsch ausgerichteter Anhänger Moritz Hauptmanns, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit zahlreichen, teils populärwissenschaftlichen Büchern an die Öffentlichkeit trat, entwirft darin seine eigene Theorie von der Entwicklung des Tonsystems. So lieferte Reissmann zufolge das »natürliche und nicht artifiziell konstruierte« deutsche Volkslied den entscheidenden Impuls für den Übergang von der in Reissmanns Augen unvollkommenen und unflexiblen Moduslehre zur modernen Dur-Moll-Tonalität.

Einen besonderen Zugang zur Analyse von Musik lieferte Hannes Oberrauter (Wien) mit seinem Vortrag »Debussy spielt Debussy«. Er kombinierte traditionell-textorientierte mit computergestützten Analyseverfahren und konfrontierte Debussys eigene Welte-Mignon-Einspielung von *La soirée dans Grenade* mit anderen historischen sowie mit modernen Aufnahmen des Stückes. Vor allem im Hinblick auf Editionsfehler, aber natürlich auch auf die historisch informierte Aufführungspraxis können die Tondokumente eines Künstlers,

der »sich selbst interpretiert«, eine nennenswerte Unterstützung und Anregung sein.

Die Vortrags-Sektionen wurden durch ein vielfältiges Rahmenprogramm ergänzt. Am Freitagabend fand zunächst die Preisverleihung der beiden GMTH-Wettbewerbe statt: Sören Sönksen (Hannover) erhielt einen ersten Preis für seinen Aufsatz »›Though this madness, yet there's method in it‹. Zur Einordnung harmonischer ›Bizarrerien‹ im Klavierwerk Carl Philipp Emanuel Bachs«. Einen zweiten Preis erhielt Hannes Oberrauter (Wien) für seinen Aufsatz »Klang gegen Rhythmus: Die Entwicklung von Texturen in Vladimir Tarnopolkis ›Foucault's Pendulum‹«. Im künstlerischen Wettbewerb galt es dieses Jahr, das Liedfragment *Nächtliche Wanderung* von Hugo Wolf zu vollenden. Die beiden ausgezeichneten Stücke von Sebastian Knappe (3. Preis) und Florian Kleissle (2. Preis) wurden im Rahmen der Preisverleihung von Studentinnen der *Haute Ecole de Musique* uraufgeführt.

Im Rahmen der Buchpräsentation wurden zunächst mehrere Sammelbände vorgestellt: »Musiktheorie und Vermittlung: Didaktik · Ästhetik · Satzlehre · Analyse · Improvisation« heißt der von Jörn Arnecke redigierte und von Ralf Kubicek bei Olms herausgegebene Band, der 24 der auf dem Jahreskongress der GMTH 2006 in Weimar gehaltene Beiträge enthält. In den von Felix Diergarten bei Laaber herausgegebenen *Anleitungen zur musikalischen Analyse* sind Beiträge von elf Autoren (allesamt Mitglieder der GMTH) versammelt, die je eine exemplarische Werkanalyse zu einem Themenfeld präsentieren. Dieter Torkewitz stellte den zweiten Band seiner Reihe *Im Schatten des Kunstwerks* mit dem Titel »Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert« vor. Wie der offen formulierte Titel bereits vermuten lässt, finden sich darin sowohl Texte von Musiktheoretikern und -wissenschaftlern als auch solche von ausübenden Musikern.

Mit »Renaissance und Reformation. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts« präsentierte sich Felix Diergarten auch als Autor. Anhand von sechs bedeutenden Quellen bietet sein Buch eine Einführung in die unterschiedlichen musikalischen Alltags- und Lebenswelten der Renaissance-Zeit. Immanuel Ott (»Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen«) und Maria Kostakeva (»Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys«) stellten vertiefende Studien zu speziellen Themen vor. John Leigh präsentierte indes kein Buch, sondern das 56-seitige »Programmheft zur Dresdner Hochschulproduktion von G. F. Händels Xerxes«. Darin ist eine Vorlesungsreihe dokumentiert, die sich an Mitwirkende des im Titel genannten Opernprojekts richtete.

Im Rahmen eines runden Tisches wurde das Ergebnis einer Umfrage an Musikschulen präsentiert, mit deren Hilfe der Ist-Zustand der Musiktheorie-Angebote eruiert werden sollte. Zwar wird an den 19 Musikschulen, die sich an der Umfrage beteiligt hatten, Musiktheorie angeboten. Allerdings herrscht dort auch die Meinung vor, dass Musiktheorie eher etwas für Spezialisten sei. Es wäre wünschenswert, wenn dieses Missverständnis an Musikschulen bald ausgeräumt werden könnte.

Am zweiten Kongressabend fand die bereits eingangs erwähnte Special Session statt. Es handelte sich um eine echte Première: Während die intensive Auseinandersetzung mit historischen Quellen (etwa Lehrmethoden) bereits seit einigen Jahrzehnten floriert, ist die Öffnung des Faches Musiktheorie hin zu nicht-westlichen Musiktraditionen ein sehr junges Phänomen. Mit Xavier Bouvier (Genf) kam ein Vertreter der gastgebenden Hochschule zu Wort und umriss ein noch weitgehend unerschlossenes Forschungsfeld, dessen Problematik bereits bei der Unterscheidung zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturen beginnt: Eine Grenze zu ziehen, ist seinem Beitrag zufolge nahezu unmöglich.

Du Yaxiong (Hangzhou) demonstrierte auf pointierte und amüsante Weise die grundlegenden Unterschiede zwischen europäischer und chinesischer Musik. Letztere ist aufgrund der engen Anlehnung an die Sprache von einer hohen Variabilität der Tonhöhen und -dauern gekennzeichnet. Anders als in der europäischen Kunstmusik fallen diese jedoch nicht in

den Zuständigkeitsbereich des Komponisten, sondern sind – auch in schriftlich festgehaltener Musik – wesentliche Ausdrucksmittel der Interpretation.

Nach einem gemeinsamen Abendessen fand ein Konzertbesuch in der Victoria Hall als Teil des Kongresses statt. Das Orchester der Musikhochschulen Genf und Zürich, dirigiert von Pierre-André Valade, führte Igor Stravinskys *Petrouchka* (Version von 1947) sowie Edgar Varèses *Amériques* (Version von 1927) auf. Orchester wie Dirigent agierten auf musikalisch höchst anspruchsvollem Niveau und sorgten für einen äußerst bereichernden Programmpunkt.

Waren die Inhalte der Referate durchgehend von hoher Qualität, so trifft dies auf deren Präsentation nur zum Teil zu. Vielen Vorträgen mangelte es – nicht zuletzt bedingt durch das Fehlen von Hörbeispielen – an Anschaulichkeit. Zudem kam es zu Problemen mit dem Zeitmanagement: Durch das Überziehen der 20-minütigen Redezeit wurde die Entfaltung einer sich an den jeweiligen Vortrag anschließenden Diskussion in mehreren Fällen erschwert, wenn nicht sogar ganz darauf verzichtet werden musste. Nur dank der gewissenhaften Arbeit der Chairs konnte der Zeitplan eingehalten werden.

Der Kongress war hervorragend organisiert, die Betreuung durch die Kongressleitung und die Mitarbeiter der Kongressbüros äußerst professionell. Besonders hervorzuheben ist die kostenlos inkludierte Kulinarik: Frühstück, Mittag- und Abendessen (kaltes und warmes Buffet mit regionalen Spezialitäten) waren exzellent und ließen keine Wünsche offen. Schließlich sorgte auch das spätsommerliche Wetter mit fast ungetrübtem, strahlendem Sonnenschein für ein äußerst erinnernswertes Kongresswochenende.

Stefan Fuchs, Hannes Oberrauter
Peter Tiefengraber, Benedikt Wagner

Joint-Meeting der *Society for Music Theory* und der *American Musicological Society* in Milwaukee/Wisconsin

Das *Annual Meeting* 2014 der *Society for Music Theory* (SMT) fand vom 6. bis 9. November 2014 in Milwaukee/Wisconsin statt. Wie in den USA alle zwei Jahre üblich, wurde das Treffen gemeinsam mit der *American Musicological Society* (AMS) durchgeführt. Aufgrund der unübersehbaren Vielfalt und Anzahl der Beiträge kann dieser Bericht selbstverständlich nicht umfassend sein.. sondern präsentiert eine persönliche Auswahl, der ich einige generelle Einschätzungen zu gegenwärtigen Trends und Entwicklungen in der US-amerikanischen Musiktheorie voranstellen möchte.

Nachdem die Forschungen zur Geschichte der Musiktheorie mit Erscheinen der von Thomas Christensen herausgegebenen *Cambridge History of Western Music Theory*[1] zu einem vorläufigen Abschluss gekommen waren – worauf sie für einige Jahre nicht so stark im Fokus standen –, ist in letzter Zeit wieder ein verstärktes Interesse an diesem Bereich zu beobachten. Dies zeigt sich in der Zunahme interdisziplinärer Fragestellungen – beispielsweise im Hinblick auf Musiktheorie und Philosophie oder Wissenschaftstheorie –, der engeren Zusammenarbeit von *musicology* und *music theory* und der – in der deutschsprachigen Musiktheorie schon länger andauernden – Tendenz zu historisch informierter Satzlehre und Analyse. Eine institutionelle Reaktion auf diese Entwicklung ist die von SMT und AMS in diesem Jahr gemeinsam initiierte Gründung einer *History of Music Theory Interest Group*. Ein weiteres Indiz ist die Verleihung des *Outstanding Publication Award* an Nathan Martin (Yale University), einen der Gründer der oben erwähnten *Interest Group*, für seinen Artikel »Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension«[2], der einer Neubewertung eines zentralen Konzepts in Rameaus Musiktheorie gewidmet ist. Der *Emerging-Scholar-Award* der SMT ging in diesem Jahr an Benjamin Steege für sein Buch *Helmholtz and the Modern Listener*.[3] Steege kombiniert hier auf äußerst komplexe Weise Geschichte der Musiktheorie und Ideengeschichte und beleuchtet damit die Anfänge der Music Cognition, einem zentralen Themenfeld gegenwärtiger Musiktheorie in den USA. Music Cognition wiederum ist der thematische Hintergrund für das Buch *On Repeat: How Music Plays the Mind* von Elizabeth Hellmuth Margulis, das sich dem Phänomen der Wiederholung in der Musik aus kognitivistischer und analytischer Perspektive nähert und in diesem Jahr mit dem *Wallace-Berry-Award*, der höchsten Auszeichnung der SMT, geehrt worden ist.[4]

Abgesehen von der Tatsache, dass alle drei Preise an jüngere Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretiker gegangen sind, zeigt die Auswahl des *Award Committees* eine Tendenz hin zu musiktheoretischen Fragestellungen, die zwar die musikalische Analyse im Blick behalten, diese allerdings historisch, ideengeschichtlich oder psychologisch kontextualisieren. Das heißt keinesfalls, dass primär systematisch-analytische Zugänge keine Konjunktur mehr haben, sondern dass die Musiktheorie gegenwärtig ihr Themenspektrum und ihre Fragestellungen deutlich erweitert.

Die zunehmende Relevanz historischer Musiktheorie zeigte sich insbesondere in einer der Partimento-Tradition gewidmeten thematischen Sektion. Der Vortrag »Some *Dispositiones* of the Fonte Schema« von Simon Prosser (Graduate Center, CUNY) beschäftigte sich anhand instruktiver Beispiele mit Fonte-Strukturen in unterschiedlichen Kontexten. Die Verwendung des Fonte-Schemas ist Prosser zufolge von dessen jeweiliger ›dispositio‹

1 Christensen 2002.

2 Martin 2012.

3 Steege 2012.

4 Margulis 2014.

abhängig, die er als »higher-level schema regulating the harmonic processes or goals of a small-scale schemata« definiert. Dabei wird Fonte nicht primär im Sinne Riepels – als Einstieg in den B-Teil eines Menuetts – verstanden, sondern in Terminologie und theoretischer Herleitung auf Gjerdingens allgemeinere Verwendung in *Music in the Galant Style* bezogen.[5] Prosser identifiziert drei Möglichkeiten, mit Hilfe derer das Fonte-Schema Einfluss auf die ›dispositio‹ eines Satzes nehmen kann: »Prolonging«, »Dominant-Reactivating« und »Modulating«. Methodisch interessant war, dass Prosser die verschiedenen Fonte-Passagen durchgehend mit Schenker-Graphen analysiert und damit zwei analytische Traditionen zusammenbringt, die sich beispielsweise bei Gjerdingen noch unversöhnlich gegenüberstehen. Für Prosser handelt es sich bei einer ›dispositio‹ ebenfalls um ein Schema, nur eben auf einer hierarchisch höheren Ebene, die mittels des »Schenkerian voice-leading paradigm« repräsentiert werden kann. Konsequenterweise erwähnte Prosser in seiner Literaturliste dann auch die kürzlich in der ersten Ausgabe der neu gegründeten Zeitschrift *Music Theory & Analysis* erschienenen Artikel von Folker Froebe und Oliver Schwab-Felisch, die sich mit einer vergleichbaren Thematik beschäftigen.[6] Dies zeigt wiederum, hier in positiver Weise, dass Texte deutschsprachiger Autoren in den USA offenbar nur dann rezipiert werden, wenn sie in englischer Sprache erscheinen.

Stefan Eckert (Eastern Illinois University) zeigte in seinem Vortrag »Aspects of Partimento Practice in Riepel's *Anfangsgründe[n] zur musikalischen Setzkunst*« Wechselwirkungen deutschsprachiger und italienischer Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Beispiele für die Partimentopraxis findet er in Riepels Diskussion der Oktavregel oder in Übungen, in denen eine unbezifferte Basslinie vom Lehrer beziffert wird. Dass Eckert sich auf Giorgio Sanguinettis fünf Klassen von Partimento-Regeln bezieht, zeigt den maßstabsetzenden Einfluss von Sanguinettis Buch *The Art of Partimento* in der US-amerikanischen Musiktheorie.[7]

Robert O. Gjerdingens (Northwestern University) Vortrag »Harmony without Theory: Apprenticeship at the Paris Conservatory«, den er in ähnlicher Form bereits bei der EuroMAC in Leuven im September 2014 gehalten hatte, blickte affirmativ in die Vergangenheit: Ausgehend von der Diagnose, derzufolge die Vermittlung von Harmonielehre im gegenwärtigen US-amerikanischen Musiktheorie-Unterricht zu stark an schriftlichen Übungen orientiert sei, ging es Gjerdingen insbesondere darum nachzuweisen, dass das neapolitanische Partimento auch am Pariser Conservatoire gelehrt worden ist und somit eines der am stärksten verschulten Musiktheorie-Curricula des 19. Jahrhundert bestimmt hat. Das Problem der Vorträge Gjerdingens liegt – trotz der Präsentation interessanter Quellen – darin, dass eine auf das Erstaunen des Publikums gerichtete Rhetorik, gepaart mit einem Übermaß an Anekdoten, angestrengt wirkt und so der Charakter einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Thematik verloren zu gehen droht.

Eine weitere Gruppe von Vorträgen wurde unter dem Label *Without* zu einer Sektion zusammengestellt. Stanley Kleppinger (University of Nebraska–Lincoln) präsentierte in seinem Vortrag »Pitch Centricity without Pitch Centers« zunächst einige aktuelle Tonalitätsdefinitionen.[8] Die sich daran anschließenden Analysen gingen insbesondere von der individuellen Hörerfahrung aus und entwickelten Kriterien für die Wahrnehmung von ›pitch centricity‹. Diese definierte Kleppinger zunächst als die fokussierte Wahrnehmung auf eine ›pitch class‹ in einem gegebenen musikalischen Kontext. Diese hervorgehobene Stellung einer bestimmten Tonhöhe, so

5 Gjerdingen 2007.

6 Froebe 2014 und Schwab-Felisch 2014.

7 Sanguinetti 2012.

8 Kleppinger bezieht sich insbesondere auf Brian Hyers Tonalitäts-Definition, derzufolge es sich bei tonalen Zusammenhängen um »systematic arrangements of pitch phenomena and relations between them« handelt. (Hyer 2002, 726)

Kleppinger, in der Regel durch die Herstellung eines Bezuges auf ein *pitch center* hergestellt. Gibt es dieses ›pitch center‹ jedoch nicht mehr kann auch keine ›pitch centricity‹ entstehen. Kleppinger diskutierte Beispiele von Anton Webern und Vaughan Williams, in denen eine ›pitch centricity‹ trotz Abwesenheit eines ›pitch centers‹ entsteht. Richard Cohn, der ebenfalls Teilnehmer des Panels war, fragte im Anschluss, inwiefern Kleppingers Vorstellung von ›pitch centricity without pitch center‹ nicht eine Dichotomie von tonaler und atonaler Musik zementiere, die vor dem Hintergrund jüngerer Diskussionen nicht mehr aufrecht erhalten werden könne. Zudem schlug Cohn vor, die theoretische Diskussion stärker historisch zu kontextualisieren.

In seinem eigenen Vortrag »Meter without *Tactus*« problematisierte Cohn traditionelle Wahrnehmungen von Metrum, die sich auf einen durchgehenden ›tactus‹ beziehen und plädierte für eine flexiblere Wahrnehmung metrischer Strukturen. Cohn vergleicht die Bezugnahme auf einen ›tactus‹ mit der Suche nach einer Tonika in tonaler Musik. Diese »ontology of orientation« sei ein typisches Kennzeichen für die Musiktheorie seit dem 18. Jahrhundert und zugleich für die Tatsache, dass theoretische Überlegungen zur Frage des Metrums nur einen geringen Raum in der musiktheoretischen Unterrichtspraxis einnehmen und flexible Betrachtungen in der Regel keinen Raum bekommen würden.

Die immer wichtiger werdende Rolle der Filmmusik im musikwissenschaftlichen Diskurs der USA zeigte eine prominent besetzte Sektion zu dieser Thematik. Berthold Hoeckner (University of Chicago) wählte in seinem Vortrag »Film, Music, Affective Economies« einen interdisziplinären Zugang und diskutierte zum einen die Frage nach Affekten im Film im Spannungsfeld einer »Autonomie des Affekts« (Brian Massumi) und zum andern Fragen der Wirtschaft. Seine filmischen Beispiele stammten mit Frank Capras *American Madness* (1932) und George Stevens *I Remember Mama* (1948) aus der Zeit der großen Depression oder der unmittelbaren Nachkriegszeit. Zentral war für Hoeckner die Frage, wie im Film »affective economies« konstituiert werden und welche Rolle die Musik in diesem Prozess spielt. Die von Hoeckner zitierten Autoren verweisen mit Niklas Luhmann, Brian Massumi, Anthony Giddens, Georg Simmel, Michael Hardt und Gilles Deleuze auf ein breites Spektrum poststrukturalistischer Soziologie und Philosophie und zeigten damit die Anschlussfähigkeit aktueller musikwissenschaftlicher Forschung an aktuelle filmwissenschaftliche Diskurse.

Während Hoeckner in erster Linie die Verwendung von Musikbeispielen in bestimmten filmischen Kontexten diskutierte, widmete sich Carolyn Abbate (Harvard University) in ihrem Vortrag »Sound Object Lessons« aus einer historischen Perspektive der Frage nach der Grenze und den Übergangen von ›sound objects‹ und Filmmusik. Als Beispiele fungierten Auszüge aus Filmen der 1930er Jahre, in denen Objekte durch Bewegung einen quasi ›musikalischen‹ Klang erzeugen. Abbates übergeordnetes Anliegen war es, auf die fließenden Grenzen zwischen Musik, Klang und Geräusch am Beispiel der Frühzeit des Tonfilms hinzuweisen. Gleichzeitig gelte es auch, darüber nachzudenken welche Rolle Tontechniker und Musiker in diesem Prozess jeweils spielen und welche Folgen dies für die Genese musikalischer Bedeutung im Film haben könne.

* * *

Ich möchte nun noch auf zwei sehr unterschiedliche thematische Sektionen eingehen, die in ihrer Unterschiedlichkeit auch die gegenwärtige thematische Bandbreite musiktheoretischer Diskussionen in den USA widerspiegeln. Methodisch verwandt mit den eben diskutierten Fragen zur Filmmusik war das von Martha Feldman (University of Chicago) organisierte Panel »Why Voice Now?«. Dieses von AMS und der SMT gemeinsam veranstaltete Panel zeigte, warum in Zukunft auch hierzulande darüber nachgedacht werden sollte, regelmäßig gemeinsame Kongresse von GMTH und GfM zu veranstalteten, um den intradisziplinären Dialog von Musiktheorie und

Musikwissenschaft zu fördern. Das Panel präsentierte nicht nur eine gute Mischung aus methodischen und theoretischen Überlegungen, sondern auch einige interessante Fallstudien.

Ausgangspunkt war Feldmans Diagnose, dass Voice Studies gegenwärtig in einer Vielzahl von Disziplinen und Institutionen eine große Konjunktur haben. Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, dass aus der Sicht Feldmans mit Jacques Lacan, Jacques Derrida und Roland Barthes in den 1960er Jahren der theoretische Höhepunkt der Beschäftigung mit der Stimme erreicht war, der dann aber erst nach längerer Zeit in der Musikforschung mit Büchern wie Carolyn Abbates *Unsung Voices*[9] reflektiert worden ist. Am Beispiel dieser Thematik wurde unabhängig von der Triftigkeit von Feldmans Beobachtungen wieder einmal deutlich, wie abgekoppelt der angloamerikanische vom deutschsprachigen Diskurs ist. Die umfangreichen Forschungen zur Stimme von Philosophinnen und Theaterwissenschaftlern wie Sybille Krämer, Doris Kolesch oder Vito Pinto[10] verfolgen ähnliche Fragestellungen und nehmen in ähnlicher Weise auf poststrukturalistische Theoriebildung aus Frankreich Bezug. Allerdings werden diese Forschungen in den USA offenbar nicht rezipiert. Hier wäre ein Dialog sehr wünschenswert, wie ihn beispielsweise die jüngste Jahrestagung des Berliner *Zentrums für Literaturforschung* (ZfL) – »Die Stimme im Ausnahmezustand« – exemplarisch ermöglicht hat.[11]

Nach Feldmans einleitenden Überlegungen beschäftigte sich Steven Rings (University of Chicago) aus musiktheoretischer Perspektive mit methodischen Fragen und Problemen bei der Analyse unterschiedlicher Stimmen in der Popmusik, insbesondere bei Elvis Presley und Bob Dylan. Diese auf die Popmusik fokussierte Fragestellung zeigte, dass vergleichende Untersuchungen im Hinblick auf das Verhältnis von Timbre und Wirkung von Stimmen bei klassischen Sängerinnen und Sängern bislang nur selten durchgeführt worden sind. Emily Wilbourne (Queens College, CUNY) ging dem Zusammenhang von Stimme und individueller Charakterisierung am Beispiel des Stotterers Demo in Cavallis Oper *Giasone* aus dem Jahr 1649 nach. Nina Eidsheim (University of California, Los Angeles), Brian Kane (Yale University) und James Q. Davies (University of California, Berkeley) näherten sich der Thematik des Panels aus einer theoretischen Perspektive und reflektierten dabei nicht nur kritisch die Theorien von Derrida und Mladen Dolar (Kane), sondern auch gegenwärtige methodologische Ansätze in den Voice Studies (Eidsheim) sowie deren politische Implikationen (Davies). Aus letzterer Perspektive geht es dabei immer auch um die Frage, ob jemand überhaupt eine Stimme hat. Insgesamt bot das Panel einen beeindruckenden Überblick über die methodologische Vielfalt und die Vielfalt der Fragestellungen, die aus der Kombination von Music theory und Historical Musicology erwachsen können.

Ein wiederum genuin musiktheoretisches – und auch vollständig von der SMT verantwortetes – Panel war dem in Yale lehrenden Musiktheoretiker Daniel Harrison und seinem 1994 erschienenen Buch *Harmonic Function in Chromatic Music* gewidmet.[12] Das Buch, das immer etwas im Schatten der kurz danach aufkommenden Neo-Riemannian Theory gestanden hat wurde in vier Vorträgen aus unterschiedlichen Perspektiven gewürdigt. Steven Rings (University of Chicago) betonte in seinem Vortrag »Metaphor, Technology, and Experience in Harrison's Harmonic Theory« insbesondere das Vergnügen Harrisons an der metaphorischen Begriffsprägung. Diese Begriffe stünden in einem engen Zusammenhang mit dem dynamischen Charakter von Harrisons Theorie, in der die harmonische ›attitude‹ eines bestimmten Akkordes eine wich-

9 Abbate 1991.

10 Vgl. dazu u. a.: Kolesch/Krämer 2006 und Kolesch/Pinto/Schrödl 2009.

11 Hier ein Link zur Dokumentation der Tagung: http://www.zfl-berlin.org/zfl-in-bild-und-ton-detail/items/die-stimme-im-ausnahmezustand-jahrestagung-2014-des-zfl.html

12 Harrison 1994.

tige Rolle spielt und in der auch Einzeltönen eine harmonische Funktion zukommen kann.

Jonathan Wild (McGill University) beschäftigte sich vor dem Hintergrund der Rolle, die der harmonische Dualismus in Harrisons Theorie spielt, mit »Diatonic Melodic Inversion Viewed through a Harrisonian Lens: Reger's ›Variations on a Theme by Mozart, op. 132‹«. Ausgehend von Harrisons Bezugnahmen auf Hauptmann und Sechter präsentierte Wild in einer eigenständigen Weiterentwicklung dualistischen Denkens eine Reihe von Beispielen, u. a. die *Paganini-Variationen* von Rachmaninoff, bei denen die ›diatonische Umkehrung‹ zu interessanten Ergebnissen führt. Wild wies darauf hin, dass in Harrisons Ansatz nicht einfach nur Akkorde als Ganzes betrachtet, sondern in ihre Elemente zerlegt werden, indem sich beispielsweise einzelne Töne auf subdominantische oder dominantische Funktionen aufteilen. Dieser Ansatz und der daraus entwickelte theoretische Apparat führe, so Wild, zu einem »slow-listening« und einer »slow-analysis«, die die Aufmerksamkeit mehr auf einzelne Details als auf den großen Zusammenhang richte.

Suzannah Clark (Harvard University) griff ebenfalls Harrisons Bezugnahme auf die dualistische Theorie Arthur von Oettingens auf und fragte nach dessen Rolle als Analytiker, auch wenn Harrison das Konzept der symmetrischen Umkehrung ablehne. Der Ausgangspunkt für Clark war die ungewöhnliche Anlage von Harrisons Buch, in dem zuerst dessen eigene Theorie und dann erst in einem zweiten Teil der historische Hintergrund dargestellt wird. Im Gegensatz zu der Aufmerksamkeit, die Oettingens Theorie in Form einer starken Kritik erfahren hat, ist diejenige an seinen Analysen, insbesondere in dem späten Buch *Das duale Harmoniesystem*[13], bislang nur gering gewesen. Clark stellte Verbindungen her zwischen Harrisons Konzept von »base«, »agent« und »associate«, Steven Rings' »qualia« und Clarks eigenen Überlegungen zu »common-tones« bei Franz Schubert.[14]

13 Oettingen 1913.

14 Vgl. dazu: Rings 2011; Clark 2011.

In seinem eigenen Beitrag, »Extending Harmony to Extended Chords« ging Harrison weniger auf sein Buch ein, sondern stellte vielmehr jüngste Weiterentwicklungen seiner Forschungen vor. Dabei ging es ihm insbesondere um neue Analysemöglichkeiten von Musik, die nicht eindeutig mit den Labels ›tonal‹ oder ›atonal‹ in den Griff zu bekommen und die durch sogenannte »extended chords«, Akkorde mit Nonen, Undezimen und anderen zusammengesetzten Intervallstrukturen, gekennzeichnet sei. Harrison ist grundsätzlich der Auffassung, dass die konventionelle Harmonielehre die entscheidenden theoretischen Probleme erweiterter Akkorde zunehmend aus dem Blick verloren hat. Dies führt er insbesondere darauf zurück, dass etwa klassische Harmonielehre und Jazz-Theorie weitgehend getrennt agieren und dass die Geschichte der tonalen Harmonik häufig so betrachtet wird, als sei sie mit Schönberg an ihr Ende gekommen. In seinen Analysen von Musik von Hindemith, Prokofiev, Krének und Richard Strauss untersucht Harrison die Akkordstrukturen nicht nur im Hinblick auf ein tonales Zentrum oder ihre jeweilige Fortschreitung, sondern als »pitch-space entities having register, voicing and arrangement«. Gerade in dieser detaillierten und vielschichtigen Betrachtung von Einzelklängen liegt die Verbindung von Harrisons gegenwärtigen Forschungen zu seinem zwanzig Jahre alten Buch.

Die seit Jahren immer stärkere werdende Verbindung von Musiktheorie und Philosophie in der nordamerikanischen Musiktheorie manifestierte sich in der diesjährigen SMT-Keynote der Philosophin Lydia Goehr (Columbia University) »Does It Matter Where We Begin? Thinking about First Lines and False Starts«. Goehr umkreiste die Thematik in ihrem Vortrag, indem sie die Frage nach Anfängen von Musikstücken, der Praxis des Präludierens und bestimmten Konventionen des Konzertlebens dadurch illustrierte, dass sie mit Musikbeispielen und systematischen philosophischen Überlegungen immer wieder neue Anfänge und Ansätze quasi performativ generierte.

Jan Philipp Sprick

Literatur

Abbate, Carolyn (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press.

Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

Clark, Suzannah (2011), *Analyzing Schubert*, Cambridge: Cambridge University Press.

Froebe, Folker (2014), »Schema and Function«, *Music Theory & Analysis*, I/1–2, 121–140.

Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford und New York: Oxford University Press.

Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford und New York: Oxford University Press.

Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago: University of Chicago Press 1994.

Hyer, Brian (2002), Art. »Tonality«, in: Christensen 2002, 726–752.

Kolesch, Doris / Sybille Krämer (Hg.) (2006), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kolesch, Doris / Vito Pinto / Jenny Schrödl (Hg.) (2009), Stimm-Welten. *Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld: Transcript.

Margulis, Elizabeth H. (2014), *On Repeat: How Music Plays the Mind*, New York: Oxford University Press.

Martin, Nathan J. (2012), »Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension«, *Journal of Music Theory* 56/2, 121–167.

Oettingen, Artur von (1913), *Das duale Harmoniesystem*, Leipzig: Siegel.

Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento*, Oxford und New York: Oxford University Press.

Schwab-Felisch, Oliver (2014), »The Butterfly and the Artillery: Models of Listening in Schenker and Gjerdingen«, *Music Theory & Analysis* 1/1–2, 107–120.

Steege, Benjamin (2012), *Helmholtz and the Modern Listener*, Cambridge: Cambridge University Press.

Luzern: Bericht über die Vortragsreihe *Music Talks* im Studienjahr 2013/14

An der Hochschule Luzern – Musik wurde im Studienjahr 2013/14 die bereits etablierte Veranstaltungsreihe *MusicTalks* um den Bereich »Musik – Theorie – Geschichte« ergänzt, welchen der seit 2012 an der Hochschule Lehrende Tihomir Popovic, Forschungskoordinator des Instituts für Neue Musik, Komposition und Theorie, ins Leben gerufen hat. Über Musik nachzudenken, zu sprechen und Musik zu hören, ist Zweck und Inhalt der Reihe – die nicht nur dem hochschulinternen Publikum vorbehalten ist, sondern auch für interessierte Gäste offen steht. Als Referenten kamen Musiker, Musikwissenschaftler, Komponisten und Musikexperten nach Luzern. Ebenso vielfältig wie die Referenten und die Zuhörerschaft waren auch die Inhalte der *MusicTalks*.

Den Auftakt gab im Frühlingssemester 2013 Laurenz Lütteken, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, mit einem Bericht über Aspekte der Entstehung des von ihm herausgegebenen *Wagner-Handbuchs*.[1]

Die Reihe »Musik – Theorie – Geschichte« begann offiziell im Herbstsemester 2013/14 mit einem Vortrag von Christoph Wolff, emeritierter Professor für Musikwissenschaft an der Harvard University und Direktor des Bach-Archivs in Leipzig. Wolff gab eine Einführung in seine Bachforschung. Dabei beleuchtete er insbesondere seine Arbeiten über die musikhistorischen und sozialen Zusammenhänge zu J. S. Bachs Lebzeiten. Seine Untersuchungen ergaben ein dichtes Netz aus Namen, Orten und Berufen das laut Wolff selbst wiederum zu wichtigen Fragen für die heutige Zeit führte, beispielsweise hinsichtlich des jeweils angemessenen Umgangs mit Quellenmaterial verschiedenen Ursprungs.

Der an der Folkwang Universität der Künste lehrende Musiktheoretiker Immanuel Ott sprach über Verfahren der Kanonkomposition um 1500. Anhand mehrerer Beispiele von Josquin des Prez und Antonine Brumel präsentierte er die Ergebnisse seiner inzwischen erschienen Dissertation.[2]

Den dritten Vortrag in der Reihe hielt der neu berufene Theorie-Professor der Rostocker Musikhochschule, Jan Philipp Sprick. Er thematisierte die Ambivalenz als Kategorie des Musikalischen und exemplifizierte diesen Aspekt an Werken J. S. Bachs und W. A. Mozarts.

Im Frühlingssemester gab der Musikethnologe Raimund Vogels Einblicke in das musikalische Schaffen bei Musikern in Nordnigeria; er ist Professor für Musikethnologie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. In seinem Vortrag zum Thema »Musik ohne Theorie?« erläuterte er die außergewöhnliche Funktion der Musik in Nordnigeria – Musiker sind dort etwa auch Apotheker, stellen mit ihrer Kunst medizinische Diagnosen und haben ein Repertoire an heilenden ›Stücken‹. Bedauerlich ist in diesem Zusammenhang, dass Vogels seine Forschungen vor zwölf Jahren wegen des Bürgerkriegs auf unbestimmte Zeit unterbrechen musste.

Des weiteren war in der Vortragsreihe Hermann Danuser mit einem Referat über Mahlers 7. Sinfonie und deren Bezug zur ›Metamusik‹ zu erleben: Anhand von einigen beispielhaften Stellen aus allen Sätzen der Sinfonie zeigte Danuser den Gehalt von ›Musik über Musik‹ in Mahlers Werk und verortete die Komposition innerhalb der Musikgeschichte als Wegweiser hin zur Musik der Moderne. Mit dem Thema ›Metamusik‹ beschäftigt sich Danuser in einem aktuellen Forschungsprojekt; diesem war auch sein Abschiedsvortrag an der Humboldt-Universität zu Berlin am Ende des Sommersemesters 2014 gewidmet.

Zum Semesterabschluss berichtete Tihomir Popovic, der die vorangegangenen Ver-

1 Lütteken 2012.

2 Ott 2014.

anstaltungen moderiert hatte, aus seinem Buch über englische Tastenmusik im späten 16. Jahrhundert.[3] Anhand William Byrds *My Ladye Nevells Booke* verknüpfte er sowohl musiktheoretische als auch musikhistorische, soziale, kulturelle und politische Aspekte zu einem Portrait der damaligen Zeit in England. Diese Veranstaltung wurde von Michael Zink moderiert, der seit Herbst 2012 ebenfalls in Luzern unterrichtet.

Neben diesen eher der ›klassischen‹ Musik gewidmeten Referaten der Reihe »Musik – Theorie – Geschichte« fanden im Rahmen der ›MusicTalks‹ auch Vorträge zu den Bereichen der anderen Instituten der Hochschule Luzern – Musik statt: Beispielsweise gab der Pianist Jan Michiels zum Thema Neue Musik ein Gesprächskonzert mit Stücken von Heinz Holliger. Zu Gast war außerdem der Trompeter Markus Stockhausen; Hans Zender sprach über seinen Werdegang als Komponist, und ein weiterer *MusicTalk* widmete sich dem Jazzfestival Willisau.

Die *MusicTalks* machen deutlich: Musik spricht – und über Musik zu sprechen, erweitert sowohl den wissenschaftlichen als auch den Hör-Horizont. Trotz der inhaltlichen Vielfalt – von Volksmusik und klassischer Musik hin zu Jazz und Neuer Musik – unterlag das Format nicht der Gefahr, diffus zu erscheinen. Das interdisziplinäre Moment der *MusicTalks* könnte in Zukunft noch mehr unterstrichen werden, um auch fächerübergreifend Studierende zur aktiven Beteiligung zu animieren.

Für das kommende Studienjahr sind weitere *MusicTalks* geplant; das Profil der inhaltlichen Diversität bleibt erhalten, und man darf hoffen, dass sich die Reihe weiter etabliert und auch in Zukunft ein heterogenes Publikum anspricht. Denn: Music talks, Musik spricht – und zuhören lohnt sich!

Katharina Thalmann

Literatur

Lütteken, Laurenz (Hg.) (2012), *Wagner-Handbuch*, unter Mitarbeit von Inga Mai Groote und Michael Meyer, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Ott, Immanuel (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen*, Hildesheim u. a.: Olms.

Popovic, Tihomir (2013), *Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu ›My Ladye Nevells Booke‹*, Stuttgart: Steiner.

3 Popovic 2013.

Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 18), Kassel u. a.: Bärenreiter 2012

Die »Kenntniß der Notationen«[1] führte Guido Adler 1885 in seiner systematischen Darstellung des musikwissenschaftlichen Fächerkanons als ein Teilgebiet der historischen Musikwissenschaft an prominenter erster Stelle an; unter dem Namen ›Notationskunde‹ hatte dieses Fach bis vor kurzem denn auch seinen unumstrittenen Platz in den Curricula der meisten Universitäten und Hochschulen. Ausgehend von der generellen Erkenntnis, dass die verschiedenartigen »musikalischen Zeichen […] im innigen Zusammenhang mit der Kunst selbst«[2] stehen, wurden seither die unterschiedlichsten historischen Notationssysteme in umfang- und detailreichen Überblicksdarstellungen erfasst (Johannes Wolf[3], Willi Apel[4], Constantin Floros[5], Katrin Paulsmeier[6]), die schließlich auch die Grundlage für die meisten Notationskundekurse innerhalb der musikwissenschaftlichen Ausbildung stellten. Dieses historische, zunächst auf die europäische Musikgeschichte fokussierte Wissen wurde parallel dazu auch um grundlegende Erkenntnisse über moderne (auch sogenannte ›graphische‹) Notationen[7] sowie um Einblicke in völlig andersartig funktionierende Notationssysteme im Zuge der Erforschung außereuropäischer Musik erweitert. Jenseits der Fachgrenzen kamen darüber hinaus theoretische Aspekte zu Notation (Nelson Goodman[8]) und Schrift (Aleida und Jan Assmann[9]) im Allgemeinen sowie in der interdisziplinären Zusammenschau (bspw. Tanznotation[10]) hinzu. Dieser enormen inhaltlichen – historischen, systematischen und theoretischen – Fülle, die das Fach ›Notationskunde‹ damit heute umfasst, aber auch der in der (deutschsprachigen) Musikwissenschaft traditionellen Zurückhaltung im Verfassen von didaktisch orientierten Lehrwerken war es wohl geschuldet, dass bis vor kurzem keine Einführung in dieses Fachgebiet existierte. Mit seiner *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* legte Manfred Hermann Schmid nun ein Studienbuch vor, das auf knapp 300 Seiten, nicht nur die ›klassischen‹ (d. i. historisch orientierten) Kerngebiete der europäischen Notationsgeschichte referiert, sowie eine systematische Darstellung von zwei wesentlichen Aspekten musikalischer Notation – Schrift und Komposition – bietet, sondern erstmals auch in Ansätzen die Einbindung theoretischer Reflexionen zu Schrift im Allgemeinen erprobt. Die Fokussierung auf die Wechselwirkung von Schriftlichkeit und Komposition begründet schließlich auch die gewählte Einschränkung des Stoffumfangs, die im Untertitel mit einer Dauer von 1000 Jahren allerdings mehr rhetorisch als realiter die chronologischen Grenzen des Buchinhaltes abbildet. Vielmehr stellt Schmid mit diesem Verweis die vorliegende *Notationskunde* in die Traditionslinie der Wiener und Münchner »Schule« (7), die von Anfang an den Zusammenhang von Zeichen

1 Adler 1885, 8.

2 Ebd.

3 Vgl. Wolf 1913/1919.

4 Vgl. Apel 1944.

5 Vgl. Floros 1970.

6 Vgl. Paulsmeier 2012.

7 Vgl. grundlegend Karkoschka 1966.

8 Vgl. Goodman 1976.

9 Vgl. grundlegend Assmann 1983.

10 Vgl. grundlegend Jeschke 1983; Hutchinson Guest 1984.

und Produktion von Musik[11] systematisch betrachtet hat und den Grundstein der auch im vorliegenden Band dargestellten Konzentration auf die »Hauptstränge der Entwicklung« (8) eines bis heute verwendeten, standardisierten Notationssystems (89) legte. Bei Schmid beginnen diese »Hauptstränge« (8) konkret mit ersten Quellen zur Mehrstimmigkeit um 900 und enden mit einem »ungefähren Grenzpunkt« (13) um 1900.

Inhaltlich basiert der Band primär auf Schmids Unterrichtserfahrungen seit 1987 an der Universität Tübingen (7). In seinem Notationskundekurs bietet er in insgesamt 18 didaktischen Einheiten, denen die 18 Kapitel im Buch entsprechen, einen umfassenden, jedoch – notwendigerweise – stets knappen Einblick in verschiedenartige Notationssysteme: Nach einer kurzen Einleitung in die Musiktheorie und in musikalische Quellen der Antike (19–24) bereitet er chronologisch die Schriften der Theorie (Buchstabennotationen [25–41]) und Praxis (Neumen [41–87], Modalnotation [88–114], Trecento- [115–120] und Mensuralnotation [121–166], Tabulatursysteme [213–248]) mit einer bewussten Konzentration auf historische Entwicklungslinien didaktisch ansprechend auf. Schmids systematischem Ansatz entspricht hierbei, dass er nicht jedem Notationssystem ein Kapitel widmet, sondern vielmehr in den einzelnen Einheiten auf generelle Kategorien und Entwicklungsstufen (z. B. »Die Vereinigung zweier gegensätzlicher Schriftprinzipien« [52 ff.] oder »Die Hinzugewinnung des Rhythmus« [89 ff.]) fokussiert, die anhand konkreter musikalischer oder musiktheoretischer Quellen erläutert werden. Er versucht also, jeweils übergeordnete Fragestellungen einer quellenorientierten Musikgeschichtsschreibung mit den zu erlernenden Notationssystemen zu verknüpfen. Darüber hinaus laden zusätzliche Kapitel ein, systematisch über »Grundfragen« von Hören, Sehen und Schrift (14–18), »Unschreibbares« (228–274), die »piktographischen Qualitäten musikalischer Schrift« (275–282) oder auch über die Probleme, die Übertragungen historischer Schriften in moderne Notation mit sich bringen, zu reflektieren (283–287). Weitere Einheiten beschäftigen sich darüber hinaus mit (historischen und modernen) Partituren, Schlüsselungen (167–234) und der »Zeichenexpansion vom 17. bis zum 19. Jahrhundert« (249–258).

Der Aufbau der einzelnen Kapitel spiegelt ebenfalls die Unterrichtspraxis wider, indem jede Einheit mit einer kurzen, allgemein gehaltenen Einführung in die Thematik beginnt, anschließend der Stoff anschaulich und mit Hilfe ordentlich gesetzter Graphiken sowie Notenbeispielen und hochwertigen Quellenabbildungen erläutert und häufig zum Abschluss das Erlernte in größere Zusammenhänge eingebettet wird. Eine gut sortierte Bibliographie, welche die wichtigste Literatur, Faksimiles und Editionen aus 150 Jahren Notationsgeschichte repräsentiert, ergänzt die einzelnen Abschnitte, die zudem noch mit Übungsaufgaben versehen sind.

Eine Stärke des Buches ist zweifellos, dass der aktuelle Forschungsstand zu den zentralen Inhalten einer musikalischen Notationsgeschichte, i. e. die Gewinnung von Darstellungsmöglichkeiten von exakten Tonhöhen und -dauern, referiert wird. Besonders die für Studierende beim ersten Kontakt bisweilen verwirrenden und schwer zu begreifenden Veränderungen und Regeln gleicher oder ähnlicher Notenzeichen auf dem Weg zur Mensuralnotation sind visuell ansprechend gestaltet und auf die elementarsten Fakten reduziert. Die eingeführten Termini werden dabei allerdings nur selten näher erläutert. Ein Glossar für Fachfremde und Studierende sowie als Lernhilfe wäre daher wünschenswert gewesen.

In der gewählten systematisierenden Darstellungsweise zeigen sich jedoch gerade in Hinblick auf die Frage nach »der Vereinigung [der beiden] gegensätzliche[n] Schriftprinzipien« (52–63), der Tonhöhe und der Tondauer, generelle Probleme einer teleologisch orientierten Notationsgeschichte: So prägnant die Entstehung von Tondauern dargestellt werden kann, so assoziativ erscheinen hingegen die Erklärungen zur Findung eines Darstel-

11 Vgl. Adler 1885, 8.

lungssystems von Tonhöhen. Dies beruht auf der Tatsache, dass hierfür traditionell – und auch Schmid wählt diesen Weg – einmal theoretische Quellen (z. B. Franco von Köln) für den »Hinzugewinn des Rhythmus« (88–114), ein andermal Erläuterungen eines vorwiegend didaktischen Systems (Guido von Arezzo) für die Fixierung der Tonhöhe verwendet werden und dass diese unterschiedlichen Darstellungsformen nie problematisiert werden. Obwohl Schmid mit seiner quellenorientierten Zugangsweise zahlreiche Facetten historischer Verschriftlichungsstrategien anhand konkreter Musikbeispiele (mit Faksimiles) zeigt und auch die Folgen des Liniensystems auf die tonalen Strukturen der Gesänge erörtert[12], vergibt er hierbei die Chance, die verwendeten musiktheoretischen Quellen kritisch zu hinterfragen und dementsprechend zu verorten. So liest er Guido von Arezzos *Micrologus* als Zeugnis und gleichsam Beweis für die Einführung eines normativen Notationssystems, das einen »latenten Totalitätsanspruch« (60) in sich trägt, der eine »Aufführungsschrift« (= Neumen) in eine »Strukturschrift« und damit eine »›Werkschrift‹« (60) verwandelte. Dieses Primat der simplifizierenden Schriftlichkeit setzt Schmid permanent einer (schriftlich fixierten!) Mündlichkeit in Form von Neumen als jenen Hauptstrang entgegen, der sich »im Sinne von Didaktik und Klarheit« (62) durchgesetzt hat. Selbst wenn der Autor der Vollständigkeit halber erwähnt, dass sich adiastematische Neumen lange hielten, zeigt seine Wortwahl, die davon spricht, dass sich die St. Galler Mönche erst im 15. Jahrhundert zur neuen Schrift »bekehren« (62) ließen und Schriftlichkeit die Mündlichkeit überwältigte, »ohne deren Spuren ganz verwischen zu können« (62), mit welch engem Schriftlichkeitsbegriff er die dargestellten Quellen liest und interpretiert.

Mit dieser didaktisch-simplifizierenden Lesart bildet Schmid jedoch gleichzeitig auch seine eigene Darstellungsform des vorliegenden Buches ab. Aus der Lehre entstanden und für die Lehre geschrieben, teilen sich die einzelnen Abschnitte in entweder inhaltlich äußerst anspruchsvolle Erläuterungen zur Notation oder sehr allgemein einführende, große Zusammenhänge überblickende Abschnitte. Letztere – besonders in der Unterrichtssituation aus pädagogischen und rhetorischen Gründen nicht nur zulässig, sondern wichtig – werden im geschriebenen Text jedoch bisweilen zur Schwachstelle. So souverän Schmids Verknüpfungen bestimmter Kategorien von Schriftlichkeit über die Musikgeschichte hinweg sind, so besteht die Gefahr, dass sie – aus dem Unterricht genommen und damit unkommentiert – missverständlich aufgefasst werden könnten: Dass beispielsweise die mittelalterliche Musiktheorie Guido von Arezzo als »Erfinder der Musik feierte« (52), entspricht tatsächlich der oben dargestellten Lesart durch den Autor selbst, ist jedoch ohne eine – wenn auch knappe – Erläuterung des facettenreichen mittelalterlichen Musikbegriffs für Studierende und Fachfremde nicht korrekt verstehbar.

Das Selbststudium ist aber ohnehin offensichtlich nicht die Intention dieses vom Verlag auf dem Klappentext als »Lehr- und Arbeitsbuch« angekündigten Bandes, welcher die effektive Zielgruppe mit »Studierende und Lehrende« definiert. Als schriftliche Ausarbeitung eines universitären Kurses, der traditionell vom aktiven (Ein)üben der Inhalte durch die Teilnehmer selbst lebt, wird das vorliegende Buch tatsächlich am ehesten im Nachlesen und Nachschlagen wichtigster Inhalte für Dozierende oder fortgeschrittene Studierende sowie als Materialsammlung für die Unterrichtsgestaltung, weniger jedoch für die Textarbeit per se Verwendung finden können. Als äußerst hilfreich ist in dieser Hinsicht das als »digitaler Lehrgang« beigefügte Unterrichtsmaterial einzustufen, in dem in 26 Aufgabenstellungen die erlernten Inhalte gefestigt und reflektiert werden sollen. Ganz Apels Zugangsweise (vom Bekannten zum Unbekannten) verpflichtet, sind die Aufgabenstellungen hier nicht chronologisch angeordnet, können aber sehr wohl auch der inhaltlichen Abfolge des Lehrbuches entsprechend erarbeitet

12 Schmid verweist hier auf den von Charles Atkinson dargestellten »Musterfall« der Communio *Beatus servus* (vgl. Atkinson 1990).

werden. Eine Zuordnungstabelle (im Buch auf S. 9 f., im digitalen Lehrgang auf S. 2 f.) soll dabei die Handhabung erleichtern. Zu jeder Übung werden die wichtigsten Informationen aus dem Lehrbuch nochmals kurz zusammengefasst; die gemachten Aufgaben können durch beigefügte Lösungen selbstständig überprüft werden. Dass die Chancen und Möglichkeiten eines digitalen Lehrgangs mit dem gewählten Format nicht genutzt wurden, hat bereits Andreas Janke in seiner Besprechung[13] des vorliegenden Buches zu Recht kritisiert. Dennoch ist dem Autor zu danken, dass er damit eine reiche Materialsammlung aus seiner langjährigen Unterrichtserfahrung zur Verfügung stellt, die zweifellos in aktuelle Kurse ihren Eingang finden wird. Tatsächlich sind die gestellten Aufgaben mit den angeführten Erläuterungen einwandfrei lösbar. Als optimale Vorbereitung eines in dieser Tradition ausgerichteten Notationskundekurses ist für Lehrende die genaue Kenntnis von Wolf und/oder Apel jedoch nach wie zu empfehlen.

Durchaus kontrovers zu diskutieren ist die durch Schmids Band stillschweigend eingeführte Erarbeitung von »Synopsen«, die einen wissenschaftlichen Zugang zu historischen Quellen sichern sollen. Dieses schrittweise Erstellen von Spartierungen, das jedoch zunächst die Darstellung der originalen Notierung beibehält, soll die Kursteilnehmer für Probleme und den Informationsverlust, den Übertragungen in das moderne Notensystem erzeugen, sensibilisieren. Dieses etappenweise Anfertigen von unterschiedlichen »Synopsetypen« (196) erläutert Schmid im elften Kapitel »Historische Partitur und moderne Praxis. Technische Empfehlungen« (191–205) anhand von drei Beispielen mit je unterschiedlichen Zielsetzungen. Dabei wird der »verantwortungsbewusste Historiker« (196) angewiesen, die Einzelstimmen in originaler Notenform und Schlüsselung, jedoch in Partituranordnung mit Hilfe von »Brevis- oder Longastrichen« (193) als Orientierungshilfe zu übernehmen. Erst in zwei weiteren Schritten werden Text und Akzidenzien platziert sowie Schreibirrtümer (»Emerendierungen«) überprüft und gegebenenfalls korrigiert. Begründet wird dieses zeitaufwändige Übertragungsverfahren einerseits mit historischen Quellen (Tongeren-Fragment, Abb. 77) und andererseits damit, dass vermieden werden soll, den »originalen Zeichen ihre Eignung für [die] klingende Ausführung abzusprechen« (196). In Zeiten, in denen bereits Studierende lernen, aus Originalen zu musizieren, scheinen beide Argumente nicht mehr überzeugend. Die Sorgfalt jedoch, die Schmid hier offen legt, indem er auf Fehlerquellen bei zu schnell absolvierten Übertragungsvorgängen verweist und mit der er Editionen kritisiert, die das Original fälschlicherweise korrigieren (204 f.), ist zweifellos nachahmenswert. Als didaktisches Hilfsmittel ist diese sukzessive Transkriptionsmethode durchaus anwendbar, da sie durch ihren haptisch-motorischen Modus einen zusätzlichen Zugang bietet, um die Lernenden mit historischen Quellen vertraut zu machen – mit einer ähnlichen pädagogischen Zielsetzung, wie dies beispielsweise auch bei der Anfertigung von vergleichenden Neumentabellen der Fall ist. Als Methode per se ist die »Synopse« m. E. nicht überzeugend. Dies scheint jedoch auch nicht Schmids Intention zu sein, führt er doch diese Zugangsweise nach mehrmaligem Vorzeigen der einzelnen Synopsen-Schritte letztlich selbst nicht konsequent durch.

Den methodisch spannendsten Schritt setzt Schmid m= . in seinem ersten Kapitel, den »Grundfragen« (14–18). Darin öffnet er die traditionelle, historische Notationskunde bewusst neuen Fragen nach »Sehen und Hören« sowie den Unterschieden zwischen »Sprachschrift und Tonschrift«. Damit aktuellen kulturtheoretischen Diskussionen[14] auf der Spur, werden in diesem Kapitel grundlegende Missverständnisse zwischen traditioneller Notationsgeschichte und zeitgenössischer Theoriebildung offenbar. So zeichnet sich die Zukunft der musikalischen Notationskunde gerade nicht in einer Abgrenzung zur »Sprachschrift« ab, wie Schmid es erläutert,

13 Vgl. Janke 2013.

14 Vgl. Nanni 2014.

sondern im selbstbewussten Eintritt in die theoretischen Diskurse von Schriftlichkeit, Zeichen und Bildkritik, in denen die »Tonschrift« – samt allen bereits in den vergangenen 150 Jahren dazu ausgeführten Überlegungen – tatsächlich viel mitzureden hat. Obwohl die Gedanken, die Schmid in diesem einleitenden Kapitel formuliert, weitgehend Hypothesen bleiben, laden sie zum weiteren Nachdenken über Notation im Allgemeinen ein und weisen neue Wege, wo die aktuell oder zukünftig wieder gelehrte ›Notationskunde‹ Erweiterungsbedarf hat und auch in der Pflicht steht, derzeitige Forschungsdiskurse aufzunehmen. Vor allem im Kapitel »Die piktographischen Qualitäten musikalischer Schrift« (275–282) zeigt der Autor denn auch anhand konkreter Beispiele, wie musikalische Zeichen auf »Hörbares *und* Sichtbares« (276) verweisen können. Selbst 2012 emeritiert, legt Schmid mit seiner *Notationskunde* die Tradition metaphorisch – didaktisch aufbereitet – in die Hände einer neuen Generation und weist zugleich weitere Richtungen, wo nun junge Dozierende und Forschende gefordert sind.

Gesamthaft betrachtet ist Schmids *Notationskunde* aufgrund ihrer klaren Darstellung von wichtigen musiktheoretischen Abhandlungen, ihrer Einführung in konkrete Musikbeispiele – durchwegs Referenzwerke der europäischen Musikgeschichte –, die sowohl aus notations- als auch kompositionsgeschichtlicher Sicht analysiert und kontextualisiert werden, und nicht zuletzt aufgrund der didaktisch und graphisch vorbildlich aufbereiteten Notationssysteme zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert sowohl Lehrenden als auch Studierenden höherer Semester als wertvolle Nachlese und Materialsammlung zu empfehlen. Wer sich einen Überblick über die verschiedenartigen Ausformungen von Notation innerhalb der europäischen Musikgeschichte verschaffen möchte, wird in Schmids *Notationskunde* ein ansprechendes und angenehm lesbares Buch finden, das, mit spannenden Anekdoten gespickt, einen ausführlichen Einblick in die europäische Musikgeschichte bietet und den Leser teilhaben lässt am umfangreichen (Quellen)wissen des Autors.

»Der Weg zur Notenschrift ist dornig«, setzt Laurenz Lütteken in seiner Rezension des vorliegenden Buches in der *FAZ* (26.09.2012) gleichsam einer Prämisse in der Überschrift voraus. Und wer historische Musik studieren und verstehen will, muss diesen Dornenweg irgendwann durchschreiten. Zu Recht bemerkt Lütteken zudem, dass die anspruchsvolle Darstellung einer umfassenden *Notationskunde* in Form eines Lehrwerkes mit einführendem Charakter letztlich einer Quadratur des Kreises entsprechen muss. Schmid hat dennoch dankenswerterweise den oben genannten detailreichen Gesamtdarstellungen sowie den einfachen Veröffentlichungen von Kursmaterialien[15] nun ein neues Format der Mitte hinzugefügt. Er hat damit den Schritt gewagt, die überlieferte Notationskunde für theoretische Reflexionen zu öffnen. Dass er überhaupt versucht, unzählige Bereiche dieses Fachgebietes von der Philologie über historische bis hin zu zeitgenössischer Theorie in einem Semester abzuhandeln, ist zweifellos dem Fakt geschuldet, dass dem nach wie vor eng gehandelten Begriff der ›Notationskunde‹ besonders im universitären Bereich in jüngster Zeit meist nicht viel mehr Platz eingeräumt wurde. Will man mehr als nur klassische Notationsgeschichte unterrichten, ist es innerhalb eines Semester definitiv unmöglich, einen Kreis zu einem Quadrat umzuformen. Was im alten Kurssystem von Universitäten und Hochschulen, dem der Band nach wie vor verpflichtet ist, alleine aus Zeitgründen schwer zu integrieren war, hat innerhalb der neuen modularen Curricula jedoch durchaus das Profil, neue Wege anzustoßen. So bleibt zu wünschen, dass das vorliegende Buch in Zukunft seinen kritisch reflektierten Platz innerhalb neu organisierter Curricula findet, in denen dem Fachgebiet ›Notationskunde‹ beispielsweise in Form einer übergeordneten Moduleinheit mehr Platz eingeräumt wird, um, beginnend mit der traditionellen »Kenntniß der Notationen«[16], sowohl die Geschichte zu beleuchten als auch einen Freiraum für eine

15 Vgl. Schnürl 2000.

16 Vgl. Adler 1885, 8.

vermehrte theoretische Reflexion sowie interdisziplinäre Zusammenführungen zu schaffen – stets im Bewusstsein, dass genau dafür das detailreiche Verständnis historischer, zeitgenössischer und außereuropäischer musikalischer Notation eine fruchtbringende Stärke der Musikwissenschaft darstellt. Nicht zuletzt dafür findet das vorliegende Buch hoffentlich bald zahlreiche Nachfolger, die es auf sich nehmen, den dornigen Weg zur »*Er*kenntnis der Notationen« zu beschreiten.

Irene Holzer

Literatur

Adler, Guido (1885), »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1, 5–20.

Assmann, Aleida und Jan (1983), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink.

Apel, Willi (1944), *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, Cambridge (MA): The mediaeval Academy of America.

Atkinson, Charles (1990), »From Vitium to Tonus acquisitus. On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant«, in: *International Musicological Society, Study Group Cantus Planus. Papers read at the third meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, hg. von László Dobszay, Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 181–198.

Floros, Constantin (1970), *Universale Neumenkunde*, 3 Bde., Kassel: Bärenreiter.

Guest, Ann Hutchinson (1984), *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*, London: Dance Horizons.

Goodman, Nelson (1976), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, zweite verbesserte Auflage, Indianapolis: Hackett.

Janke, Andreas (2013), Rezension »Manfred Hermann Schmid: Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900«, in: *Die Tonkunst* 7/1, 138–140.

Jeschke, Claudia (1983), *Tanzschriften. Ihre Geschichte und ihre Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zu Gegenwart* (= Tanzforschungen 2), Bad Reichenhall: Comes.

Karkoschka, Erhard (1966), *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle: Moeck.

Nanni, Matteo (2014), *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen* (= Resonanzen 2), Basel: Schwabe.

Paulsmeier, Katrin (2012), *Notationskunde. 17. und. 18. Jahrhundert* (= Schola Cantorum Basiliensis. Scripta 2), 2 Bde., Basel: Schwabe.

Schnürl, Karl (2000), *2000 Jahre europäische Musikgeschichte. Eine Einführung in die Notationskunde*, Wien: Holzhausen.

Wolf, Johannes (1913/1919), *Handbuch der Notationskunde*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Jan Philipp Sprick, *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms 2012 (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9)

Was eine Sequenz sei, gehört trotz der Omnipräsenz sowohl des satztechnischen Phänomens in der abendländischen Musikgeschichte der letzten sechshundert Jahre als auch in der musiktheoretischen Literatur seit dem frühen 18. Jahrhundert zu den Fragen, die bislang am wenigsten befriedigend beantwortet wurden: Begriffe wie ›Schusterfleck‹, Attribute wie ›mechanisch‹ oder die Beobachtungen Hugo Riemanns zum Verhältnis zwischen Sequenztechnik und Tonalität sind derart selbstverständlich geworden, dass das Grundverständnis von Sequenz nicht mehr hinterfragt wird und eben dadurch eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit einem Grundbestand der dur-moll-tonalen Satztechnik verhindert.

Dieser Auseinandersetzung stellt sich Jan Philipp Sprick in seiner 2010 als Dissertationsschrift an der Humboldt-Universität Berlin angenommenen Arbeit. Seine Kernfrage ist weniger eine systematische nach dem Wesen der Sequenz als vielmehr eine historische nach dem, was sie – als satztechnisches Phänomen – den Theoretikern des 19. Jahrhunderts galt; seine Arbeit nimmt sowohl kompositionstechnische Fragestellungen als auch solche der Musikästhetik in den Blick. Nun ist diese Haltung der Disziplin immanent und dem betrachteten Phänomen wesenseigen: Im Fall der Sequenz ist ihre Rezeption in gleichem Maß von der Verknüpfung satztechnischer Aspekte mit ästhetischen Werturteilen bestimmt.

Die Diskussionen, die in den letzten Jahren um historische Satzmodelle geführt wurden, gingen von Dahlhaus' *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*[1] aus und sollten die gewonnenen Erkenntnisse vor allem für die praktische Satzlehre und die Analyse nutzbar machen.[2] Dabei ist auffällig, dass auch die Musik des späteren 19. Jahrhunderts zumeist aus der Perspektive des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, selten aus einem späteren Blickwinkel, betrachtet wurde.[3] Sprick hingegen befragt musiktheoretische Lehrwerke zwischen 1870 und 1925 nach ihrem Umgang mit dem Phänomen der Sequenz in der Musik ihrer Gegenwart. Der behandelte Zeitabschnitt ist insofern gut gewählt, als in ihm sowohl diverse parallele Entwicklungen als auch wichtige epochemachende musikgeschichtliche Ereignisse stattfanden. Der Aufbau der Arbeit orientiert sich einerseits an diesen Entwicklungen und Ereignissen, andererseits an der Kontroverse über die ästhetische Bewertung der Sequenz.

Die Leitfragen Spricks betreffen insbesondere die Schnittstelle von Satzlehre und Musikästhetik, für die das Phänomen der Sequenz ein Paradigma darstellt: Akkordprogression, Tonalität und harmonische Funktionalität lassen sich an Sequenzbildungen exemplarisch diskutieren; an ihnen lassen sich neue Theoriebildungen erproben. Entgegen der These Jairo Morenos[4] zeigt Sprick, dass sich Sequenzen der Einordnung in heutige Analyse-Kategorien (wie Stimmführung und Tonartdarstellung) partiell entziehen können. Es mag unter anderem diese Eigenart der Sequenz gewesen sein, die sie im ausgehenden 19. Jahrhundert kompositorisch interessant gemacht hat und die im frühen 20. Jahrhundert wiederum eine musiktheoretische Reflexion provozierte.

1 Dahlhaus 1968.

2 Vgl. zu dieser Entwicklung Aerts 2007.

3 Eine Ausnahme bildet Damschroder 2008; vgl. Sprick 2012, 2.

4 Moreno 1996, 83.

Die Sequenz war Gegenstand satztechnischer und ästhetischer Diskurse. Satztechnische Darstellungen tendieren zu einer negativen Auffassung (die Sequenz wird gewöhnlich als ›mechanisch‹ abgetan). Demgegenüber haben Vertreter einer (vor allem deutschen) Musikästhetik in ihren Apologien der Sequenz immer wieder die ›Sprachähnlichkeit‹ der Musik und die damit verbundene Möglichkeit der betonenden Wiederholung hervorgehoben.[5] Schließlich ist in diesem Zusammenhang zu fragen, welchen Beitrag Systemtheorien zum musiktheoretischen Diskurs zu leisten vermögen.

Dem Autor geht es ausdrücklich nicht um eine Theorie der Sequenz – und schon gar nicht unter Berücksichtigung der aktuellen Analyse- und Tonalitätsdiskurse –, sondern um »eine historische Rekonstruktion musiktheoretischen Denkens«.[6] Das bedeutet, dass Fragen des Sprachgebrauchs und eine Bestandsaufnahme der Terminologie bei der Untersuchung der Schriften eine zentrale Rolle spielen. Es verwundert nicht, dass sowohl die ältere als auch jüngere Forschungsliteratur eine babylonische Vielfalt der Terminologie aufweisen. Um die Untersuchung sinnvoll durchführen zu können, muss auch Sprick systematische Überlegungen anstellen und unterscheidet zwischen einer ›Geschichte der Terminologie‹ und deren ›Bedeutungsgeschichte‹.[7] Er verzichtet auf den in der Modelltheorie anderweitig besetzten Begriff des ›Sequenzmodells‹ zugunsten des Begriffs ›Sequenzglied‹ und erörtert mit dessen Hilfe die Frage, wie viele Glieder eine Sequenz enthalten muss, um als solche zu gelten. Dabei geht es Sprick nicht darum, diese Frage zu entscheiden, sondern die wechselnden Meinungen der historischen Autoren nachzuvollziehen.[8]

5 Dahlhaus 1984, 433; vgl. Sprick 2012, 4.

6 Sprick 2012, 11.

7 Ebd. 65.

8 Ebd., 5 f.; vgl. Moreno 1996, 6, und Harrison 2003, 226: Harrison unterscheidet zwischen ›pattern transposition‹ bei einmaliger Wiederholung des Sequenzglieds und ›pattern sequence‹.

Die Sequenz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die einleitenden Kapitel der Arbeit Spricks sind – nach einem Überblickskapitel, das zunächst die negative ästhetische Beurteilung der Sequenz im 19. und frühen 20. Jahrhundert thematisiert – der (vorzugsweise deutschen) Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts gewidmet (Koch, Schilling, Weber, Marx, Sechter und Fétis). Aufmerksamkeit erfahre das Phänomen spätestens durch Christian Friedrich Daniel Schubart, der in einer Darstellung aus dem Jahr 1774[9] die (zuvor bereits verbürgten) Termini ›Rosalia‹, ›Schusterfleck‹ und ›Vettermicheln‹ aufgreift und ästhetisch bewertet. Anders als Heinrich Christoph Koch, der 1793[10] die Begriffe ›Versetzung‹, ›Transposition‹ und ›Progression‹ eher satztechnisch und analytisch diskutiert, geht es Schubart in erster Linie um das Aufsuchen von Bewertungskriterien. Dabei spielen in seiner Kritik sogar nationale Ressentiments eine Rolle: So führt er die Namensgebung auf das italienische Volkslied *Rosalia, mia cara* zurück und schließt sich damit der seinerzeit um sich greifenden Abwertung der italienischen Musik[11] an (wenngleich Schubart Ausnahmen nennt, etwa Kompositionen von Antonio Caldara). (Vor ›Rosalia‹ und ›Schusterfleck‹ warnt zwar auch Koch, doch billigt er sequenziellen Strukturen eine formale Schlüsselrolle im musikalischen Satz zu.) Die ›Vettermicheln‹ Schubarts entsprechen den Monte-Bildungen im Sinne Joseph Riepels; dieser wiederum verwendet den Begriff des ›Schusterflecks‹ – anders als die anderen Autoren – nicht für melodische, sondern für harmonische Strukturen.[12]

Die auf Schubart zurückgehende weitgehend negative Bewertung der Sequenz findet sich – ohne dass damals eine theoretische Begründung nachgeliefert wurde – im gesam-

9 Schubart 1774.

10 Koch 1793, insbesondere 206 ff.

11 Schubart 1774, 34; vgl. Sprick 2012, 17 f. und 24 f.

12 Riepel 1755, 44; vgl. Sprick 2012, 18 ff.

ten 19. und frühen 20. Jahrhundert, und zwar nicht nur im musiktheoretischen Diskurs: Mit der Darstellung der Kontroverse um die Musik Robert Schumanns im Wagner-Kreis, speziell in einem Text Joseph Rubinsteins, liefert Sprick ein sprechendes Fallbeispiel, das die Breite der Diskussion außerhalb musiktheoretischer Fachdispute abbildet – ein Text, auf den noch 25 Jahre später Guido Adler rekurriert, wenn er 1904 Sequenztechniken in *Tristan und Isolde* nachweist (37–38).[13] Arnold Schönbergs Äußerungen wiederum – wie diejenigen Theodor W. Adornos (symptomatisch in dessen Apologetik der Kompositionstechnik Schönbergs) – greifen die ästhetischen Kriterien etwa Schubarts aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wieder auf. In diesem Zusammenhang kommt Sprick am Rande auch auf die Schubert-Rezeption Gustav Mahlers zu sprechen. Sie korrespondiert auf bemerkenswerte Weise mit der Kritik an der Musik Robert Schumanns im Kreis Richard Wagners.

Die Terminologie indes ist einem tiefgreifenden Wandel unterworfen – und fällt zu Beginn des 19. Jahrhunderts zudem zusammen mit der Adjustierung theoretischer Konstruktionen. So findet die Sequenz zwar durchaus eine Würdigung in der Harmonielehre Gottfried Webers, wird bei ihm aber trotz aller Neigung zur Systematisierung überkompliziert und verborgen, vor allem aber auch nicht mit einer einheitlichen Chiffrierung belegt: Zwar definiert Weber die Sequenz als »fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmonieenschritte«[14] und nennt sie als erstes modellhaftes satztechnisches Phänomen noch vor der Kadenz; entsprechend erreicht er auch einen Konnex zwischen der harmonischen Orientierung etwa der Quintfallsequenz und ihrer horizontalen Präsenz in den Einzelstimmen. Dennoch ist die Sequenz – auch in Hinsicht auf die von Weber konsequent gehandhabte Darstellung der Harmonik mit Stufenzeichen – inkonsequent behandelt, was gleichermaßen für die Chiffrierung bei Ernst Friedrich Richter und später bei Hugo Riemann gilt. Gleichwohl ist das Urteil Ludwig Holtmeiers einer radikalen »›Vertikalisierung‹ des Verständnisses harmonischer Prozesse« bei Weber[15], die in der deutschen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts weiterwirken sollte, zu differenzieren.

Bei Adolf Bernhard Marx wird der Begriff ›Sequenz‹ erstmals als eigenständiger musiktheoretischer Terminus verwendet; Marx differenziert im Kontext einer Melodielehre zwischen ›Motiv‹, ›Gang‹ und ›Sequenz‹. Dabei erscheint die Sequenz – im Sinne einer besonderen Ausprägung der Motivverarbeitung – als spezifische Form des ›Ganges‹.[16] In seiner Beurteilung, die die Sequenz prinzipiell vor dem Hintergrund des Formdiskurses versteht, wird die variierte Wiederholung ästhetisch höher eingeschätzt als die wörtliche; Theoretiker wie Johann Christian Lobe, Ludwig Bussler und Hugo Riemann knüpfen mehr oder weniger direkt an Marx an.

Demgegenüber wird die Sequenz in Arbeiten, die direkt aus der französischen Tradition des 18. Jahrhunderts erwachsen, oder denen Simon Sechters unter anderen Gesichtspunkten erörtert: Ähnlich wie bei Weber beschreibt auch Charles-Simon Catel die Sequenz als ein kontrapunktisches Phänomen, bei dem sich vertikale und horizontale Aspekte durchdringen. François-Joseph Fétis knüpft an diese Vorstellungen bereits in seinen ersten Annäherungen an den Gegenstand an, wenn er festhält, dass die ›tonalité‹ durch die Sequenz in Frage gestellt werde.[17] Dieser wohl meistzitierte Passus aus der Theorie Fétis' wird von Sprick sehr differenziert dargestellt: So sei die Behauptung Fétis', die Sequenz sei ein melodisches und kein harmonisches Phänomen, dahingehend zu modifizieren, dass die Suspendierung der Tonalität nur bei vollkommener Regelmäßigkeit der Stimmführung für den Hörer relevant wird[18]; Fétis zielt dabei vor allem auf die unregelmäßige Behandlung insbesondere der IV. und VII. Stufe.

13 Vgl. Adler 1904, 263 f. und 266.

14 Weber 1824, Bd. 2, 177; vgl. Sprick 2012, 49 f.

15 Vgl. Holtmeier 2007a, Sp. 576.

16 Vgl. Marx 1838.

17 Fétis 1844, 27.

18 Sprick 2012, 70–73.

Fétis erarbeitet seine eigene Kriteriologie einer ›tonalité‹ als Gegenentwurf zum Fundamentalbassprinzip Jean-Philippe Rameaus; wenn Simon Sechter 1853 in seinen *Grundsätzen der musikalischen Komposition*[19] zu einer »orthodoxen Renaissance« der Fundamentalbasstheorie Rameaus gelangt[20], ist die Breite des Spannungsfelds auch auf der Ebene der für die Fragestellung relevanten Traditionen beschrieben. Auch für Sechter erfüllt die Sequenz vertikale wie horizontale Kriterien: Er beschreibt mit seiner ›Kette‹ – durchaus im Sinne Rameaus, wenn auch unter anderen Bedingungen und mit grundsätzlich anderen Schlussfolgerungen – den Zusammenhang zwischen Fundamentschritt und harmonischer Progression, zieht aber den Aspekt der ›Gravitation‹ dem der dissonanten Septime als Auslöser für die Fortschreitung vor.[21] Die Theorie Sechters ist äußerst intensiv rezipiert worden, so bei Mayrberger, Bruckner oder Schönberg und sogar Schenker.[22]

›Logik‹ und ›Praxis‹ der Sequenz

Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts und die Zeit bis etwa 1925 bilden den zentralen Zeitraum der theoriegeschichtlichen Untersuchung des Autors – zunächst in der Darstellung der Möglichkeiten, die die Musiktheorie Hugo Riemanns mit einer systematischen Integration des Phänomens Sequenz bietet. Sprick verfolgt die Entwicklung der Auseinandersetzung Riemanns mit der Sequenz über vierzig Jahre hinweg und beobachtet dabei den Wandel von primär akustischen Darstellungen über stärker psychologisch geprägte Erklärungsmodelle bis hin zum späten *Versuch einer Lehre von den Tonvorstellungen*.[23] Dabei ist die funktionstheoretische Perspektive auf das Phänomen die am stärksten rezipierte, aber bei weitem nicht die einzige, die Riemann gepflegt hat.

Ausgehend von Riemanns Verständnis einer ›musikalischen Logik‹, die Spricks Unterkapitel (»Die ›Logik‹ der Sequenz«[24]) den Titel gegeben hat, stellt der Autor Riemanns Sequenzverständnis und die Kritik an dessen Konzept vor, und, die er an zwei Ausschnitten aus den Beethoven-Analysen Riemanns (op. 27/1[25] und 53[26]) konkretisiert.[27] Sprick legt die zahlreichen Widersprüche in Riemanns Äußerungen zur Sequenz dar – wechselnde ästhetische Bewertungen der Sequenz bei Riemann hängen u. a. von der Textgattung ab – und kommt zu dem Schluss, dass Riemann »eines der wichtigsten strukturellen Phänomene der tonalen Musik nicht überzeugend in sein systematisches Denken [habe] integrieren […] können.«[28]

Als einflussreichen Rezipienten Riemanns führt Sprick August Halm ins Feld, in dessen *Harmonielehre*[29] das Thema ›Sequenz‹ nur im Rahmen eines Exkurses Erwähnung findet; Grundlage für diese Entscheidung ist wiederum Halms eigene, von Riemann abgeleitete Idee einer ›musikalischen Logik‹: Halm hat deshalb weniger Mühe, das Phänomen der Sequenz in seine Konzeption zu integrieren, weil er die Sequenz der Kadenz nicht nur als Antagonist gegenüberstellt, sondern zu einer analogen sequenziellen ›Logik‹ kommt. Substantiell abhängig ist diese Konzeption laut Sprick dabei von der Rhetorik-Tradition, ausgehend im 18. Jahrhundert von Mattheson und Koch und im 19. Jahrhundert in Fortsetzung bei Marx.[30]

Mit der Funktionstheorie Hugo Riemanns bildet sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine der wirkmächtigsten Theorien heraus; parallel dazu entsteht eine schier unübersehbare Fülle von praxisorientierten Zugängen zur Harmonielehre unterschiedlichsten Zuschnitts. Die

19 Sechter 1853.
20 Vgl. Holtmeier 2007b.
21 Sechter 1853, 19 ff., vgl. Sprick 2012, 77 ff.
22 Vgl. Sprick 2012, 79.
23 Riemann 1916.
24 Sprick 2014, 83.
25 Riemann (1918–20), Bd. 2, 214 f.
26 Ebd., Bd. 3, 15.
27 Vgl. Sprick 2012, 87–95.
28 Sprick 2012, 118.
29 Halm 1900.
30 Vgl. Sprick 2012, 121.

in diesem Kontext von Sprick aufgearbeiteten Theoretiker gehören allesamt entweder zum Leipziger Umfeld Riemanns, wie Salomon Jadassohn, Johannes Schreyer oder Hermann van Eyken, oder zu dem der ›Münchner Schule‹ Rheinbergers wie Cyrill Kistler oder die *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille. Keine nennenswerte Rolle spielt demgegenüber in Spricks Darstellung die Wiener Musiktheorie etwa Arnold Schönbergs oder Heinrich Schenkers; bei dieser Entscheidung beruft sich Sprick auf die Äußerung Dieter Rexroths, die ›Wiener Musiktheorie‹ habe »fast völlig außerhalb der musiktheoretischen Auseinandersetzungen« gestanden, »die während des 19. Jahrhunderts in Deutschland geführt wurden«[31] – eine Einschätzung, der gerade auf der Basis der jüngeren Publikationen zur Genealogie spezifisch Wiener Traditionen widersprochen werden muss.[32] Freilich hätte eine Darlegung entsprechender Argumentationen zumal Schönbergs zur Ästhetik der Sequenz (von der oben erwähnten Berücksichtigung im Rahmen des 1. Kapitels abgesehen), vor allem aber eine Auseinandersetzung mit der Theorie Heinrich Schenkers im Kontext dieser Thematik den selbst gesetzten Rahmen gesprengt.

Wenn Sprick die Thematisierung der Sequenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem zwischen 1870 und 1925, unter den Begriffen ›Logik‹ und ›Praxis‹ subsumierend einander gegenüberstellt, geht es ihm in seinem Kapitel zu den praktischen Harmonielehren um andere Leitfragen als in der Auseinandersetzung mit Riemann; das ist überaus nachvollziehbar, hat die Sequenz doch in dieser Gattung musiktheoretischer Publikationen grundsätzlich andere Implikationen als in den systematisch orientierten Darstellungen Riemanns. Sprick thematisiert hier die Sequenz innerhalb der Erörterung von Akkordprogressionen oder kontrapunktischer Perspektiven des Satzes, hinsichtlich ihrer Chiffrierung und schließlich ihrer Nutzbarmachung als Grundlage klavierpraktischer Übungen.[33]

Die schwache Hierarchisierung stufentheoretischer Ansätze, etwa bei Salomon Jadassohn oder Paul Juon, führt tendenziell zu einer Vernachlässigung tonaler Problemstellungen. Dabei steht Jadassohn sequenziellen Strukturen grundsätzlich sehr skeptisch gegenüber; Juon hingegen räumt – ebenso Kistler, der sich wie Jadassohn auf Richter beruft– der Sequenz einen erheblich breiteren Raum ein. Kistlers Darstellung, die über weite Strecken Generalbass- und stufentheoretische Ansätze miteinander vermengt, wirkt dabei eher unsystematisch, auch in Hinblick auf die Terminologie (»Sequenz, Klimax oder Harmonieverschiebung«[34]); andererseits berücksichtigt Kistler umfänglich die Sequenz als Übungsgegenstand der Klavierpraxis – erklärbar aus der Nähe seiner Darstellungen zum Generalbass, aber auch vor dem Hintergrund seiner eigenen Ausbildung bei Rheinberger.[35] An dieser Stelle ist Spricks Auffassung, die Theorie Kistlers sei in erster Linie der Wagner-Verehrung des Autors geschuldet[36], zu ergänzen: Der Einfluss des Unterrichts bei Rheinberger ist nicht nur angesichts der im Untertitel der Lehrwerke Kistlers immer wieder evozierten Nähe zum Lehrer offensichtlich.[37] Die Einflussnahme Wagners einerseits und Rheinbergers andererseits schließen sich allerdings keineswegs gegenseitig aus.

Als entscheidende Differenz zu Riemanns Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sequenz in den Arbeiten Kistlers oder Juons kann der Umstand gelten, dass der Zusammenhang zwischen Sequenz und Tonaliät nicht artikuliert wird. Eine Tendenz zur Ver-

31 Rexroth 1971, 76; vgl. Sprick 2012, 10 f.

32 Vgl. z. B. Stefan Rohringer, der die gemeinhin Josef Preindl zugeschriebene und von Ignatz von Seyfried herausgegebene *Wiener Tonschule* (Wien: Haslinger 1827) als Versuch Seyfrieds begreift, in Rekurs auf die aufkommende Harmonielehre ›norddeutsch-protestantischer‹ Prägung »eine Art Gegen-Harmonielehre aus dem Geiste des Generalbasses« zu kreieren (2012, 278).

33 Vgl. Sprick 2012, 131 ff.

34 Kistler 1898, 147; vgl. Sprick 2012, 140 f.

35 Vgl. dazu Petersen 2015.

36 Sprick 2012, 139 f. und 144.

37 Vgl. etwa Kistler 1903.

schmelzung beider Ansätze ist am ehesten für die Arbeit Rudolf Louis' und Ludwig Thuilles zu konstatieren, die in ihrer *Harmonielehre*[38] von »funktionalen Paradigmen«[39] ausgehen, aber an der Stufenchiffrierung Webers festhalten. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang aber auch die bislang eher unbeachtete *Praktische Harmonielehre* von Paul Juon aus dem Jahr 1901[40], die in ihrer intensiven Orientierung an der zeitgenössischen kompositorischen Praxis zwar nah an den stufentheoretischen Ansätzen Jadassohns und insbesondere Kistlers (auch und gerade wegen der Betonung der Sequenz als Ausgangspunkt für klavier- und kompositionspraktische Übungen), aber eben als systematisch aufgebautes Lehrwerk konzipiert ist.

Auf funktionstheoretischer Seite steht das *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition* Johannes Schreyers[41] als Beispiel für die Erörterung der Sequenz im Kontext harmonischer und kontrapunktischer Überlegungen, insbesondere anhand von Literaturbeispielen aus der Klassik und Frühromantik – allerdings ohne der Sequenz einen zentralen Raum zuzuordnen. Wie Schreyers Publikation bewegt sich auch die *Harmonielehre* Heinrich van Eykens[42] in einem Grenzbereich zwischen analytisch-systematischem Ansatz und Kompositionspraxis – auch vergleichbar der Wagner-Auseinandersetzung Emile Ergos[43], dessen Arbeit allerdings ausschließlich die kompositorische Poetik Wagners betrifft. Was die Integration von Notenbeispielen mit zeitgenössischer Musik betrifft, so finden sich solche bei Autoren, die sich in funktionstheoretischen Grundlagen eher an Riemann orientieren, viel häufiger als bei Riemann selbst.[44] Die funktionstheoretischen Arbeiten scheinen darin ›moderner‹ als die meisten stufentheoretischen: So verzichtet etwa Jadassohn vollständig auf Literaturbeispiele.

Die Preisgabe des harmonischen Dualismus zugunsten einer monistischen Variante der Funktionstheorie, die für praktische Harmonielehren konstitutiv ist, bildet die Basis für Ludwig Holtmeiers These, dass Riemann »keine Schule ausbilden« hätte können.[45] Diese Annahme wird von Sprick dahingehend differenziert, dass einerseits eine Vielzahl von Autoren mehr oder weniger Bezug auf Riemann nehme; außerdem existiere mit der Neo-Riemannian Theory mittlerweile sehr wohl eine Art ›Schule‹[46]: Die Bedeutung der Tonnetze insbesondere für das späte Denken Riemanns sei in der deutschsprachigen Riemann-Rezeption konsequent ausgeblendet worden, während sie in der jüngeren amerikanischen Musiktheorie zur Kenntnis genommen werde.[47]

Ausblick: Von Capellen zu Güldenstein

In der Rezeption Riemanns durch Hermann Grabner und Wilhelm Maler erfährt die Sequenz eine nahezu vollständige Eliminierung aus dem musiktheoretischen Diskurs, wie Sprick bereits in seinem zentralen Kapitel über Hugo Riemann abschließend darstellt[48]; Grabner ersetzt gar in seinem *Handbuch der Harmonielehre* den historisch verbürgten und überaus üblichen Terminus der Quintfallsequenz durch den der »Quartschritt-Sequenz«.[49]

Neuartige Ansätze in der Musiktheorie bzw. im Bereich der Analyse – auch und speziell in der Harmonielehre – führen nach 1900 allerdings auch zu einem Wandel der ästhetischen Bewertung von Sequenzen. Zum Teil werden die mit dem 19. Jahrhundert überkommenen Urteile auf den Kopf gestellt, weil das präsentierte Material zum Bezugspunkt einer auf die zeitgenössische Kompositionspraxis gerichte-

38 Louis/Thuille 1907.

39 Sprick 2012, 132.

40 Juon 1901.

41 Schreyer, Johannes 1924.

42 Eyken 1911.

43 Ergo 1914.

44 Vgl. etwa Louis/Thuille 1907.

45 Holtmeier 2005, 230; vgl. Sprick 2012, 146 f.

46 Sprick 2012, 146 und 148–151.

47 Vgl. dazu auch Sprick 2014.

48 Sprick 2012, 126–129.

49 Grabner 1944, 93 f.; vgl. Sprick 2012, 126 f.

ten Musiktheorie wird; als Beispiel heranzuziehen ist die Rezeption der Werke Richard Wagners in der zeitgenössischen Musikkritik.

Die nunmehr tendenziell positive ästhetische Bewertung der Sequenz beschreibt Sprick – in Anlehnung an August Halm – als ›dritte Kultur‹ der Sequenz: Im Mittelpunkt eines umfang- und inhaltsreichen letzten Abschnitts steht die Wahrnehmung des Phänomens bei Georg Capellen, Ernst Kurth, Hermann Erpf und Gustav Güldenstein, also der Generation der Musiktheoretiker nach Riemann.[50] Ihren Anfang findet die grundsätzlich andere Beurteilung mit Halms eigener, bereits erwähnter Rede von der ›Logik der Sequenz‹; die Autoren dieser Gruppe eint dabei die prinzipielle Frage nach dem ästhetischen Potential der Sequenz jenseits einer meist pejorativen Wertung – im Kontext einer Wendung zur theoretischen Harmonielehre, auch dokumentiert in den spekulativen Ansätzen etwa Capellens oder Güldensteins: Georg Capellen erarbeitet die Sequenz unter dem Aspekt der ›Symmetrie‹ und weist ihr in seinem theoretischen Denken eine zentrale Rolle zu, während Gustav Güldenstein sie mit dem Begriff der ›Gravitation‹ assoziiert. Anders noch als diese und ihre Vorgänger entwickeln Ernst Kurth und Hermann Erpf unter Bezugnahme auf die Musik Anton Bruckners ein neues terminologisches Repertoire.

Der Aspekt der Symmetrie, der daneben auch in den musiktheoretischen Beiträgen Bernhard Ziehns[51] und Hermann Schroeders[52] eine Rolle spielt, ist Ausgangspunkt für die Darstellung der Sequenz bei Georg Capellen: Ausgehend von einer eigenen Spielart des Dualismus, den Capellen trotz seiner erklärten Gegnerschaft zu Hugo Riemann aufgreift, erarbeitet er sogar ein eigenes harmonisches Bezeichnungssystem, das sich allerdings ebenso wenig wie das ursprüngliche System Riemanns durchsetzen konnte; Sprick erklärt zunächst konzise die Grundlagen der Theorie Capellens, ohne die ein Verständnis von dessen Perspektive auf die Sequenz nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich sein dürfte.[53] In seiner *Fortschrittliche[n] Harmonie- und Melodielehre* von 1908 kehrt Capellen die These Fétis', die Sequenz suspendiere die Tonalität bzw. stelle sie grundsätzlich in Frage, anhand einer leitereigenen Sequenz aus einer Elegie Edvard Griegs um:[54] Auf der Basis seiner Theorie der »Modellnachahmung« – im Zusammenwirken von Harmonik und Melodik – stellt er für eine Sequenz dasjenige fest, was er anderorts »Einheit der Tonart« nennt.[55] Capellen fordert sogar die Ablösung leitereigener Harmoniesysteme – Symmetrie realisiert sich für ihn in der realen Sequenzierung. Der Gedanke Capellens – so Sprick – sei hier, dass der tonale Zusammenhang eine reale Sequenz gewissermaßen in eine leitereigene Form »›zwinge‹«.[56]

Mit August Halm, Ernst Kurth und schließlich Hermann Erpf gerät die Debatte um den Wert von Sequenzbildungen in neues Fahrwasser: Halm verweist in seiner Bruckner-Monographie und der Apologie des von ihm hochverehrten Komponisten die Abwertung der Sequenz mit den Begriffen ›Schusterfleck‹ und ›Rosalie‹ in die »Rumpelkammer der Aesthetik«[57] – für Sprick ein deutliches Indiz für einen grundsätzlichen Bedeutungswandel im Umgang mit dem satztechnischen Phänomen.[58] So verteidigt Ernst Kurth die Sequenz mit einer Neubewertung des der Sequenz innewohnenden ›Mechanischen‹ – ein gebräuchlicher Vorwurf, der demnach nur aus der kompositionstechnischen, nicht aber aus einer musikästhetischen Perspektive eine Berechtigung haben kann. Dabei ist auffällig, dass er den Begriff ›Sequenz‹ als »melodisches Bruchstück« versteht[59] – weniger die harmonische als die melodische Ebene leitend

50 Sprick, 2012, 167–208.

51 Ziehn 1888.

52 Schroeder 1902.

53 Sprick 2012, 172–175.

54 Vgl. Capellen 1908, 87.

55 Capellen 1904, 52; vgl. Sprick 2012, 176 ff.

56 Sprick 2012, 183.

57 Halm 1914, 186.

58 Sprick 2012, 187.

59 Kurth 1923, 334.

ist. Eine besondere Rolle kommt der Sequenz bei der »Durchbrechung« der Tonalität, die er anhand von Wagners *Tristan und Isolde* untersucht, zu: Kurth betrachtet wie Capellen die reale Sequenz als Normalfall. Dabei bildet Kurth keine systematischen Kategorien mehr, wie er denn auch in seinen Analysen von Sequenzen auf Stufenbezifferungen verzichtet und Sequenzglieder nur mit eher nivellierenden Klammern bezeichnet. Im Rahmen seiner Bruckner-Analysen werden sequenzielle Strukturen mit den Begriffen »Wellenzüge« und »Wellensteigerungen« belegt[60], was die Aufgabe dieser Strukturen im formalen Kontext dokumentiert. Sprick kommt an dieser Stelle zu einer erhellenden Darstellung der Formästhetik bei Kurth, die durchaus auf satztechnischen Ereignissen fuße und zudem (und damit verbunden) der Sequenz eine zentrale Rolle zubillige.[61]

Hermann Erpf schließlich – auch als Kritiker der Theorie Kurths – ist bemüht, die Funktionstheorie seines Lehrers Riemann mit dem Denken Kurths und Halms zu verbinden; in seinen *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* von 1927 thematisiert er die Sequenz erstaunlicherweise erstmals in einem Kapitel mit dem Titel »Funktionslose Zusammenklänge«[62], weil er davon ausgeht, dass selbst bei einer tonalen Sequenz eine Abfolge funktionsfreier Harmonieverbindungen vorliegt. (Erpf nimmt symmetrische Klangbildungen zum Ausgangspunkt des Kapitels – bemerkenswert angesichts der Rolle, die Capellen und Zeitgenossen der Symmetriebildung im Kontext der Sequenz zugesprochen haben.) Seine Differenzierung zwischen »leitertreue Verschiebung« und »intervalltreue Sequenz« nimmt vor allem Bezug auf romantische Sequenzbildungen[63]; sein Hinweis auf die damit verbundene dynamische Formgliederung untermauert die Zugehörigkeit Erpfs zu einer Gruppe mit Kurth – allerdings in einer Mittlerposition.

Die Äußerungen Gustav Güldensteins zur Sequenz in dessen *Theorie der Tonart* von 1928 erscheinen bei Sprick als Grenzpunkt einer spekulativen Musiktheorie: Güldensteins Erörterung der ins Unendliche fortgesetzten Quintfallsequenz, der »kosmisch[en]« Sequenz[64], scheint philosophischen Ursprungs, ist aber in enger Bezugnahme unter anderem auf Riemann, Stumpf, Capellen, Kurth und Schenker erklärbar; ihre Anwendungen sowohl in Beispielen als auch in konstruierten Modellen verweisen stärker als die Arbeiten von Güldensteins Zeitgenossen auf das Musikschaffen etwa Regers oder Richard Strauss'. Der Wert Güldensteins liegt Sprick zufolge so vor allem im Aufgreifen der entscheidenden Diskussionen[65], aber – so mag ergänzt werden –auch im Fortschreiben der Auseinandersetzung mit der kompositorischen Praxis.

Die brillante Studie Jan Philipp Spricks weist deutlich über das konkrete Problem der Sequenz in der Musiktheorie des späten 19. Jahrhunderts hinaus: So bietet die Publikation eine Reihe von möglichen Anknüpfungspunkten für weitere Untersuchungen – sowohl im Bereich der Geschichte der Musiktheorie, etwa in der Aufarbeitung des Phänomens ›Sequenz‹ in der Perspektive des 20. Jahrhunderts nach Grabner als auch hinsichtlich der analytischen Betrachtung von Musik aus dem Blickwinkel der zeitgenössischen Musiktheorie und ganz allgemein in der Einbettung von musikästhetischen Fragestellungen in satztechnische Erörterungen und umgekehrt. Das Phänomen ›Sequenz‹ ist bei weitem kein unscheinbares Problem, sondern erweist sich in der Zusammenschau von kompositionstechnischen wie musikästhetischen Perspektiven als paradigmatischer Gegenstand – für die Geschichte der Musiktheorie ebenso wie für grundsätzliche musiktheoretische Fragestellungen.

Birger Petersen

60 Ebd., 335.

61 Sprick 2012, 192f.

62 Erpf 1927, 72–86; vgl. Sprick 2012, 195.

63 Erpf 1927, 76f.

64 Güldenstein 1928, 15.

65 Sprick 2012, 207f.

Literatur

Adler, Guido (1904), *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien,* Leipzig.

Aerts, Hans (2007), »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Literatur seit Hugo Riemann«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim u. a.: Olms, 143–158.

Capellen, Georg (1904), *Die Freiheit der Töne und Intervalle als Kriterien der Stimmführung, nebst einem Anhang: Grieg-Analysen als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie*, Leipzig: Kahnt.

— (1908), *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Khant.

Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter, Neuedition in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 3, Laaber: Laaber 2001, 11–307.

— (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil: *Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Neuedition in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 4, Laaber: Laaber 2002, 237–410.

Damschroder, David (2008), *Thinking about Harmony. Historical Perspectives on Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

Erpf, Hermann (1927), *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Eyken, Heinrich van (1911), *Harmonielehre*, hg. und bearbeitet von Hugo Leichtentritt und Oskar Wappenschmitt, Leipzig: Hofmeister.

Ergo, Emile (1914), *Ueber Wagner's Harmonik und Melodik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Erpf, Hermann (1927), *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Fétis, François-Joseph (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.

Güldenstein, Gustav (1928), *Theorie der Tonart*, Stuttgart: Klett.

Grabner, Hermann (1944), *Handbuch der Harmonielehre*, Berlin: M. Hesse.

Halm, August (1900), *Harmonielehre*, Leipzig: Göschen.

— (1914), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller.

Harrison, Daniel (2003), »Rosalia, Aloysius and Arcangelo: a Genealogy of the Sequence«, *Journal of Music Theory* 47/2, 225–272.

Holtmeier, Ludwig (2005), »Grundzüge der Riemann-Rezeption«, in: *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 230–262.

— (2007a), Art. »Gottfried Weber«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 574–577.

— (2007b), »Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, 5–49.

Juon, Paul (1901), *Praktische Harmonielehre* [Lehrbuch und Aufgabenbuch], Berlin: Schlesinger.

Kistler, Cyrill (1898), *Harmonielehre*, 2., sehr vermehrte Auflage, Heilbronn: Schmidt.

— (1903), *Der einfache Contrapunkt und die einfache Fuge. (System Rheinberger–Kistler)*, Heilbronn: Schmidt.

Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Adam Friedrich Böhme, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2000.

Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 3. Auflage, Berlin: Hesse.

Louis, Rudolf / Thuille Ludwig (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Grüninger.

Marx, Adolf Bernhard (1838), Art. »Sequenz«, in: *Encyklopaedie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexi-*

kon der Tonkunst, Bd. 6, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Köhler, 338–339.

Moreno, Jairo (1996), *Theoretical Reception of the Sequence and its Conceptual Implications*, Ph. D. Dissertation, Yale University.

Petersen, Birger (2015), »Rheinbergers Bassübungen für Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Bericht über den XI. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Bern 2011* (*Musikforschung der Hochschule für Künste Bern*), hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Bern: Argus [im Druck].

Rexroth, Dieter (1971), *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*, Phil. Diss. 1969, Bonn.

Riemann, Hugo (1916), »Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, Leipzig: Peters, 1–26.

— (1918–20), *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde., Berlin: Hesse.

Riepel, Joseph. 1755. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächs-weise vorgetragen*, Frankfurt a. M., Leipzig, Regensburg: Bader.

Rohringer, Stefan (2012), »Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse«, in: *Im Schatten des Kunstwerks – Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang 19. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik Bd. 1), Wien: Praesens, 273–297.

Schreyer, Johannes (1924), Lehrbuch der Harmonie und der Elemtarkomposition, 5. vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig: Merseburger.

Schröder, Hermann (1902), *Die symmetrische Umkehrung in der Musik* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft 8), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Schubart, Christian Friedrich Daniel (1774), »Von den Rosalien«, in: *Deutsche Chronik* 1/3, Dritte Beylage, 33–38.

Sechter, Simon (1853), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Hildesheim u. a.: Olms.

— (2014), »Reger, Riemann und die neo-riemannian theory«, in: *Musiktheorie und Vermittlung* (= Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 2), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 277–285.

Weber, Gottfried (1824), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 2. Aufl., 4 Bde., Mainz: Schott.

Ziehn, Bernhard (1888), *Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin: Vieweg.

Felix Diergarten, *›Jedem Ohre klingend‹. Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber 2012

In den letzten zwanzig Jahren hat das Interesse an der Sonatenform des 18. Jahrhunderts stark zugenommen. Von amerikanischer Seite haben nach Charles Rosens *Sonata forms*[1] dabei vor allem die Untersuchungen von James Webster[2], Ethan Haimo[3] sowie die formtheoretischen Entwürfe von William E. Caplin[4] und James Hepokoski/Warren Darcy[5], aber auch von Kofi Agawu[6] neue Impulse gesetzt. Im deutschsprachigen Raum haben sich zuletzt Sonja Gerlach (mit Fokus auf die Chronologie der Sinfonien Haydns[7]) und Michael Polth[8] mit der Frage nach der Funktionsweise der Sonatenform dieser Zeit befasst. Zu Joseph Haydns sinfonischem Schaffen hat jetzt Felix Diergarten eine neue Studie vorgelegt.

Die Einsicht, dass sich ein Sonatensatz um 1760 nicht mit Kategorien der Sonatentheorie des 19. Jahrhunderts (Adolf Bernhard Marx) beschreiben lässt, hat in der Forschung zwei Fragenkomplexe in den Mittelpunkt rücken lassen: den nach der Herkunft, Genese und Entwicklung der Sonatenform sowie den nach den angemessenen Analysekategorien und damit ihren wesentlichen Konstituenten. Als zusammenfassendes Ziel wurde dabei eine Systematisierung der unterschiedlichen ›Normen, Typen und Deformationen‹ (so der Untertitel der Publikation von Hepokoski/Darcy) angestrebt, basierend auf der schon von Rosen hervorgehobenen Beobachtung, dass es die Sonatenform (im Singular) nicht gibt, dass sie vielmehr in verschiedenen Formen oder Varianten vorliegt. Dabei ist stets versucht worden, auch eine Entwicklung herauszuarbeiten, die die Genese aus älteren Formmodellen sowie Veränderungen des Modells sichtbar macht. So folgt die Ordnung, wie sie etwa Hepokoski/Darcy vornehmen, in dieser Hinsicht auch einer historischen Einordnung, denn der im Mittelpunkt stehende und am häufigsten anzutreffende Typus ist eben ›type 3‹[9], der zeitlich später als ›type 1‹[10] und ›type 2‹[11] auftritt (was nicht ausschließt, dass alle Typen auch zeitgleich vorkommen konnten). Ähnlich hatte bereits Polth drei Typen an Expositionen (mit verschiedenen Schemata) beschrieben, die ebenfalls eine chronologische Abfolge implizieren.[12]

1 Rosen 1982.

2 Insbesondere Webster 1991.

3 Haimo 1995.

4 Caplin 2000.

5 Hepokoski/Darcy 2006.

6 Agawu 1991.

7 Gerlach 1996.

8 Polth 2000.

9 »*Type 3 sonatas* are standard ›textbook‹ structures, with expositions, developments, and recapitulations that normally begin with P [primary-theme zone] in the tonic« (Hepokoski/Darcy 2006, 344, Hervorhebung original).

10 »The pure Type 1 sonata contains no development or extensive elaboration in the second rotation (the recapitulation). Whenever such an elaboration does occur, we may speak of an expanded Type 1 sonata: an expositional rotation followed by an expanded restatement.« (Ebd., 349)

11 »In a Type 2 sonata, however (sometimes thought of as a ›binary variant‹ of a Type 3), the exposition may or may not be repeated, and the second rotation begins as a developmental space; only in its second half—often from S onward—does it take on ›recapitulatory‹ characteristics.« (Ebd., 353)

12 »Eine Exposition des dritten Typs setzt voraus, daß die Eröffnungsmusik an einer bestimmten Stelle, die technisch eine Art Halbschluß darstellt, beendet und abgelöst wird von einer ›inneren‹ Musik. […] In den Sinfonien des zweiten Typs existiert zwar ein Teiler, der den

Wer eine frühe Sinfonie Haydns oder Wagenseils hört, wird schnell feststellen, dass die Kategorien, die aus einer Beethoven-Sinfonie bekannt sind, oft nicht weiterhelfen. Im Zentrum der Analyse muss daher die Frage stehen, wie eigentlich musikalischer Zusammenhang, der als funktionaler Zusammenhang verstanden werden muss, also als Nach- und Miteinander hierarchisch auf einander Bezug nehmender Abschnitte, zustande kommt und wodurch Formbedeutungen entstehen. Als ein wesentlicher Teilaspekt hat sich dabei die Frage herauskristallisiert, inwiefern harmonischen und/oder thematischen Prozessen bei der Konstituierung der Sonatenform die wesentliche Rolle zufällt. Um diese Frage beantworten zu können, sind recht unterschiedliche Strategien verfolgt worden. Hepokoski/Darcy setzten stark auf die Entwicklung einer eigenen Terminologie, die sich an unterschiedlichen Kadenzen und Formfunktionen orientiert, wobei im Mittelpunkt die Idee einer ›Rotation‹, d. h. einer zirkulären Struktur steht, die im Kontext einer tonalen Ordnung auf einer mehrfachen (variierten) Abfolge desselben musikalischen Materials beruht. Historische musiktheoretische Quellen (u. a. Heinrich Christoph Koch und Georg Joseph Vogler) werden zwar einbezogen, spielen aber keine entscheidende Rolle bei der Konzeption des Buches. Auch Polths Arbeit rekurriert kaum auf historische Zeugnisse, sondern stellt Analysestrategien in den Mittelpunkt, die auf Heinrich Schenker zurückgehen und das Moment der Tonalität ins Zentrum stellen. Dem entgegen stehen Ansätze, die dezidiert die Anschauungen zur Form (oder Gliederung) berücksichtigen, wie sie in den Kompositionslehren nach der Mitte des 18. Jahrhunderts (vor allem bei Joseph Riepel und Koch) zu finden sind (in diese Richtung gehen die Arbeiten von Gerlach und Gjerdingen[13]).

> Eingang beendet. Doch richtet sich der Formablauf nach der Eröffnungsmusik sogleich auf das Schließen ein. […] In Expositionen des ersten Typs verhält sich die neutrale Binnenmusik indifferent gegenüber Zuordnungen zu bestimmten Bereichen der Exposition.« (Ebd., 202)

Vor dem Horizont dieser vielschichtigen und durchaus unübersichtlichen Problemstellungen ist nun Diergartens Buch zu besprechen. Wie der Untertitel »Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen« andeutet, befasst sich der Autor zwar mit nur einem Komponisten, nimmt dafür aber dessen gesamtes sinfonisches Schaffen, das sich über gut vierzig Jahre (von vermutlich 1757 bis 1795) erstreckt, in den Blick (hinzu kommen einige wenige Seitenblicke auf andere Komponisten – so auf Johann Stamitz –, doch wird etwa Mozart nur ganz am Rande berührt). Diergarten will einen Überblick über die Wandlungen der Sonatenform in Haydns Sinfonik geben, und der Haupttitel »Jedem Ohre klingend« – ein Zitat aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* – ist ein erster Hinweis darauf, dass für den Autor die Mitte der 1770er-Jahre eine wichtige Station markiert, weil Haydn hier zu einer Ausprägung des Modells gefunden hatte, das danach sowohl im Hinblick auf die Formprinzipien als auch die Themencharaktere nur noch verhältnismäßig geringe Änderungen erfuhr und sich stark am (potentiellen) Publikumsgeschmack orientierte. Diergarten bezieht mithin in seine Argumentation auch soziologische und ästhetische Überlegungen mit ein. Insofern liegt keine rein musiktheoretische oder formanalytische Arbeit vor.

Überhaupt ist der stark synthetische Zug der Arbeit nicht zu übersehen. Neben der Mischung aus systematisierender und musikhistorischer Perspektive wird auch der Versuch unternommen, zwischen den Polen einer Analyse auf Grundlage historischer Quellen und auf Grundlage (partiell) davon unabhängiger neuer Anschauungen zu vermitteln. Diergarten hat die Arbeit daher in

13 Vgl. Gjerdingen 2007. Gjerdingen rekurriert sowohl auf Satz- und Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts als auch auf die Partimento-Tradition dieser Zeit. Im Unterschied zur Formbildung in der Sonatenform des späten 18. Jahrhunderts geht er aber für die Phase zwischen ca. 1720 und 1780 davon aus, dass die Satzmodelle (wie Romanesca, Fonte, Monte etc.) in relativ freier Abfolge aufeinander folgen können.

zwei Teile untergliedert. Der erste Teil (»Zur Genealogie der Formenlehre« [19–47]) dient der Erläuterung der Methode. Diergarten umreißt hier die Ausgangslage und stellt mehrere Punkte heraus. Erstens sei es für die Zeit zwischen ca. 1750 und 1800 schwierig zu bestimmen, was man sich unter dem Formbegriff überhaupt vorzustellen habe, denn es gebe hier weder ein verbindliches Schema noch in Lehrbüchern explizit formulierte Regeln, sondern vor allem die Kompositionen selbst sowie eine Partimentopraxis, an denen implizit Prinzipien der Formbildung abgelesen werden konnten. Daher könne nicht das Verhältnis von Norm und Abweichung im Mittelpunkt stehen (wie im 19. Jahrhundert), sondern müsse sich die Untersuchung auf eine »intratextuelle Ebene« (27), also die unmittelbare Abfolge von Teilen mit ihren Eigenschaften und Besonderheiten konzentrieren. Zweitens benennt Diergarten zwei Konstituenten der Form: die Interpunktion bzw. Endigungsformeln sowie die Themen bzw. den melodischen Inhalt. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts komme es zu einer Verschiebung, was an Schriften zeitgenössischer Theoretiker ablesbar sei: So werde etwa bei Koch der melodische Inhalt nur kasuistisch angegeben, während die Abfolge der Endigungsformeln genauer geregelt gewesen sei (bei Joseph Riepel werden allerdings auch Prinzipien der Abfolge von Taktgruppen im Hinblick auf ihren melodischen Inhalt diskutiert[14]). Später rücke immer stärker eine Vorstellung von symmetrisch gegliederten Themen in den Vordergrund, die zum einen sogenannte »thematische Routen« (26 und 33) in die Sonatenform hineintrügen und zum anderen eine Unterscheidung von Thema und Nicht-Thema ermöglichten. Gewährsmann für den Wandel der Hierarchie der Momente ist für Diergarten Anton Reicha, dessen frühe Schrift *Traité de mélodie*[15] sich noch auf Taktgruppen und Endigungsformeln konzentriert, während das spätere *Traité de haute composition musicale*[16] das Thema ins Zentrum rückt.

14 Vgl. Riepel 1752, 4 ff.

15 Reicha 1814.

16 Reicha 1824/26.

(Die Schriften stammen allerdings somit aus deutlich späterer Zeit, so dass noch genauer untersucht werden müsste, ob hier wirklich eine verspätete Rezeption eines Wandels der Formanschauung auszumachen ist, der in der Musik selbst schon ca. vierzig Jahre früher anzusetzen ist, oder nicht eher eine individuelle Änderung der Perspektive vorliegt.) Da für die Zeit ab ca. 1760 ein Wandel der Formkonzepte angenommen werden müsse, könne nicht a priori eine bestimmte Kategorie als wesentlich angenommen werden, so dass folglich ein Methodenpluralismus sinnvoll sei.

Der zweite und als Hauptteil bezeichnete Teil (»Die Form der Sonatenexposition nach chronologischen Gruppen« [49–185]) gibt in chronologischer Folge einen Überblick über die Formprinzipien der Expositionen in Allegro-Kopfsätzen in Haydns Sinfonien. Dabei folgt jeweils auf einen Abschnitt mit Überblickscharakter die Analyse einer ausgewählten Exposition, so dass am Ende (bei zehn chronologischen Gruppen, von denen die erste geteilt wird) insgesamt elf Einzelanalysen vorliegen (Allegro-Kopfsätze der Sinfonien 1, 6, 39, 26, 65, 51, 53, 78, 87, 89 und 102). Eingeschaltet sind zwei Exkurse (zur »›Monothematik‹« [89–116] und zum »Prinzip Wiederholung« [160–164]). Die chronologischen Gruppen hat Diergarten teils der Studie von Gerlach entnommen (für die Sinfonien bis 1774), teils der Werkliste im *Haydn-Lexikon*.[17]

Die Abschnitte mit Überblickscharakter versuchen eine Ordnung des Materials. Methodenpluralismus wird dabei teils als Zusammenfassung, teils als Wechsel der Analysekategorien verstanden. Das hat zwar den Vorteil, dass sich die Analyse flexibel dem Wechsel der kompositorischen Faktur anpassen kann, hat aber den Nachteil mangelnder Vergleichbarkeit zwischen frühen und späten Werken (so wird etwa bei der Analyse der Exposition des Kopfsatzes der Sinfonie 51 auf die Interpunktion nur ganz sporadisch eingegangen). Erst die Tabellen am Ende geben einen Überblick über alle Sinfonien nach beibehaltenen

17 Raab/Siegert/Steinbeck 2010, 862 ff. (Werkverzeichnis).

Kriterien. Es überrascht kaum, dass die Reichweite der thematischen Analyse im Sinne einer Sonatenform des 19. Jahrhunderts für die frühen Sinfonieexpositionen äußerst begrenzt ist; dagegen lassen sich bei der Betrachtung der Interpunktion deutlich bestimmte Muster erkennen. Für das frühe Repertoire bemüht Diergarten allerdings Modelle, die er bei Koch findet, um Übereinstimmung und Abweichung zu ermitteln. Die frühen Sinfonien bieten in dieser Beziehung zwar kein ganz einheitliches Bild, weil mehrere Möglichkeiten der Abfolge von Schlusswendungen (Halb- resp. Ganzschluss in I. resp. V. Stufe und Platzierung von Zäsuren) nebeneinander existieren, zeigen aber doch als Ganzes ähnliche Grundrisse. Diergarten kann anschaulich zeigen, wie sich die Möglichkeiten der interpunktischen Route im Laufe seines Schaffens erweitern und von Haydn gezielt auch als Moment der Differenzierung (oder Abwechslung) im Rahmen einer Serie von drei bzw. sechs zusammengehörenden Sinfonien genutzt werden. Hingegen wird die Themenbildung stärker standardisiert, sie folgt seit den 1770er-Jahren deutlicher den aus späterer Zeit bekannten Modellen und tendiert dabei zu symmetrischen Gebilden und motivischen Gestalten. Ausführlichere Überlegungen widmet Diergarten den Anfängen sowie den Kontrastepisoden. Bei den Anfängen kann er zeigen, wie Anfänge im Tutti (so etwa in den Sinfonien 1, 37, 2 etc.) bald Anfängen mit kleiner Besetzung (und im Piano) Platz machen, was Diergarten mit dem Verschwinden des langsamen Kopfsatzes (so noch in den Sinfonien 18, 11, 5) und der langsamen Einleitung (so noch in den Sinfonien 25, 6, 7) in Zusammenhang bringt. (Um diese – einleuchtende – These zu erhärten, wären Untersuchungen zu Sinfonien anderer Komponisten nötig.) Die Kontrastepisoden sind deshalb von Interesse, weil hier ein Zusammenhang mit demjenigen vorliegen könnte, was später als 2. Thema bezeichnet wird. Kontrastepisoden sind in Haydns frühen Sinfonien meist kurze Taktgruppen in der Mollvariante, die jedoch erst nach der Etablierung der Oberquinttonart (nach einem Ganzschluss) erklingen und sich daher partiell von späten Seitensatzthemen unterscheiden, die den Bereich der Oberquinttonart (allerdings nicht immer) eröffnen. Hier vermitteln die Tabellen im Anhang einen guten Eindruck vom Auftreten, allmählichen Verschwinden bzw. Ersetzt-werden dieser Taktgruppen.

Diergarten sieht wesentliche Stationen der Herausbildung von stabilen, für die chronologisch späteren Sinfonien jeweils verbindlichen Prinzipien an mehreren Punkten der Entwicklung von Haydns Sinfonieexpositionen: 1.) 1763, als es zum Verzicht auf langsame Einleitung bzw. langsamen Eingangssatz mit der Konsequenz kam, wodurch das Thema nicht mehr im Forte beginnen musste. 2.) um 1767, als Haydn nach (mutmaßlich) fast zweijähriger Pause wieder Sinfonien zu schreiben begann, deren Kopfsätze erstmals eine deutlich größere Ausdehnung sowie einen veränderten Affekt zeigen, außerdem die ›thematische Route‹ standardisieren, während die interpunktische Form stärker variieren konnte. 3.) dann vor allem um 1774, als sich ein Verlauf und Themencharaktere etablierten, die weniger das Erhabene als vielmehr das Eingängige und Populare bemühen. Diergarten kann plausibel machen, dass hierfür neben der Musikkritik und der Änderung des musikalischen Umfelds auch eine Veränderung des Adressatenkreises verantwortlich war, da Haydn nun nicht mehr (ausschließlich) für die Kapelle in Esterházy und Eisenstadt komponierte, sondern sich auch dem freien Markt zuwandte. Mit diesen Werken sind nach Diergarten die Weichen für die Zukunft gestellt (vgl. 141, 144, 188): Die nach 1782 entstandenen Sinfonien (immerhin noch knapp 30) werden daher auf nur gut 20 Seiten des Buches behandelt.

Die Einzelanalysen fallen unterschiedlich ausführlich aus (zwischen drei und sieben Seiten). Das Prinzip der Auswahl wechselt dabei: Es werden meist, aber keineswegs immer solche Kopfsatzexpositionen ausgesucht, die jeweils repräsentativ für Prinzipien einer chronologischen Gruppe sind und diese in Fallstudien veranschaulichen und präzisieren.[18] Im

18 Unter den elf Sinfonien befindet sich nur eine, die auch Haimo analysiert (Sinfonie Nr. 1).

Falle etwa der Sinfonien 1 oder 39 (der ersten Sinfonie Haydns in einer Molltonart) verhält es sich genau umgekehrt: Die Sinfonien bieten Sonderfälle, weichen somit vom üblichen Standard ab. Diergarten geht meist recht umsichtig und sorgsam abwägend vor, kalkuliert alternative Deutungen oft mit ein, auch wenn die Analysen nicht immer in jedem Detail überzeugend geraten. Hier zeigt sich zudem eine Schwierigkeit der historisch-informierten Musiktheorie. So interpretiert Diergarten beispielsweise die Generalpausen am Beginn des Kopfsatzes von Sinfonie 39 (T. 4/5, T. 11/12) im Sinne eines Zuwachses an Fasslichkeit und beruft sich dabei auf Hans Georg Nägeli (83).[19] Und die Terzfallsequenz ab Takt 17 charakterisiert er als einfach und ungebrochen (87), wobei er für das Verfahren, zwischen die thematischen Abschnitte möglichst klare Sequenzen einzuschieben, um die Formfunktion deutlich hervortreten zu lassen, einen Hinweis bei Georg Joseph Vogler bemüht. Beide Autoren schrieben ihre Bemerkungen aber erst nach 1810, und es mutet daher recht zufällig an, wenn Äußerungen herangezogen werden, die gut fünfzig Jahre nach der Komposition der Sinfonie niedergeschrieben wurden, so dass ihnen kaum Beweiskraft für die Argumentation zukommt.[20] Die Idee, dass die Abschnitte einer Sinfonieexposition stärker in ihrer satztechnischen resp. ›thematischen‹ Faktur differenziert werden und dass daher Formfunktionen deutlicher für den Hörer erfahrbar werden, leuchtet zwar ein; zu fragen wäre aber, ob nicht umgekehrt dadurch neue Möglichkeiten für die Darstellung von Affekten bereitlagen, die erst so etwas Ungewöhnliches wie das Verebben mit anschließender Generalpause zuließ (die Pausen wären dann kein Mittel der Klarheit und Fasslichkeit, sondern gerade umgekehrt ein irritierendes Moment, das erst durch die Fasslichkeit des Beginns möglich geworden war).[21]

Bei der Analyse der Exposition des Kopfsatzes von Sinfonie 53 (155 ff.) kann Diergarten anschaulich das Ineinander von groß dimensionierter Exposition, motivischer Variation und dem Gedanken der Fasslichkeit klar machen. Ob man den Anfang wirklich als »melodische Banalität« (156) charakterisieren sollte, hängt auch von der Interpretation seiner Funktion ab: Er bildet einen Kontrast zu der von Erhabenheit geprägten langsamen Einleitung (die Diergarten nicht in seine Argumentation mit einbezieht), zudem wird er u. a. vom Horn gespielt, so dass eine ›topical analysis‹ (die Diergarten für Sinfonie 51 auch in formfunktionaler Hinsicht fruchtbar gemacht hat) hier vielleicht zu einer anderen Qualifizierung führen würde. Plausibel aber erscheint die These, dass hier »oberflächliche Eleganz« (158) und Fasslichkeit oder unmittelbare Verständlichkeit zwei Seiten einer Medaille sind.

Die Kategorie der Fasslichkeit ist denn auch eine wesentliche analytische Leitkategorie des Buches, die im »Zusammenfassung und Ausblick« überschriebenen Schlussabschnitt noch einmal thematisiert und dabei mit der Kategorie des Erhabenen in Verbindung gebracht wird, die im Sinne Kochs als das »wirksam Gemachte« (192) verstanden wird. Für eine weitere Diskussion, welches die musikalischen Korrelate zur Idee der Fasslichkeit sind,

Bei den Tonarten scheint eine möglichst breite Streuung angestrebt worden zu sein: Drei Sinfonien stehen in unterschiedlichen Molltonarten, die übrigen acht Sinfonien decken ein weites Spektrum der Durtonarten ab (das Moment der Tonartencharakteristik, das für die frühen Sinfonien schon aufgrund der unterschiedlichen Besetzung von Bedeutung ist, spielt für die Analysen allerdings eine nur untergeordnete Rolle).

19 Diergartens Analyse der Exposition des Kopfsatzes von Haydns Sinfonie 39 erschien (in teils veränderter Form) auch in: Diergarten 2009, 67–93.

20 Nägelis Bemerkung (1826, 138 f.) zu den Generalpausen als Mittel der Fasslichkeit fällt in einem Kapitel zu Carl Philipp Emanuel Bach, wo sie sich in erster Linie auf dessen »Sonaten, Rondos und freye Phantasieen« bezieht. Voglers Bemerkung von dem »Lückenbüsser« stammt aus seinem vermutlich 1811 verfassten *System für den Fugenbau* (1811, 38).

21 Diergarten deutet später eine in eine ähnliche Richtung gehende Interpretation auch an (2012, 86 und 88 f.).

wäre wahrscheinlich eine umfassendere Untersuchung der Sinfonien Haydns (also auch der Durchführungen und Reprisen sowie der übrigen Sätze) nötig.

Den Abschluss des Buches bilden drei Tabellen, die eine zusammenfassende Übersicht bieten, wodurch ein unmittelbarer Vergleich der Sinfonieexpositionen ermöglicht wird, so dass man die Veränderungen leicht nachvollziehen kann: Tabelle I bietet einen Überblick über die Interpunktion der Exposition aller Sinfonien in Verbindung mit einer knappen Charakterisierung der Abschnitte (als Hauptsatz, Kontrastepisode, Thema etc.). Tabelle II orientiert sich an Hepokoski/Darcys Sonatentypen und bezieht deren Kategorien (wie ›early double return‹) ein, Tabelle III differenziert nach Eröffnungsformen (für die chronologischen Gruppen 5–10).

Was hätte man sich für dieses Buch noch gewünscht? Zwei Dinge sollen hier nur genannt werden: Erstens wird mir der Forschungsansatz zur Chronologie innerhalb der chronologischen Gruppen von Gerlach etwas zu schnell und ohne Begründung als »problematisch« (17) qualifiziert; denn immerhin existieren einige datierte Autographe. Von daher wäre zumindest eine (knappe) inhaltliche Kritik an der Mischung von quellenkritischen wie musikalischen Kriterien Gerlachs nötig gewesen (irritierend bleibt zudem, dass die Sinfonien innerhalb der chronologischen Gruppen in den Tabellen bei Diergarten in unterschiedlicher Reihenfolge erscheinen). Zweitens bleibt das Verhältnis zu dem in seiner Fragestellung ganz ähnlichen Buch von Polth, auf das sich Diergarten an wenigen Stellen auch bezieht, prekär. Polth hatte Haydns Sinfonien nicht in seine Untersuchung einbezogen, weil »die Werke […] eine eigene Allegrosatzmusik ausprägen«[22] (auf diesen Passus weist auch Diergarten hin). Da Polth nicht vorgeführt hatte, an welchen Punkten in Haydns Sinfonien sein Ansatz nicht trägt, umgekehrt Diergarten nicht Polths Ansatz einbezieht, der wie gesagt vor allem Tonalität ins Zentrum rückt, sich stark an Schenkers Ideen orientiert, und eine eigene prägnante Terminologie entwickelt (wie z. B. ›Neutrale Binnenmusik‹, ›entfesselte Tonika‹), muss offen blieben, ob/wie beide Autoren hier zusammen kommen könnten.

Diergartens Buch eröffnet neue Einblicke und Perspektiven auf Haydns Sinfonieexpositionen, und es ist gerade in dem Überblick, der über alle 106 Sinfonien gegeben wird, von großem Wert. Es stellt zweifellos nicht nur für die Haydn-Forschung, sondern auch für den Diskurs um die Sonatenform im 18. Jahrhundert einen wichtigen Beitrag dar; denn es fragt und erprobt, wie ein angemessenes Verständnis erreicht werden kann und welches die wesentlichen Konstituenten des Formmodells zu dieser Zeit sein könnten. Man darf auf die weitere Diskussion gespannt sein.

Ullrich Scheideler

Literatur

Agawu, Kofi (1991), *Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton NJ: Princeton University Press.

Caplin, William E., (2000), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Diergarten, Felix (2009), »Haydn, Reicha und zwei Pausen: Formprinzipien im 18. Jahrhundert«, in: *Joseph Haydn 1732–1809*, hrsg. von Sebastian Urmeneit, Berlin: Weidler, 67–93.

Gerlach, Sonja (1996), *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie* (= Haydn-Studien 7), München: G. Henle.

22 Polth 2000, 10.

Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Haimo, Ethan (1995), *Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic*, Oxford: Clarendon Press.

Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Nägeli, Hans Georg (1826), *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Tübingen: Cotta.

Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Raab, Armin / Christine Siegert / Wolfram Steinbeck (Hg.) (2010), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber: Laaber.

Reicha, Antonin (1814), *Traité de mélodie: abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante: Le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques gravés sur 77 pl.*, Paris: Scherff.

— (1824/26), *Traité de haute composition musicale*, 2 Bde., Paris: Richault.

Riepel, Joseph (1752), *De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Regensburg u. a.: Bader.

Rosen, Charles (1980), *Sonata forms*, New York: W. W. Norten.

Vogler, Georg Joseph [1811], *System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesangverbindungslehre: Nebst 35 Seiten erklärende Notenbeispiele*, Offenbach a. M.: André.

Webster, James (1991), *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der* Ring des Nibelungen *als musikalisches Gedächtnistheater* (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg: Königshausen & Neumann 2013

Erinnerung ist ein zentrales Thema der historisch orientierten Geisteswissenschaften. Arbeiten zur Oral History und zum kulturellen Gedächtnis haben Konjunktur, aber auch die Grundlagenreflexion hat sich in den vergangenen Jahren verstärkt dem Problemfeld Erinnerung zugewandt – so etwa der Historiker Johannes Fried mit seiner Studie *Der Schleier der Erinnerung*[1], die im Dialog mit der kognitionswissenschaftlichen und psychologischen Gedächtnisforschung die oft vernachlässigte Bedeutung des Gedächtnisses und seiner Funktionsweise für die Geschichtswissenschaften ins Zentrum rückte. Ariane Jeßulats Buch über Wagners *Ring des Nibelungen* als »musikalisches Gedächtnistheater« fügt sich insofern gut in die aktuelle geisteswissenschaftliche Diskussion, und doch ist die Perspektive, die sie auf ihren Gegenstand richtet, ungewohnt und überraschend. Handelt es sich bei Wagners Musikdramen nicht einerseits um geradezu mit philologischer Akribie aus einer Schriftkultur erwachsene Kunstwerke, deren Vergangenheitsbezug eine feste Textgrundlage hat? Und ist Wagners Theater auf der anderen Seite nicht auf die Ereignishaftigkeit der Aufführung hin ausgerichtet, hat nicht also seine Gegenwärtigkeit und Präsenz ein viel größeres Gewicht als sein Vergangenheitsbezug? Und schließlich, ist es nicht irritierend, sich das »Kunstwerk der Zukunft«, an dem der Revolutionär Wagner arbeitete, ausgerechnet als musikalische Verkörperung der frühneuzeitlichen Metapher des Gedächtnisses als Theater vorzustellen – einer Metapher, die man im 16./17. Jahrhundert bei Autoren wie Giulio Camillo, Robert Fludd oder Athanasius Kircher findet, die sich wiederum auf die Mnemotechniken und die Gedächtnislehre in Mittelalter und Antike stützten? Genau in diese Richtung aber zielt Jeßulat mit ihrer Studie und durch diese ungewohnte Wendung gelingt es ihr, eine neue Perspektive auf den *Ring* zu entwickeln. Es geht um ein Theater zweiter Ordnung, auf dessen Bühne nicht die Geschichte um den Ring und Alberichs Fluch verhandelt wird, sondern in dem – wie in den frühneuzeitlichen Memorialtheatern – Wissen, genauer: musikalisches Wissen memoriert wird. Wagners Musik selbst wird quasi als Schleier der Erinnerung interpretiert, hinter dem, wenn man ihn lüftet, andere Musik: »erinnerte Musik« sichtbar wird.

Jeßulat geht es nicht nur darum, diese erinnerte Musik hinter dem Erinnerungsschleier hervorzuholen. Ihr geht es auch um die Erinnerungsstrukturen und die verformenden Kräfte des Gedächtnisses, die – so Jeßulats These – sich als einer der Schlüssel zum »Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Alfred Lorenz) interpretieren lassen.

Die erinnerte Musik ist von zweierlei Art. Einmal geht es um die Erinnerung kanonisierter Werke v. a. von J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann; dann ist es aber auch die Musik des *Ring* selbst, die im Kontext seiner Dramaturgie des Vergessens und Wiedererinnerns in seinen letzten beiden Teilen erinnert wird. Dieser doppelte Bezug verweist auf eine wichtige Differenz; denn während der Selbstbezug der Musik *im* Musikdrama auf die *Repräsentation* einer bestimmten Musik zielt – wie deformiert und ungenau die Erinnerung dabei auch sein mag –, lässt sich Wagners Musik, wenn sie an Bach oder Beethoven erinnert, sicher nicht als Versuch einer Repräsentation dieser Musik aus dem Gedächtnis hören. Wenn Siegfried seine Erinnerung wiederfindet, hören wir im Theatersessel sitzend, wie Siegfried selbst die

1 Fried 2004.

Brünnhilde-Musik oder die Waldvogelmusik erinnert. Wenn aber die heroische Musik des *Ring* an Beethovens *Eroica* erinnert, hören wir nicht unmittelbar, wie Wagner Beethovens Symphonie erinnerte. Die Musik des *Ring* zielt im Falle der musikalischen Fremdreferenz nicht auf die möglichst getreue Repräsentation, ihre Beschaffenheit hat aber – und hierin liegt wohl der zentrale Gedanke von Jeßulats Arbeit – viel damit zu tun, *wie* Wagner andere Musik erinnerte.

Das Subjekt der Erinnerung ist damit der Komponist, dessen künstlerisch vermittelten Gedächtnisabdruck man in der Partitur des *Ring* sozusagen vor sich hat. Jeßulat weist aber zu Recht darauf hin, dass ein musikalisches Gedächtnis nicht rein privat sein kann, sondern kollektiver, öffentlicher Natur ist. Der Kanon und der Mythos – zwei in Jeßulats Untersuchung zentrale Kategorien – sind kollektiv organisierte, gemeinschaftsstiftende Phänomene. Hieraus ergibt sich der über das Buch hinausweisende Gedanke, dass die musikalische Kultur noch im von der Schrift dominierten 19. Jahrhundert in einem Ausmaß von Auswendigwissen, vom Aus-dem-Gedächtnis-Zitieren geprägt war, das in Zeiten des Internet nur noch schwer vorstellbar ist. Andererseits orientieren auch wir uns musikalisch bis heute in einem Erinnerungsraum, der unsere Assoziationen und unser Wissen um bestimmte Wendungen, Modelle, Topoi oder Klangtypen organisiert – nicht zuletzt in musiktheoretischen Lehrsituationen.

Mit der Gegenwärtigkeit musikalischer Erinnerungsstrukturen ergibt sich für Jeßulats Arbeit das methodische Problem, zwischen historischen, im Werk manifesten Erinnerungsstrukturen, und den eigenen, heutigen Assoziationen unterscheiden können zu müssen. Man kann darüber diskutieren, inwieweit Jeßulats Beobachtung von Erinnerungsspuren auch dem persönlichen Kanon der Autorin folgt, der hier vor allem die Instrumentalmusik Bachs und Beethovens sowie Schuberts Lieder erinnert, während andere Teile von Wagners musikalischem Gedächtnis außerhalb des Blickfelds bleiben. Wagners ›Operngedächtnis‹ (Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Halévy, Meyerbeer) spielt bei Jeßulat keine Rolle, ebenso wenig die Musik der Weggefährten Berlioz und Liszt. Insofern hat man es mit einer selektiven Erinnerung zu tun, die sich allerdings auf Wagners Selbstdeutung und Selbstkommentierung in seinen Schriften stützen kann. Gibt Jeßulats Untersuchung einigermaßen vollständig wieder, was Wagners *Ring* für die Zeitgenossen erkennbar an Musik memorierte, kann und muss man in der Tetralogie das Monument einer deutschen musikalischen Erinnerungskultur sehen (von einem »monumentalen ›Erinnerungspalast‹« ist an einer Stelle, 259, die Rede), dem es (neben all dem, was Wagner mit dem *Ring* sonst noch intendierte) auch um die öffentliche Vergewisserung eines identitätsstiftenden Traditionszusammenhangs ging. Und dies muss mit dem tatsächlichen Gedächtnis des Musikers Wagners nicht deckungsgleich sein.

Das erste Kapitel arbeitet die Spezifik der Ars Memoria heraus, um die es Jeßulat geht. Zentrale Anknüpfungspunkte sind interessanterweise Arbeiten zu historisch weit entfernten Gegenständen wie Anna Maria Busse Bergers Untersuchungen zur Rolle des Gedächtnisses in der mittelalterlichen Musik bis hin zur Notre-Dame-Polyphonie[2], oder Frances A. Yates einschlägiges Buch über die Gedächtniskunst von Aristoteles bis Shakespeare.[3] Wichtig ist die Abgrenzung zu verwandten Ansätzen im Bereich der Intertextualität, der Einflusstheorie oder der Toposforschung. Bei den Verbindungen zwischen dem *Ring* und Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, Beethovens Klaviersonaten und Sinfonien oder Schuberts Liedern, die im Zentrum der Arbeit stehen, handelt es sich natürlich um Fälle von Intertextualität im weitesten Sinn. Bei der musikalischen Topik handelt es sich auf der anderen Seite um ein weiteres Gedächtnisphänomen, verweisen musikalische Topoi doch bereits etymologisch auf Orte im Erinnerungsraum, die in der Kommunikation zwischen Komponist und Hörer gewissermaßen gemeinsam aufgesucht werden können. Jeßulat sieht die Überschneidungen

2 Busse Berger 2005.

3 Yates 1966.

ihres Untersuchungsgegenstands mit den genannten Ansätzen, begründet dessen Spezifik und Eigenständigkeit jedoch auf zweifache Weise. Einerseits gehe es bei den untersuchten Verbindungen nicht um markierte und bewusste Zitate oder Allusionen, bei denen Musik B aus historischer Distanz auf Musik A verweist. Auszugehen sei vielmehr von einem »variativen« Bezug nach Art der »Arbeit am Mythos« (Hans Blumenberg), bei dem Wagner also die jeweils erinnerten Musiken auf seine Weise neu »erzählt«, neu komponiert (50). Der *Ring* enthält insofern Varianten kompositorischer »Erzählungen«, deren klassische Form sich bei Bach oder Beethoven findet. Andererseits führt Jeßulat als Argument für das Konzept einer musikalischen Ars Memoria das »architektonische Moment« des Gedächtnisses an (40), das Erklärungsmöglichkeiten für die Frage nach der musikalischen Form liefert, die der Intertextualitäts- und Toposforschung fehlten.

Die mit ca. 180 Seiten umfangreichsten Kapitel II und III widmen sich den zentralen Bezugsorten Bach und Beethoven. Jeßulat spricht vom »Bach-Mythologem« und vom »Beethoven-Mythologem«, um zu verdeutlichen, dass die kompositorische Arbeit am Mythos nicht nur die musikalischen Strukturen und Werke, sondern auch den jeweiligen Diskurs umfasst. Im Falle Bachs also Wagners Vorstellungen von der »unendlichen Melodie«, bei Beethoven die Ideen des Neuen und das Prinzip der Sonate oder des Symphonischen. In dichten Analysen erkundet Jeßulat nun selbst den von ihr rekonstruierten oder vorausgesetzten musikalischen Erinnerungsraum. Sie geht dabei durchaus ähnlich assoziativ vor, wie das musikalische Gedächtnis, um das es geht. Methodisch ist dies insofern vertretbar, als es ihr nicht oder nur sehr am Rande um philologische Nachweise dessen geht, was Wagner von Bach oder Beethoven wusste und auf welche Quellen und Literatur er sich dabei stützte. Es geht vor allem um die Aufdeckung verborgener Tiefenstrukturen der Musik in der musikalischen Analyse, die sich hier mit Phänomenen konfrontiert sieht, die auf einer anderen Ebene denen ähneln, die Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung* untersuchte.

Als Modell von Wagners komponierten Zeitstrukturen wird zunächst die berühmte cis-Moll Fuge (*WTC* I) analysiert. Konkretisiert wird der Bezug des *Ring* auf das *Wohltemperierte Clavier* an einem Vergleich der Nornenszene mit der dis-Moll-Fuge (*WTC* I), der aufgrund der gemeinsamen (bzw. enharmonisch identischen) Tonart und einer ähnlich fließenden Textur naheliegt. Der vordergründige Bezug der Szene zur ersten Szene des *Rheingold* tritt dabei in den Hintergrund. An seine Stelle tritt der Bezug von Wagners Musik zu derjenigen der Bach-Fuge, den Jeßulat allerdings nicht nur auf der Ebene der tonalen und klanglich-texturalen Verwandtschaft, sondern vor allem auf der Ebene der musikalischen Form gegeben sieht. Die Form der Fuge wird zur »Vorlage«, in der sich der Gesamtverlauf der Szene mit den die Szene strukturierenden Nornenfragen wiedererkennen lässt (vgl. das Notenbeispiel, 160–164). Es fehlt Jeßulats Parallelisierung nicht an Überzeugungskraft, sie setzt allerdings die Bereitschaft voraus, der Autorin jeweils durch eine Reihe vermittelnder Analyseschritte zu folgen. Um in den Worten »Es ragt die Burg …« der 3. Norn (T. 153–158) etwa die Kontur des Themas der dis-Moll Fuge wiedererkennen zu können (157 f.), muss man nicht nur die Fuge zur Hand (bzw. im Kopf) haben, sondern auch von Metrum und Rhythmus abstrahieren.

Die Tiefenstrukturen der musikalischen Erinnerung sind auch beim Thema Beethoven nur durch komplizierte analytische Vermittlungsschritte nachvollziehbar. So rekonstruiert Jeßulat einen über mehrere Stufen oder Bezugspunkte organisierten Erinnerungszusammenhang zwischen Bachs Motette *Singet dem Herrn*, Beethovens Klaviersonate op. 101 und dem historisierenden Stil des *Siegfried*. Die Bedeutung der Sonatenform für den *Ring* wird nicht nur (erneut) an einer ausgedehnten Szene wie dem Schluss der *Walküre* diskutiert, der gesamte *Ring* erscheint als gigantischer Sonatenhauptsatz, der den Kopfsatz der *Eroica* in monumentaler Größe erinnernd nachkomponiert (253).

Die das Buch schließenden Kapitel IV und V enthalten wie die vorangegangenen viel Anregendes und Originelles, wie etwa den Gedanken, dass das historisierend diatonische Moment in der Musik seit dem dritten *Siegfried*-Akt nicht etwa – wie man im Rahmen der Arbeit erwarten könnte – als musikalische Erinnerungsspur, sondern umgekehrt als Symptom des Vergessens und Verdrängens der werkgeschichtlich inzwischen grundlegenden Chromatik zu verstehen sei.

Einige naheliegende Fragen werden in der Arbeit erstaunlicherweise nicht gestellt. Interessant wäre etwa die Frage, wie sich Wagners kompositorische Arbeit an den Mythen der deutschen Musik zu seiner dichterischen Arbeit an der griechischen und germanisch-nordischen Mythologie verhält? Liegen hier nicht ähnliche Fälle von Überschreibung, Deckerinnerung usw. vor wie in der Musik, etwa wenn durch die Figur Siegfried die Konturen des Herakles durchscheinen oder sich hinter der Geschichte des Raubs der Freia der griechische Mythos um Io verbirgt? Interessant wäre auch die Frage, wie sich die von Jeßulat untersuchten Erinnerungszusammenhänge zu den Themen Schlaf und Traum verhalten, die im *Ring* ja von immenser Bedeutung sind und die Johanna Dombois ausführlich untersucht hat. Hat nicht die deformierende Kraft der Erinnerung einiges mit der Logik des Traums gemein? Nicht nur diese Fragen lassen erkennen, sondern auch Jeßulats Buch zeigt, dass Wagners *Ring* mit seiner Eigenschaft, die wichtigsten Linien der europäischen Kulturentwicklung von Jahrtausenden zu bündeln, auch nach 140 Jahren kaum etwas von seiner Faszination verloren hat.

Tobias Janz

Literatur

Busse Berger, Anna Maria (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press.

Fried, Johannes (2004), *Der Schleier der Erinnerung*, München: Beck.

Yates, Frances A. (1966), *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press.

Autoren

JÖRN ARNECKE, geboren 1973 in Hameln, studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel in Hamburg und bei Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Veröffentlichungen liegen vor zu Johann Sebastian Bach, zur Mikrotonalität, zur Ästhetik zeitgenössischen Musiktheaters sowie im Lexikon Komponisten der Gegenwart. Auftragskompositionen schrieb er u. a. für die Hamburgische Staatsoper (*Das Fest im Meer*, 2001/02; *Butterfly Blues*, 2004) und die RuhrTriennale (*Unter Eis*, 2006/07). Er erhielt mehrere Kompositionspreise und Stipendien, darunter den Hindemith-Preis 2004. Von 2001 bis 2009 lehrte er als Teilzeitprofessor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zum 1. Oktober 2009 wechselte er an die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

HUBERTUS DREYER, geboren 1963 in Goslar/Harz, Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. Diplom Komposition/Theorie 1995. 1994 Übersiedlung nach Japan/Tokyo, dortselbst Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo University of Fine Arts bei Gen'ichi Tsuge. Magister (1997) und Doktor (2005) über Analyse von Jiuta/Sankyoku. Musikwissenschaftliche Lehrtätigkeit u. a. an der Tokyo University of Fine Arts. 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither Dozent für Musiktheorie und Improvisation an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, seit 2015 auch musikalischer Leiter eines Ballettinstituts und Dozent für Komposition am Johannes-Brahms-Konservatorium Hamburg. Publikationen über traditionelle japanische Musik (Jiuta, Sôkyoku, Shomyo, Goeika), Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musikkognition, Probleme computergestützten Transkribierens etc. Daneben tätig als Pianist (Schwerpunkt Neue Musik) und Komponist.

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.

LUTZ FELBICK, geboren 1954, studierte Kirchenmusik (A) an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Seit 1971 war er Mitglied diverser Jazz- und Improvisationsformationen, 1982–92 Kantor der Dreifaltigkeitskirche in Aachen. Als Konzertorganist und improvisierender Musiker gab er zahlreiche Konzerte im In- und Ausland. Aufführung des gesamten Orgelwerks von J. S. Bach und J. Alain; Einspielung von O. Messiaens *Messe de la Pentecôte* (WDR 1989/2007). Seit 1993 ergänzte er seine künstlerische Tätigkeit durch musikwissenschaftliche Arbeiten (MGG u. a.) und durch einen Lehrauftrag an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen Themen mit dem Schwerpunkt Gehörbildung und Improvisation. Promotion über Lorenz Christoph Mizler (2011).

STEFAN FUCHS studierte von 2010 bis 2015 Schulmusik (Profil: Chorleitung) an der Hochschule für Musik und Theater München und absolvierte seit 2012 ebendort den Studiengang Musiktheorie/Gehörbildung, den er im Sommer 2015 mit dem Bachelor abschloss. Mit Oktober 2015 wird er am gleichen Ort ein künstlerisch-pädagogisches Klavierstudium aufnehmen und in den Masterstudiengang Musiktheorie/Gehörbildung eintreten. Sein besonderes Interesse gilt der Alten Musik insbesondere des 16. bis 18. Jahrhunderts (Schwerpunkte: Klassische Vokalpolyphonie, Giovanni Artusi, Heinrich Schütz und Georg Friedrich Händel).

IRENE HOLZER studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universitäten Salzburg. 2004–2005 betreute sie als Studienassistentin an der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft in Salzburg die Derra de Moroda Dance Archives. 2007 beendet sie mit einer Arbeit zu zwei Salzburger Rupertus-Offizien ihr Studium. Zwischen 2007 und 2008 war sie Universitätsassistentin für Ältere Musikgeschichte in Basel, danach DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2010 promovierte sie in Salzburg mit einer Studie zu Kompositionsstrategien in Adrian Willaerts Messen. Seit 2012 ist sie Leiterin des Mikrofilmarchivs am Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel und seit Oktober 2013 Mitarbeiterin am NFS Bildkritik ›eikones‹.

TOBIAS JANZ studierte Klavier, Kammermusik und Musiktheorie an der Musikhochschule Lübeck sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Diplomabschlüssen in Klavier und Musiktheorie wurde er 2005 mit einer Dissertation über die Dramaturgie des Orchesterklangs in Wagners Ring des Nibelungen promoviert. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts *Musikalische Selbstreflexion. Musik über Musik im 19. Jahrhundert* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln (2006–2007), Juniorprofessor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg (2007–2013), Vertretungsprofessur (C4) an der Humboldt-Universität zu Berlin (Sommersemester 2011), Visiting Assistant Professor an der National Taiwan University (Juli/August 2013), Professor für Historische Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (seit Oktober 2013).

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996–2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000–2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Von 2004-2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit dem Sommersemester 2015 lehrt sie als Nachfolgerin Hartmut Fladts an der Universität der Künste Berlin.

HANS JÜNGER studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Psychologie und Pädagogik in Heidelberg, Freiburg und Hamburg. 1979 trat er in den Hamburger Schuldienst ein und arbeitete als Musik- und Psychologielehrer an einer Hamburger Gesamtschule, daneben auch am Institut für Lehrerfortbildung in Hamburg. Von 1999 bis 2014 war er am Fachbereich Erziehungswissenschaft der Universität Hamburg in der Musiklehrerbildung tätig. Seit seiner Pensionierung unterrichtet er wieder an Hamburger Stadtteilschulen. Schwerpunkt seiner Forschungstätigkeit sind konzeptionelle Überlegungen, insbesondere die Entwicklung einer tätigkeitsorientierten Musikpädagogik.

ULRICH KAISER studierte an der Hochschule der Künste Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung. Seit 1987 unterrichtete er an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin) und arbeitete als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert. Seit 2005 leitet er den Arbeitskreis ›Musiktheorie und Neue Medien‹ der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und ist seit 2008 auch in deren Vorstand. Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Bücher, Unterrichtshefte und Open-Acces-Publikationen.

JOHANNES KOHLMANN, geboren 1983, studierte Schulmusik, Physik, Musiktheorie und Gehörbildung in Mannheim und Heidelberg. Er arbeitet als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover sowie an der Kirchenmusikhochschule in Heidelberg. Außerdem war er als Arrangeur bereits für verschiedene Auftraggeber tätig (z. B.: Kammerfassung der Kinderoper *Der Räuber Hotzenplotz* von A. N. Tarkmann).

STEPHAN LEWANDOWSKI studierte Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Derzeit unterrichtet er an den Musikhochschulen in Dresden und Weimar und promoviert bei Prof. Dr. Clemens Kühn. Veröffentlichungen: Schönbergs Klavierzyklen op. 23 und 25. »Komponieren mit Tönen« und Zwölftonmethode, Saarbrücken 2009: Verlag Dr. Müller; »Zusammenhang durch Abstraktion. Die pitch class set theory nach Allen Forte«, in: Clemens Kühn u. John Leigh (Hg.): Systeme der Musiktheorie, Dresden 2009: Sandstein Verlag, 93–99.

NATHALIE MEIDHOF studierte Schulmusik, Französisch und Musiktheorie in Freiburg und ›Theorie der Alten Musik‹ an der Schola Cantorum Basiliensis. Sie wurde 2014 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg mit einer Arbeit über die Akkordlehre in Alexandre Étienne Chorons musiktheoretischen Schriften promoviert. Von 2009 bis 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Freiburg, seit 2011 unterrichtet sie Musiktheorie als Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Freiburg.

HANNES OBERRAUTER ist Pianist, Komponist und Musiktheoretiker. Nach dem Abschluss seines Studiums in den Fächern Instrumentalpädagogik (2010) und Musiktheorie (2014) an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien lehrte er im Studienjahr 2014/15 an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. Außerdem unterrichtet er an verschiedenen Schulen und Musikschulen in Wien. Publikationen u. a. über Claude Debussy, Dmitri Schostakowitsch und über Beurteilungskriterien der Jury bei klassischen Musikwettbewerben.

ARVID ONG studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschließend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Seit 1997 ist er an der Jugendmusikschule Hamburg als Lehrkraft für Komposition, Musiktheorie und Klavier sowie als Beauftragter für Musiktheorie und Arrangement tätig. Von 2003 bis 2007 war er Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Künste Bremen. Seit 2004 unterrichtet er diese Fächer an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, seit 2009 auch an der Hochschule für Musik in Detmold. Er wirkte an verschiedenen Kompositionsprojekten an allgemeinbildenden Schulen mit und erteilte Fortbildungskurse für Musiklehrer an der Landesakademie Hamburg. Seine Kompositionen umfassen Orchester- und Kammermusik sowie Musiktheater und sind bei der Edition Gamma (Bad Schwalbach) erschienen. Gegenwärtig arbeitet er an einer Dissertation zum Thema *Die auditive Diskrimination musikalischer Cluster: Grundlagen einer Gehörbildung für zeitgenössische Musik*.

BIRGER PETERSEN studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Musik des 20. Jahrhunderts (*Neue Musik. Analysen*, Berlin 2013). Gegenwärtig Forschungsprojekte zur deutschen Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie Josef Rheinbergers. Zahlreiche Kompositionspreise.

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

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2008 Mitherausgeber der ZGMTH.

TIHOMIR POPOVIC ist seit 2014 Professor an der Hochschule Luzern, an der er seit 2012 als hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte sowie Forschungskoordinator des Institut für Neue Musik, Komposition und Theorie tätig ist. Darüber hinaus ist Popovic seit 2001 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. 2012 war Popovic Vertretungsprofessor für Musiktheorie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück und Leiter des Studienprofils Komposition/Musiktheorie/Gehörbildung; in demselben Jahr nahm er einen Lehrauftrag an der Humboldt-Universität zu Berlin wahr, an welcher er 2011 seine Dissertation im Fach Musikwissenschaft mit Auszeichnung verteidigt hatte. Veröffentlichungen u. a. über die Musik und Musiktheorie im 16. Jahrhundert, darunter die Monographie *Mäzene – Manuskripte – Modi*. Untersuchungen zu *My Ladye Nevells Booke* (Stuttgart: Steiner 2013), weitere Publikationen zur Geschichte der europäischen Tonartenlehre, zur Kompositionstechnik der Wiener Klassik, zum kolonialen Diskurs in der Musikgeschichtsschreibung sowie zur Kirchen- und Kulturgeschichte Serbiens. Tätigkeit als Komponist, Klavierpädagoge, Pianist, Lyriker, Journalist und Kinderbuchautor. Förderungen u. a. durch die Konrad-Adenauer-Stiftung (KAS), den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), das European Network for Music Research (ENMR), die Schweizerische Richard Wagner-Gesellschaft sowie die VG Wort.

ULLRICH SCHEIDELER, geboren 1964, Studium u. a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995–2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin.

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.

KATHARINA THALMANN ist Pianistin und Studierende im Hauptfach Musiktheorie an der Hochschule Luzern – Musik.

PETER TIEFENGRABER wurde 1991 in Oberwart (Burgenland) geboren. Er studierte von 2010 bis 2014 am Joseph Haydn Konservatorium Eisenstadt Orgel Konzertfach und Instrumentalpädagogik. Seit 2014 setzt er sein Orgelstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien fort. Dort studiert er seit Herbst 2011 auch Musiktheorie. Inhaltliche Schwerpunkte: Leben und Werk Anton Bruckners, Studien zur Aufführungspraxis und Orchesterretuschen nach Gustav Mahler, Partimento und Generalbassimprovisationen.

BENEDIKT WAGNER wurde 1989 in Deggendorf geboren. An der Hochschule für Musik und Theater München studierte er von 2010 bis 2015 Schulmusik sowie von 2012 bis 2015 Musiktheorie und Gehörbildung. Zum Wintersemester 2015/16 wird er sein Studium der Musiktheorie und Gehörbildung in München fortsetzen. Zu seinen inhaltlichen Schwerpunkten zählen die Filmmusikanalyse und das Schaffen Edward Griegs.

VERENA WEIDNER, Studium Lehramt Musik und Musiktheorie in München, Philosophie an der FernUni Hagen. 2012 Forschungspreis des AMPF. 2013-2014 Referendariat in Hamburg mit Musik und Philosophie. Promotion zur Dr. phil. an der Universität Hamburg über das Verhältnis Musikpädagogik – Musiktheorie. Seit 2013 Mitherausgeberin der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. Seit 2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Osnabrück im Bereich Musikpädagogik und an der Universität zu Köln (bis 06/2014 Hochschule für Musik Saar) mit dem Schwerpunkt Koordination und Konzeption im KOMPÄD-Projekt (www.kompaed.de).

OLIVER WIENER, geboren 1971. Ab 1991 Studium der Musikwissenschaft und der Deutschen Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft. 1997 Magisterabschluss mit einer Arbeit zur Metrik in den Streichquartetten Joseph Haydns. 1999–2003 Mitarbeiter am DFG-Projekt *Der Kompositionstraktat ›Gradus ad Parnassum‹ (1725) von Johann Joseph Fux im europäischen Kontext*. Lehraufträge an der Universität Würzburg, der Hochschule für Musik Würzburg und an der Universität Bayreuth. 2002-2004 Teilnahme am Forschungsseminar von Prof. Dr. Christian Kaden (Humboldt-Universität Berlin). 2004 Promotion mit einer Dissertation über J. N. Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*. Seit Juni 2004 wissenschaftlicher Assistent, ab Oktober 2009 Akademischer Rat an der Universität Würzburg. Betreuung der Studiensammlung Musikinstrumente. 2011–2013 Co-Leiter beim Aufbau des Ateliers Klangforschung am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg.

STEPHAN ZIRWES studierte Klavier und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Im Anschluss absolvierte er ein Fortbildungsstudium ›Theorie der Alten Musik‹ an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Daneben ist er aktiv in der Forschungsabteilung der HKB beschäftigt.