

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

12. Jahrgang 2015

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 (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (†, New Haven), Inga Mai Groote (Heidelberg), Renate Groth (†, Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (†, Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA) Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

12. Jahrgang 2015

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
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Dr. Verena Weidner, Wittstocker Str. 8, 10553 Berlin, verena.weidner@uni-erfurt.de
Dr. Felix Wörner, Manzenttalstraße 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

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, Manzenttalstraße 37, D-79541 Lörrach.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,
Tel.: +49(0)5121-150 10, info@olms.de, www.olms.de.

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

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis (exklusive Versand) durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

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

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15545-6
ISSN 1862-6742

Inhalt

12. JAHRGANG 2015, AUSGABE 1: FORM UND SYNTAX

EDITORIAL	7
ARTIKEL	
FOLKER FROEBE On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels A Perspective from Riepel's Fonte and Monte	9
STEFAN ROHRINGER Schemata und Systemcharakter	27
MICHAEL POLTH Hierarchische und dynamische Einheit Kontext-Eigenschaften und ›metrische Pfade‹ als Kategorien der Syntaxanalyse bei Mozart	69
ARIANE JESSULAT Synchron und diachron Zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache	99
REZENSIONEN	
IMMANUEL OTT Johannes Menke, <i>Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance</i> (= Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber 2015	129
ULLRICH SCHEIDELER Thomas Enselein, <i>Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn</i> , Köln: Dohr 2008 Christhard Zimpel, <i>Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten</i> , Hildesheim u.a.: Olms 2010	133
HANS NIKLAS KUHN Dániel Péter Biró / Harald Krebs (Hg.), <i>The String Quartets of Béla Bartók: Tradition and Legacy in Analytical Perspective</i> , Oxford: Oxford University Press 2014	139
JAN PHILIPP SPRICK Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.), <i>Tonality 1900–1950. Concept and Practice</i> , Stuttgart: Steiner 2012	147

12. JAHRGANG 2015, AUSGABE 2: VARIA

EDITORIAL	153
ARTIKEL	
ROBERTA VIDIC »Non confundentur« Von der gelehrten »Palestrinesca pratica« zur Harmonielehre	157
CHRISTOPH PRENDL Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux	179
ULLRICH SCHEIDELER Musikalische Zeitgestaltung in Mendelssohns <i>Liedern ohne Worte</i>	223
MICHAEL KOCH Theoriebildung in ästhetischer Praxis Nikolai A. Roslawez' zweite Klavier-Etüde <i>Pianissimo</i> aus den <i>Trois Études</i> (1914)	245
BERICHT	
ELENA CHERNOVA, KATHARINA THALMANN, BENJAMIN VOGELS »Gegliederte Zeit« XV. Jahreskongress der <i>Gesellschaft für Musiktheorie</i> (GMTH) an der <i>Universität der Künste Berlin</i> und der <i>Hochschule für Musik</i> »Hanns Eisler«, 1.–4. Oktober 2015	261
REZENSIONEN	
HANS PETER REUTTER Gretchen G. Horlacher, <i>Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky</i> , New York: Oxford University Press 2011 Maureen A. Carr, <i>After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)</i> , New York: Oxford University Press 2014	265
MELANIE WALD-FUHRMANN Elizabeth Hellmuth Margulis, <i>On Repeat: How Music Plays the Mind</i> , New York: Oxford University Press 2014	271
CHRISTIAN UTZ Nicholas Cook, <i>Beyond the Score: Music as Performance</i> , New York: Oxford University Press 2013	275
ULRICH KAISER Felix Diergarten (Hg.), <i>Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden</i> (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber 2014	287
AUTOREN	303

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

12. Jahrgang 2015
Ausgabe 1
Form und Syntax

Herausgegeben von
Michael Polth,
Stefan Rohringer

Editorial

Eine Theorie der musikalischen Form und Syntax mittlerer Reichweite, deren Begriffe zugleich hinreichend allgemein und hinreichend empirisch gefasst sind, um sowohl das Bedürfnis nach systematischer oder methodischer Strenge als auch nach empirischer Pertinenz zu erfüllen, hätte zwischen basalen Aspekten von Harmonik, Metrik und motivischer Gruppierung einerseits und andererseits der Vielzahl, mit der diese Aspekte innerhalb der Kompositionen interagieren bzw. interagieren können, zu vermitteln.

Nach Art eines Kantischen Schematismus, der das Allgemeine in eine bereits spezifische, wenn auch noch für exakte Festlegungen offene Vor-Anordnung bringt, wäre ihr Gegenstand die Beschreibungen überschaubarer Größen, in denen die formkonstituierenden Prinzipien bereits zu einem konkreten Ineinandergreifen ›geronnen‹ sind.

Die vier Artikel dieser Ausgabe widmen sich auf unterschiedliche Weise den Anforderungen dieses Gebiets:

Erschien die Analyse nach ›historischen Satzmodellen‹ zunächst als kritische Position gegenüber der traditionellen Harmonielehre, deren Hang zur Vereinzelung harmonischer Fortschreitungen fragwürdig geworden war, so richtete sie sich schon bald auch gegen die in der ›Formenlehre‹ gebräuchlichen Beschreibungsmuster systematischer und/oder historischer Provenienz. Ihren fortgeschrittensten Ausdruck findet diese Position derzeit in den Begriffen und Verfahren der *Schema Theory*, die aus einer Verbindung von Partimento-Tradition und Kognitionspsychologie hervorgegangen ist und mittlerweile auch in den deutschsprachigen Diskurs Eingang gefunden hat.

Vom 17. bis 20. September 2014 fand in Leuven (Belgien) die VIII. European Music Analysis Conference statt. Die Artikel von Folker Froebe und Stefan Rohringer sind aus Beiträgen der Sektion ›Musical Schemata and Historically Informed Listening‹ hervorgegangen. Anhand verschiedener Beispiele untersucht Folker Froebe, inwieweit das Konzept kognitiv verankerter Schemata und die schenkerianische Schichtenlehre einander zu erhellen oder ineinander zu greifen vermögen. Besonderes Interesse verdankt seine Untersuchung dem Umstand, dass *Schema Theory* und schenkerianische Schichtenlehre gemeinhin als Antipoden im musiktheoretischen Diskurs wahrgenommen werden. Hier setzt auch der Beitrag von Stefan Rohringer an. Seiner Auffassung nach ist der entscheidende Unterschied zwischen *Schema Theory* und Schenkeranalytik nicht durch die Dichotomien historisch vs. systematisch oder empirisch vs. idealistisch gegeben, sondern durch den differierenden Systemcharakter, der im Zuge der Analyse den untersuchten Werken präsupponiert wird und auf unterschiedliche ästhetische Positionen verweist.

Auch bei Michael Polth geht es um die Schwierigkeit, wie die als eigentlich formbildend verstandenen Aspekte zur Theorie gebracht werden können. Er bemüht hierbei eine post-schenkerianische Strategie, die durch das Verfolgen dessen, was im Text als ›metrischer Pfad‹ bezeichnet wird, ein hierarchisches Struktur-Gefüge zugleich als eine dynamisch konstituierte Einheit erfahrbar werden lässt.

Ariane Jeßulat schließlich geht in ihrem Beitrag dem insbesondere für die romantische Formensprache etablierten Topos der ›organischen Form‹ nach. Ihre These ist, dass

die sich bereits in historischer Zeit ereignende Abkehr von der Betrachtung kontrapunktischer Techniken, die im Ruf standen, spontanen Einfällen und natürlichen Prozessen zuwiderzulaufen, den Blick auf eine Art von Formgeschehen verdeckt, dessen Prozessualität sich der herkömmlichen Metaphorik von ›organischer Form‹ entzieht, obwohl es als musikalischer Funktionszusammenhang vollkommen intakt ist.

Die vier Artikel werden um vier Rezensionen ergänzt: Immanuel Ott bespricht Johannes Menkes *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (2015), ein weiterer Band in der von Felix Diergarten und Manuel Gervink herausgegebenen Reihe *Grundlagen der Musik*. In einer Doppelrezension wendet sich Ullrich Scheideler zwei Dissertationen zur Instrumentalmusik Joseph Haydns zu: Thomas Enseleins *Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn* (2008) und Christhard Zimpels *Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten* (2010). Hans Niklas Kuhn stellt den von Dániel Péter Biró und Harald Krebs besorgten Sammelband *The string quartets of Béla Bartók: tradition and legacy in analytical perspective* (2014) vor und Jan Philipp Sprick nimmt seine Rezension des von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht herausgegebenen Symposiumsberichts *Tonality 1900–1950. Concept and Practice* (2012) zum Anlass, Überlegungen zur unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtung von Musiktheorie und Musikwissenschaft dies- und jenseits des Atlantiks anzuschließen.

Michael Polth, Stefan Rohringer

On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels

A Perspective from Riepel's Fonte and Monte

Folker Froebe

ABSTRACT: Using specific examples I want to examine the extent to which the schema concept and the Schenkerian concept of hierarchical organized tonal structures may interlock or, at least, illuminate each other. In the first part I compare three 16- to 30-bar pieces by Mozart and Haydn with very similar middleground structures that are typically linked to the use of the Fonte schema after the double bar. The annotated graphs show correlations between schemata and Schenkerian prolongation figures at different structural levels. In the second part I discuss a piano piece by Robert Schumann in which a reminiscence on the galant Monte schema helps to establish a functionally coherent context that is very different from common tonal strategies. This analytical sketch could be a starting point to discuss the function and aesthetic significance of 18th century schemata in the 'musical poetics' of the 19th century.

Anhand verschiedener Beispiele wird untersucht, inwieweit das Konzept kognitiv verankerter Schemata und die schenkerianische Schichtenlehre einander zu erhellen oder ineinander zu greifen vermögen. Im ersten Teil vergleiche ich drei kurze Klavierstücke von Mozart und Haydn, deren jeweils sehr ähnliche Mittelgrund-Struktur üblicherweise mit dem Gebrauch des Fonte-Schemas nach dem Doppelstrich einhergeht. Die beigegebenen Graphen zeigen Korrelationen zwischen Schemata und schenkerianischen Prolongationsfiguren auf unterschiedlichen Schichten. Im zweiten Teil diskutiere ich ein Klavierstück von Robert Schumann, in dem eine Reminiscenz an das galante Monte-Schema einem funktional stimmigen Zusammenhang zuarbeitet, der sich von traditionellen Formen deutlich unterscheidet. Diese analytische Skizze bietet einen Ausgangspunkt, um die Funktion und ästhetische Bedeutsamkeit von Schemata des 18. Jahrhunderts für die musikalische Poetik des 19. Jahrhunderts zu thematisieren.

Both Schenkerian analysis and schema theory focus on the music of the 'long 18th century' and the melodic-contrapuntal aspects of compositional technique, including figured bass, linear and cadential patterns, and the art of diminution. Furthermore, they share the focus on the outer voices, the representation of notes by numbered scale degrees and the approach to reduce (or trace back) complex figures to simpler and more general ones.¹

1 The present text is substantially identical to the spoken version that was presented in September 2014 at the Eighth European Music Analysis Conference, Leuven. I thank Hans Niklas Kuhn for his help in preparing the text version. To preserve the relationship with the spoken text, I have avoided extensive footnoting and contextualization. Some of the considerations presented here can also be found in Froebe 2014.

On the other hand, their underlying theoretical concepts are quite different.² Schenkerian analysis accentuates the construction of functional relationships within an entire composition, while, in contrast, schema theory constructs very few relationships, but instead presents small-scale patterns and typical sequences of them as cognitively-anchored, historically-rooted, and socially-situated conventions.

Synergies and possible interactions of both approaches seem to me to be less in their partial similarities, but rather in the complementarity of the questions and issues they deal with. In some respects an informative Schenkerian graph represents its author's tacit knowledge of schemata and style conventions.³ On the other hand, the communicative strategies that schema theory deals with are based on implicit systematic and functional preconditions that have not yet been sufficiently reflected in this context.

I want to examine the extent to which the schema concept and the Schenkerian concept of hierarchical organized tonal structures may interlock or, at least, illuminate each other. Using specific examples, I will address this question in two parts.

Firstly, I compare three 16- to 30-bar pieces by Mozart and Haydn with significant similarities in terms of the small-scale schemata and of the Schenkerian middleground plans. With regard to the larger context, this comparison shows both functional equivalence of different small-scale schemata as well as functional difference of identical schemata. In this context I suggest that tonal structure (and formal function) be understood in terms of schema networks consisting of short local patterns and overarching large-scale patterns.

Secondly, I will discuss a piano piece by Robert Schumann in which a strongly deformed reminiscence of the galant Monte schema helps to establish a coherent context that is very different from common tonal strategies. The analysis could be a starting point to discuss the function and aesthetic significance of 18th century schemata in the 'musical poetics' of the 19th century.

1. Galant Style: Mozart and Haydn

Wolfgang Amadeus Mozart, Allegro in B flat (K. 3)

Consider the young Mozart's Allegro in B flat major. Gjerdingen's analysis from *Music in the Galant Style* shows a simple juxtaposition of schemata (example 1). In contrast, in my synoptic analysis I show the schemata at different levels and with very different expansion (example 2).⁴

For example, successive schemata may overlap with respect to the different structural levels to which they belong. Just consider the beginning of the piece. At the moment when the Prinner in mm. 6f. is identified as such, the initial schema complex may be heard as a composing out of the Prinner's first stage. The Prinner, for its part, modulates

2 Compare Stefan Rohringer's article in this issue.

3 Compare the corresponding observations by Gilead Rabinovitch (2013), who, however, refrains from presenting his own analyses.

4 This graphic analysis is also published and commented in more detail in Froebe 2014.

Example 1: Gjerdingen 2007, p. 340; Analysis of Wolfgang Amadeus Mozart, Allegro in B flat (K. 3) from the *Music Book for Maria Anna Mozart* (1762)

to the dominant and in this way contributes to articulating the penultima of the global cadence.

The Schenkerian middleground plan of the piece is very typical for small binary forms in 18th century. The 5th degree is prolonged into the second section by a reaching over fifth progression, with the resolution of the dominant in a structural sense occurring only at the conclusion of the movement. From this point of view the thematic recapitulation in mm. 21–26 appears as a parenthesis, so that one may observe a tension between thematic design and tonal structure.⁵

5 The Fonte closes with an imperfect tonic cadence ('Grundabsatz') in m. 20 so that the order of cadences contradicts an interpretation of the subsequent thematic recapitulation as a return of the primary note after an interruption of the fundamental descent. In this regard Stefan Rohringer has problematized the tendency of American Schenkerianism to analyze rounded binaries analogously to sonata forms (2011, 234n86).

The image shows two staves of music, labeled 'a)' and 'b)', with various analytical annotations. Staff 'a)' features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a bass clef. Above the staff, several brackets indicate structural levels: 'Mi-Re (half cadence?)' spans from measure 1 to 6; 'Hexachord' spans from measure 1 to 10; 'Prinner' spans from measure 1 to 8; and 'Mi-Re-Do cadence' spans from measure 9 to 12. A '3' is written above measure 1, and a '2' above measure 8. Staff 'b)' shows the same music with different annotations: 'Mi-Re-Do (initial)' spans measures 1-6; 'Quiescenza' spans measures 1-6 with an 'x' below it; 'Prinner' spans measures 1-8; 'Mi-Re-Do cadence' spans measures 9-12; and 'deceptive cad.' spans measures 10-12. Below staff 'b)', Roman numerals are placed: 'I' at measure 1, 'V' at measure 7, and 'V V⁸' at measure 12. At the bottom, five boxes contain the numbers 1, 7, 8, 10, and 12, corresponding to the measures.

Example 2.1: Synopsis of a Schenkerian and a multi-scale schema analysis of Wolfgang Amadeus Mozart, Allegro in B flat (K. 3)

It seems to me undeniable that such “common tonal patterns”⁶ or “large-scale tonal plans”⁷, which ultimately may include what Schenkerians call the ‘fundamental structure’ or ‘Ursatz’, represent hierarchically super-ordinated schemata.⁸ Although they are more general in respect of a piece’s detailed design than small-scale schemata in common sense, they aren’t necessarily less concrete in terms of their characteristic events and relationships, which are articulated (and made perceivable) by small-scale schemata. However, the question to what extent functional hierarchies in music are (at least in terms

6 Cadwallader/Gagne ³2011, 358.

7 Ibid.

8 Compare Vasili Byros’ recourse to Heinrich Christoph Kochs “‘punctuation form’ at the large-scale level” (2013, esp. 218).

(complete!) - Do
 fifth progression (→ I: 5-1)
 Fonte (→ I) Mi-Re-Do cadence (I)
 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣
 a)

Fonte (→ I) Mi-Re-Do cadence (I)
 Fenaroli (ii) Fenaroli (I) deceptive cadence complete
 Mi-Re-Do (initial)
 Quiescenza ≠
 b)

V⁷ ii V⁷ I
 V⁸ 7₅ 6₄ 5₃ I
 12 15/16 19/20 21 28 30

Example 2.2: Continuation

of pitch relations) ‘uniform’, i.e., based on the self-similarity of elements, patterns or structures in different scales and on different levels, is the subject of an ongoing debate.⁹

All three 18th century pieces in question here follow variants of the same schematic middleground plan, which gives us a strong point of comparison. Furthermore, in all of them the reaching over progression of the second section is articulated by a Fonte schema.

9 In their fundamental article, “Schema Theory as a Construction Grammar”, Robert O. Gjerdingen and Janet Bourne strain the analogy between musical and natural language in order to reject the concept of hierarchical organized pitch structures. In natural language the hierarchy of phoneme, word, clause, and discourse is “non-uniform” because different types of entities and relationships are involved at each level: “a word may be formed from one or more phonemes, but a word is not a higher-level phoneme” (2015, 2.2.2). However, their argument misses the crucial fact that musical entities, patterns or structures are—in respect of the hierarchical system ‘music’—purely self-referential, in contrast to those of natural languages. This means they represent, mean and refer to nothing else than musical entities, patterns or structures.

Mi-Re (half cadence?)

Hexachord (→ V: 6-1)

Pastorellas little sister (I)

Sol-Fa-Mi?

Comma (Cantizans)

galant Cadenza doppia (V)

Comma

complete cadence (Cudworth?)

I

I

V⁶/₅ V V V

1 4 6 8

Example 4.1: Synopsis of a Schenkerian and a multi-scale schema analysis of Wolfgang Amadeus Mozart, Menuet in G (K. 1e)

Wolfgang Amadeus Mozart, Menuet in G (K. 1e)

Let's now have a look at Mozart's Menuet K. 1e (examples 3 and 4). The comparison of the pieces will show that some schemata can be substituted for others with respect to certain functions they fulfill within the tonal context.

Example 3: Wolfgang Amadeus Mozart, Menuet in G (K. 1e)

Example 4.2: Continuation

While in Mozart’s Allegro it was the initial Mi-Re-Do schema that marked the primary note of the fundamental line and composed out the tonic, in the Menuet it is a neighbor note schema (③-④ / ②-③) that I named it my graph “Pastorella’s little sister” because it shares essential features with Gjerdingen’s Pastorella schema (③-② / ④-③).¹⁰ Furthermore, the linear progression, which ends with the tonicization of the dominant harmony in both pieces, is instantiated by different schemata. In place of the modulating Prinner there is a schema that one may call ‘galant Cadenza doppia’, because it starts with a Comma to a metrical weak tonic that initializes a complete cadence to a strong tonic (mm. 6 ff.).

As in Mozart’s Allegro K. 3, after the double bar we see a Fonte schema (example 4.2). Although the same schema in the same formal position starts on the same degree, there is a significant increase in complexity. In the wider context, the Fonte’s upper voice proves to be a motion from the 5th scale degree downwards into an inner voice, and only the unfolding back to the 4th scale degree (m. 14 f.) continues the reaching over fifth progression that completes the movement with a galant Cadenza doppia. Furthermore,

10 The Pastorella (together with similar schemata called Meyer, Jupiter, Aprile, etc.) belongs to a group of “changing note melodies,” each of which is based on the harmonic chiasmus I-V / V-I (opening/closing) and on a “rhyming” neighbor note movement in the upper voice (Meyer 1973, 191f., see also Gjerdingen 2007, 111–128). In terms of formal functions schemata of this type usually form the presentation phrase of a sentence. This is the case both in the Mozart menuet as well as in the variation theme of the Haydn sonata discussed later.

Example 5.1 consists of two musical analyses, (a) and (b), of a piano sonata movement by Haydn. Analysis (a) shows a sequence of events: Meyer (I) from measure 1 to 4; Prinner (I-V) from measure 5 to 6; Ponte (standing on V) from measure 8 to 10; Fonte (→ I) from measure 12 to 13; half cadence (I-V) at measure 16; and a Converging cadence (3-4-#4-5) at the end. Analysis (b) shows a similar sequence but with a 'Converging Monte maggiore (I)' from measure 12 to 13 and a 'half cad.' at measure 16. Below the score, a chord progression is listed: I (1), I (5), V⁶ (6), V⁸ (8), V⁷ (9), ii (10), V⁷ (12), I (13), IV (13), V (16). Measure numbers 1, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, and 16 are boxed below the score.

Example 5.1: Synopsis of a Schenkerian and a multi-scale schema analysis of Joseph Haydn, Sonata in G (Hob. XVI, No. 27), mvt. 3, Presto (1774–76)

the Fonte’s linear progression glosses over the imperfect tonic cadence (‘Grundabsatz’), while at the same time the unfolded 4th scale degree in the upper voice is the starting signal of the final Cadenza doppia. Such overlappings and changes in function of events bring out aesthetic effects which may not be spectacular, but go beyond the intrinsic features or implications of the schemata that were used.

Joseph Haydn, Piano Sonata No. 27 in G, mvt. 3

Let us now consider the third movement of Haydn’s Piano Sonata No. 27 in G major (example 5). This piece is discussed also in Gjerdingen’s *Music in the Galant Style* (example 7).

Besides the Mi-Re-Do (③-②-①) schema in K.3 and the Pastorella-like schema (③-④ / ②-③) in K. 1e, the Meyer schema (①-⑦ / ④-③) that opens the variation theme of the Haydn sonata is a further opportunity to prolong (or bring out) the initial tonic with the third in the upper voice.

The continuation phrase (mm. 5 ff.) again uses the Prinner for modulating to the dominant. But in contrast to the overall linear progression in Mozart’s Allegro K. 3, the Prinner

Example 5.2: Continuation

the lower octave (m. 13) makes one hear the Monte (mm. 13 ff.) as a subordinated motion into a middle voice, while the actual outer voices articulate what Gjerdingen calls (in other, less convoluted contexts) a Converging cadence (example 6).¹²

seems incomplete, which—to quote Gjerdingen—means, that the composer recognized the possibility for an “alternate path”. (The local 4th scale degree of the Prinner is reinterpreted as an unfolded middle voice while the third scale degree is omitted completely.) Interestingly enough, the option to leave the ‘path’ of the modulating Prinner already at its second stage (⑥-⑤) converges with a Schenkerian interpretation of its regular continuation (⑤-④-③) as a subordinated progression into an inner voice.¹¹

The phrase after the double bar works more or less like the one in Mozart’s Allegro, but with a clearly articulated interruption of the fundamental structure. Gjerdingen shows a juxtaposition of Fonte, Monte maggiore and half cadence. In contrast, the analysis of schema levels as well as the Schenkerian graph shows that both schemata—Fonte and Monte—operate at very different structural levels. The mere fact that the subdominant neighbor note C appears in

Example 6: Gjerdingen 2007, p. 160, “A simplified Converging cadence”

11 In the latter case, as in the Prinner of Mozart’s Allegro K. 3 (example 2.1, mm. 7 ff.), the tetrachordal upper voice represents what Bernhard Haas calls ‘effizierter Zug’—a linear progression, whose notes or segments belong to different structural levels.
 12 In Haydn’s variation theme the converging melody is “doubled a third higher to descend ⑤-④-③-②, a descent shared with many half cadences.” (Gjerdingen 2007, 161)

At least the Prinner fragment in the recapitulation phrase offers a motivic parallelism to the neighbor note motive of the Meyer schema and provides the basis for an unfolding to the primary note in its obligatory register (example 8, mm. 21 f.). As in the modulating phrase before the double bar, the 4th scale degree is presented as an unfolded middle voice note in the final cadence (②-① is substituted by ④-⑦-①).

Theme

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The systems are annotated as follows:

- System 1 (mm. 1-4):** Labeled "MEYER". The treble staff has circled numbers 1, 7, 4, and 3 above notes. The bass staff has circled numbers 3, 2, 7, and 1 below notes.
- System 2 (mm. 5-8):** Labeled "PRINNER" above and "CADENCE" below. The treble staff has circled numbers 6, 5, 4, and 1 above notes. The bass staff has circled numbers 4, 3, 3, 4, 5, and 1 below notes.
- System 3 (mm. 9-13):** Labeled "FONTE" above. The treble staff has circled numbers 4, 3, 4, 3, 4, and 3 above notes. The bass staff has circled numbers 7 and 7 below notes. Roman numerals IV and V are placed above the final two measures.
- System 4 (mm. 14-17):** Labeled "MONTE" above and "CADENCE" below. The treble staff has circled numbers 6, 5, 4, and 1 above notes. The bass staff has circled numbers 5 and 3 below notes. Roman numeral VI is placed above the first measure.
- System 5 (mm. 18-21):** Labeled "MEYER" above. The treble staff has circled numbers 7, 4, 3, and 6 above notes. The bass staff has circled numbers 2, 7, 1, and 4 below notes.
- System 6 (mm. 22-25):** Labeled "PRINNER" above and "CADENCE" below. The treble staff has circled numbers 5 and 4 above notes. The bass staff has circled numbers 3, 4, 5, and 1 below notes.

Example 7: Gjerdingen 2007, p. 133; Analysis of Joseph Haydn, Sonata in G (Hob. XVI, No. 27), mvt. 3, Presto (1774–76)

A brief summary:

- The mere identification of paratactically juxtaposed schemata says little about the function of schemata in a specific context. However, certain schemata imply typical formal and/or tonal contexts, and a typical context for its part may represent an overarching schema (or ‘plan’).
- The supposition of ‘schema-levels’ assumes that a) schemata on separate levels are characterized by similar (i. e., primarily melodic, contrapuntal and harmonic) parameters and relations, b) that one and the same schema may be used at very different levels, and c) that Gjerdingen’s timid concept of a ‘diminution of schemata by schemata’¹³ is transferable to a larger context. In this regard, a multi-scale schema analysis may engage with a Schenkerian analysis of structural levels.
- Signal-like schema events imply a network of expectations that is continually being adjusted and differentiated in the course of further choices. However, these choices are governed by a network of interrelated large scale schemata. Slight variants in the schema configuration of the foreground may result in an exchange or realignment of schemata on deeper levels.
- Compositional individuality may result from the variety of possible functional relationships between schemata on different structural levels. The way a schema is functionalized in a certain context may be uncommon or even singular, although the schemata used are themselves absolutely run-of-the-mill.

2. Musical Poetics: Robert Schumann, *Album for the Youth*, No. 21

In the light of the above, have a look at Schumann’s No. 21 of the *Album for the youth*. This piece exemplifies how conventions, in particular schemata and style figures of the galant style, can be revived in the idiom of early romantic compositions.

First, consider my recomposition with an (almost) regular succession of cadences (‘Kadenzordnung’) and a conventionalized Monte phrase after the double bar (example 8). Apart from the open, instable beginning and the surprising Cadenza *suggita* in m. 4, things are as they ought to be in a rounded binary.

Now consult the analytical sketch in example 10 (further down). For sections of binary forms that begin with a Monte phrase, it is not untypical that the ‘point of interruption’ coincides with the formal division in m. 8 produced by the tonicization of the 5th degree.¹⁴ Tracing the voice leading after the double bar, one discovers the line G-A-B-C, whose melodic goal, C in the second measure of the recapitulation (m. 14) marks the beginning of the final cadence. It appears one measure later in the register of the Monte’s upper voice and is then unfolded to the primary note E, which coincides with the cadential Mi-Re-Do schema.

¹³ See, for example, Gjerdingen 2007, 115, Ex. 9.7, where a reaching over ‘Prinner’ helps articulating a ‘Meyer’, while the ‘Meyer’ unfolds the upper voice of both sections of a ‘Fonte’.

¹⁴ Nevertheless, the weakness of the primary note and the circumstance that the first degree is represented only by the third divider (i. e., in first inversion) may raise the question whether there really is an interruption at the double bar, or whether the whole of the second section should be understood as a kind of enlarged auxiliary cadence.

Example 8: Recomposition of Robert Schumann, *Album für die Jugend*, No. 21 (1848), with (almost) regular succession of cadences and a Monte phrase after the double bar

Let's now compare my conventional recomposition (example 8) with Schumann's original composition (example 9). Three events stand out: the irregular deceptive cadence to E major before the double bar, a phrase that begins like a Monte schema with an irregular continuation, and the climax on the four-three chord of G major in m. 12.

The E major chord before the double bar may be understood as an applied dominant in A minor that is immediately chromatinized to a dominant six-five chord in B flat major. This six-five chord and its resolution in this formal position acts as a strong schema event that suggests a rising sequence in the following measures.

As example 10 shows, one can engage in an intellectual exercise by reconstructing a series of operations (transposition, extension, ellipsis) through which Schumann's composition can be regarded as the transformational result of the ideal-typical recomposition.

Example 9: Robert Schumann, *Album für die Jugend*, No. 21 (1848)

Admittedly, it makes no sense to argue about whether the actual phrase after the double bar 'is' a Monte or not. However, in the act of communication, in the experience and the expectation of a 'well socialized' listener, the Monte idea is evoked by an aggregate of signals, which in this case depend in particular on aspects of shape and formal function.

The question arises as to why the piece, and particularly the deformed Monte phrase, may be perceived not only as surprising, but also as very clear, coherent and focused. From a Schenkerian perspective one may hear the upper voice of the pseudo Monte as a

a) Recomposition

b) Original composition

Example 10: Analytical sketches about Robert Schumann, *Album für die Jugend*, No. 21 (1848); a) recomposition (compare ex. 8), b) original (compare ex. 9)

linear progression that leads from B to F (mm. 7/8–12). It thereby articulates a tritone unfolding to the seventh of the dominant seventh chord. The presentation of F as the upper neighbor note of the belated primary note E seems to be a key event of the tonal process.

Admittedly, the function of the E major chord for the entire piece remains more or less enigmatic from a Schenkerian point of view. In my perception, it creates a very

to three-part "Monte maggiore"

third stage → II

ellipsis

thirds / octatonic pitch collection)

(continuation of example 10)

special aural effect. The three closely spaced chords E major, B flat major and G major7 appear to me as different illuminations or colors of a single *Klang* rather than different harmonic degrees in the usual sense. This effect may also be due to the fact that these chords lie on an axis of minor thirds and include the notes of an octatonic pitch collection. In the aural effect of this dominant 'Tonfeld' (tone field), the difference between the

'parallel' chords E major, B flat major and G major⁷ is essentially levelled. In this sense one may hear a 'dominant prolongation' in the middle of a piece, but transferred to a historically later mode of tonality (see below example 10b).¹⁵

Schumann plays a game of make-believe. Numerous signals suggest a piece that is still bound to traditional tonal and formal schemata which are partially distorted. But what seems to be a distortion (or alienation) observes new rules. Indeed, certain effects in musical poetics of the 19th century seem due to the fact that the 'Ursatz-tonality' and its common patterns and procedures are no longer self-evident, allowing for the reemergence of other modes of musical coherence.

The Monte idea acquires an atypical realization in a historically late mode of tonality. It would be an unacceptable reduction to equate the schema with its ideal-typical formulation (not only in this case). On the other hand, the schema remains recognizable since similarity in shape and functional determination are interlocked: because of the moments that can be related to the shape of the ideal type, expectations are raised and functional attributions evoked. These act as signals that guide our perception of even those sections that are only partially similar to the ideal type.

To understand what happens when small-scale schemata are used in new ways, that is, in contexts that are not ruled by those tonal Metaschemata (or plans) by which they originally (that is in galant style) were functionalized, let me cite an aphorism of Novalis from the *Fragments on poetry* (1798): "Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik." ("The art of disconcerting in a pleasant manner, of rendering an object alien and yet familiar and appealing, that is romantic poetics.")¹⁶

Conclusion

In terms of schema theory, Schenker's motto—"always the same, but not always in the same way"¹⁷—may be used bottom up instead of top down: Although the small scale schemata of traditional music are always the same, the functional relationships they assume within one entire piece may be unique. On the other hand, in some 19th century music it is precisely an individualizing and atypical instantiation of older schemata that creates new effects and contributes to new tonal strategies.

Most tonal compositions have aesthetic features and effects which go far beyond the intrinsic features of the schemata used. If schema theory lays claim to be a theory of art in an emphatic sense, it will have to consider the function of schemata in the context of entire pieces. For this reason, a central task of further research will be—in my opinion—to examine the extent to which the schema concept itself allows emphasizing functional hierarchies or at least connecting with theories that do so.

15 Correspondingly, C major and A major⁷ (m. 16) form a tonic field, an effect which is supported by the persistence of the primary note E in mm. 16–17.

16 Novalis 1968, 685 (own translation).

17 "Semper idem sed non eodem modo."

Bibliography

- Byros, Vasili. 2013. "Trazom's Wit: Communicative Strategies in a 'Popular' yet 'Difficult' Sonata." *Eighteenth-Century Music* 10: 220–238. <http://dx.doi.org/10.1017/S1478570613000055>
- Cadwallader, Allen / David Gagné. ³2011. *Analysis of Tonal Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Froebe, Folker. 2014. "Schema and Function." *Music Theory & Analysis* 1/1–2: 121–140.
- Gjerdingen, Robert O. 1988. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press.
- Gjerdingen Robert O. / Janet Bourne. 2015. "Schema Theory as a Construction Grammar." *Music Theory Online* 21/2. http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html
- Haas, Bernhard. 2004. *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Meyer, Leonard. 1973. *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Novalis. 1968. *Schriften*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Edited by Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer.
- Rabinovitch, Gilad. 2013. *Schenker the Galant? Tacit Knowledge, Contradiction, and Complementation in the Interaction between Gjerdingen's Theory of Galant Schemata and Schenkerian Analysis*. PhD University of Rochester.
- Rohringer, Stefan. 2011. "Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität." In *Funktionale Analyse: Musik – Malerei – antike Literatur. Kolloquium Paris, Stuttgart 2007*. Edited by Bernhard Haas and Bruno Haas, Hildesheim: Olms: 203–260.
- . 2015. "Schemata und Systemcharakter." *ZGMTH* 12/1: 27–68. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/841.aspx>

Schemata und Systemcharakter

Stefan Rohringer

ABSTRACT: Anknüpfend an Überlegungen der Philosophen Michael Esfeld und Martin Seel wird zunächst dargestellt, inwiefern sich musikanalytische Diskurse und musikalische Werke als Systeme beschreiben lassen. Vor diesem Hintergrund wird im Anschluss der Status von Schemata in der *Schema Theory* diskutiert und mit dem der ›Figuren‹ in der Schenkeranalytik verglichen. Das Ende des Beitrags bildet die Kritik einer Analyse, die Robert O. Gjerdingen zu den Skizzen von Joseph Haydn's Hob. III: 33, iii in *Music in the Galant Style* vorgelegt hat.

Following the arguments of the philosophers Michael Esfeld and Martin Seel it is first shown how music-analytical discourses and musical works can be described as systems. Against this background the status of schemata within *Schema Theory* is discussed and compared with the analytical 'Figures' of Schenkerian Analysis. Finally, Robert O. Gjerdingen's analysis of the sketches of Joseph Haydn's Hob. III: 33, iii in *Music in the Galant Style* is critically evaluated.

Systemcharakter – Kommunikationszusammenhang und musikalisches Werk

Systeme bestehen aus Teilen. Von einem System kann gesprochen werden, wenn seine Teile nicht nur eine bloße Ansammlung sind, sondern ein »geeignetes Arrangement«¹ eingehen, in dem sie Konstituenten des Systems sind. Konstituenten teilen bestimmte qualitative Eigenschaften, durch die das System als Ganzes charakterisiert ist: Ein soziales System beispielsweise bedarf sozialer Wesen, d.h. denkender und handelnder Menschen, die aufeinander bezogen reagieren und agieren.² Im Teilsystem ›Rhythmik und Metrik‹ des Systems ›Tonalität‹ sind Dauer und Gewicht diejenigen qualitativen Eigenschaften, die es als Ganzes charakterisieren und nach denen seine Teile aufeinander bezogen sind.

Systeme können atomistisch und/oder holistisch verfasst sein. Atomistisch ist ein System, wenn die Eigenschaften seiner Teile intrinsisch, d.h. unabhängig von der Existenz der übrigen Teile des Systems sind. Holistisch ist ein System, wenn seine Teile Eigenschaften aufweisen, die ihnen erst durch die Relation zukommen, in der sie zu anderen Teilen des Systems stehen. Auch hier handelt es sich um Eigenschaften der Teile selbst. Es wäre ein Missverständnis zu glauben, holistische Eigenschaften stünden, weil sie relationale Eigenschaften sind, quasi ›zwischen den Zeilen‹. Alle Eigenschaften, die ein System

1 Esfeld 2003, 10.

2 Vgl. ebd.

aufweist, gleichgültig ob es atomistisch oder holistisch verfasst ist, sind Eigenschaften seiner Teile.

Nicht jede durch Relation gewonnene Eigenschaft kann als holistisch gelten. Um triviale Konzeptionen von Holismus auszuschließen, müssen die relationalen Eigenschaften bedeutsam sein: In einem Sandhaufen sind die Teile durch intrinsische Eigenschaften verbunden, die den Sandhaufen als Ganzes charakterisieren. Trivial wäre es, zu behaupten, dass der Umstand, dass es Sandkörner gibt, die weiter links, rechts, oben, unten, vorne und hinten im Haufen zu liegen kommen, diesen holistische Eigenschaften zuwachsen ließen. Die Sandkörner im Sandhaufen gehen allein ein geeignetes Arrangement zu einem atomistischen System ein. Ebenso ist der Umstand, dass Töne oder Tongruppen in einer Melodie anderen Tönen oder Tongruppen nachfolgen oder vorausgehen, zwar eine relationale, aber noch keine holistische Eigenschaft.

Elsfeld³ spricht in diesem Zusammenhang von einer ›generisch-ontologischen Abhängigkeit‹, in der die Teile eines holistischen Systems im Unterschied zu einem atomistischen System stehen. Damit ist keine kausale Abhängigkeit der Teile untereinander gemeint. Vielmehr wird in Anschluss an Simons⁴ behauptet, dass es – am Beispiel des sozialen Holismus – »kein Individuum geben kann, ohne dass es irgendein anderes Individuum einer bestimmten Art gibt.«⁵ Dies besagt, dass es ein Individuum sein muss (›ontologisch‹), nicht aber, dass es ein *bestimmtes* Individuum zu sein hat (›generisch‹). Sandkörner hingegen fordern nicht die Existenz anderer Sandkörner oder setzen sie zu ihrer eigenen Existenz voraus.

Die Differenz atomistisch/holistisch erlaubt es, einige Gemeinplätze der Musikanalyse zu hinterfragen: Die weite Teile des ›langen 19. Jahrhunderts‹ beherrschende Organismus-Metapher beispielsweise ist kein untrügliches Indiz für einen holistischen Ansatz: In einem (menschlichen) Organismus sind zwar die Organe – anders als die Teile eines Verbrennungsmotors – sämtlich einem Wachstumsprozess entsprungen, der als geeignetes Arrangement zu einem System führt. Gleichwohl besitzt im (menschlichen) Organismus kein Organ, nicht anders als jegliches Teil des Verbrennungsmotors, aufgrund eines anderen eine holistische Eigenschaft.⁶

Gängige Formen der motivisch-thematischen Analyse bemühen die Organismus-Metapher ebenso wie die Lehre Heinrich Schenkers. Gleichwohl führen die Relationen zwischen Figuren der Schenkeranalytik zu holistischen Eigenschaften eben dieser Figuren (wie weiter unten noch genauer ausgeführt werden wird), während dies für die Relationen zwischen motivisch-thematisch Gestalten nur in dem oben beschriebenen trivialen Sinne geltend gemacht werden könnte. Motivisch-thematische Analyse verfährt im Wesentlichen atomistisch. Dieser Sachverhalt ist unabhängig davon, inwieweit Ähnlichkeitsbeziehungen in beiden Verfahren eine Rolle spielen oder nicht und inwiefern die jeweilig zur Anwendung gebrachte Begrifflichkeit den Analysegegenstand extensional vollständig zu erfassen vermag. Die Bedeutsamkeit der relationalen Beziehungen als ho-

3 Elsfeld 2002, 22 ff.

4 Vgl. Simons 1987.

5 Ebd., 24.

6 Zum Begriff der ›organischen Form‹ vgl. den Beitrag von Ariane Jeßulat in dieser Ausgabe.

listische beruht einzig darauf, dass Teile für einander eine Aufgabe bzw. einen Zweck erfüllen, d.h eine Funktion besitzen. Nach Auffassung der Schenkeranalytik werden Funktionen durch das Verfahren der Diminution gewährleistet, das komplexere Tongruppen aus einfacheren hervorgehen lässt.

* * *

Im Bereich der Semantik wird zwischen dem radikalen, partiellen und moderaten Holismus unterschieden:⁷

Ein radikaler Holismus besagt, dass alle Teile eines Systems wechselseitig in Beziehung zueinander stehen und ausschließlich Eigenschaften aufweisen, die auf diesen Beziehungen beruhen. Im Bereich der Sprache gäbe es dann keine Teile, z.B. einzelne Wörter oder Sätze, die ohne Verständnis des Ganzen, d. h. der Sprache in der Gesamtheit ihrer Ausprägungen, verstanden werden könnten. Anders gesagt: In einem radikal holistisch gedachten System gibt es alles oder nichts zu verstehen.

Dagegen kann geltend gemacht werden, dass es unmöglich ist, die Grenze des Ganzen zu bestimmen. Sie liegt im Unendlichen und ist für die Praxis des einzelnen Sprachsubjektes unerreichbar. Vermag aber das Verständnis das Ganze niemals zu umfassen, so folglich auch nicht seine Teile.

Als eine mögliche Antwort auf diesen Einwand hat Martin Seel unter Rekurs auf Robert B. Brandom⁸ einen partiellen Holismus ins Spiel gebracht, diesen aber ebenfalls kritisch hinterfragt. Seel zufolge könnte man geneigt sein, den Schwierigkeiten eines radikalen Holismus dadurch zu begegnen, das Ganze willkürlich zu begrenzen:

Anstatt zu sagen, daß alles verstanden werden muß, um etwas zu verstehen, könnte man vorsichtiger sagen, daß *einiges* verstanden werden muß, damit etwas verstanden wird. Etwas weniger vorsichtig könnte es heißen, daß *vieles* verstanden werden muß, damit überhaupt *eines* verstanden werden kann.⁹

Seel zufolge werden die Probleme des radikalen Holismus dadurch aber nicht gelöst. Denn ebenso wie die Grenzen des Ganzen lassen sich auch die Grenzen eines partiellen Ganzen nicht bestimmen:

Jede vermeintliche Grenze, jedes vermeintliche Ende ihrer Verknüpfungen kann jederzeit überschritten werden. Die Folgerungen, durch die Begriffe und Überzeugungen miteinander verbunden sind oder verbunden sein können, kennen weder ein Ende noch Grenzen.¹⁰

Daher ist als ›dritter Weg‹ zwischen einem radikalen und einem partiellen Holismus von Seel ein moderater Holismus, ein ›Holismus ohne Ganzes‹ vorgeschlagen worden. Für

7 Vgl. Seel 2002.

8 Brandom 2000, 15f.

9 Seel 2002, 34 (Hervorhebungen original).

10 Ebd., 35.

den semantischen Holismus heißt das: Nicht *alle anderen*, sondern *unbestimmt viele andere* Sätze ermöglichen es, einen Satz zu verstehen. Seel variiert einen Gedanken Esfelds¹¹, der auf Kant zurückgeht:¹²

Holistische Beziehungen – und mit ihnen das, was verstanden werden muß, wenn etwas verstanden werden soll – reichen nicht *ad infinitum*, sondern lediglich *ad indefinitum*. [...] da es eine kommunikative Praxis ist, in der Ausdrücke und Überzeugungen ihren Inhalt erhalten, erweist sich auch die Reichweite ihrer Bestimmtheit als eine letztlich praktische Frage. [...] Einen bestimmten Gehalt haben unsere Gedanken vor dem Hintergrund einer unbestimmt weiten Verbindung mit anderen Gedanken und mit den Gedanken anderer. Das genügt. Und wie schon Wilhelm von Humboldt bemerkte – allein das macht unser einsames wie gemeinsames Reden interessant.¹³

Ein ›Holismus ohne Ganzes‹ gibt keine Entscheidung darüber vor, welche Reichweite den Relationen zwischen den Teilen zugebilligt werden soll. Er überantwortet diese Frage an den Diskurs:

Der Stellenwert, den die jeweiligen Einheiten untereinander haben und gewinnen, ist gebunden an jenen, den die Verwender dieser Einheiten untereinander haben und gewinnen. Andere oder auch sich selbst zu verstehen, bedeutet, sich auf diese Verhältnisse zu verstehen.¹⁴

Versucht man die obige Diskussion aus der Semantik für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen, so zeigt sich, dass, anders als in der Wortsprache, wo gemeinhin Konsens darüber besteht, welche Einheiten durch Signifikanten wie ›Wort‹ oder ›Satz‹ bezeichnet und welche Signifikate damit aufgerufen werden, in der Musik erst durch die Wahl des jeweiligen theoretischen Ansatzes überhaupt festgelegt wird, was ein konstitutiver Teil eines Werkes ist. Zumindest im Bereich der tonalen Musik begnügt sich kein Ansatz damit, bereits den Einzelton als konstitutiven Teil eines Werkes zu begreifen. Töne werden immer gruppiert, sei es rhythmisch-metrisch, motivisch-thematisch, harmonisch oder melodisch-diastratisch. Dabei wird extensional umfassend, aber notwendig intensional partikular verfahren.¹⁵ Oder um es in Anlehnung an Markus Gabriel zu sagen: *Das Werk gibt es nicht. Sind ›Sinnfelder‹ der Ort, an dem überhaupt etwas erscheint¹⁶, dann ist es gerade deren notwendige ›Provinzialität‹, die es ermöglicht, im jeweils gewählten Sinnfeld einen Begriff vom Werk als Ganzes zu geben und seinen Systemcharakter zu erweisen. Bei der Frage, welche Menge an »Begriffe[n] und Überzeugungen« für das*

11 Vgl. Esfeld 2000.

12 Kant 1974, B 540 und B 549.

13 Seel 2002, 37 f. (Hervorhebungen original).

14 Ebd., 37.

15 Vgl. Schwab-Felisch 2009. Gleichwohl gibt es Versuche, die Beobachtungen in Bezug auf die Teilsysteme des Systems ›Tonalität‹ miteinander zu vereinigen: Vgl. z. B. Haas/Diederer 2008, wo eine um rhythmisch-metrische und motivisch-thematische Aspekte ergänzte schenkeriansche Analyse vorliegt.

16 Gabriel 2013, 267.

Verstehen der Eigenschaften der jeweils angenommenen Teile als hinreichend erachtet wird, tun alle musikanalytischen Konzeptionen gut daran, der Maxime eines moderaten Holismus zu folgen.

An zusätzlicher Komplexität gewinnt die musikanalytische Debatte aber nicht allein durch die Vervielfältigung möglicher systemischer Kommunikationszusammenhänge (einschließlich der ggf. zwischen ihnen erfolgenden Resonanzen), sondern auch durch die Reflexion des Systemcharakters der Werke selbst.

Systemcharakter und musikalisches Werk – *Schema Theory* und Schenkeranalytik im Vergleich

Hinsichtlich der Qualität der Systemeigenschaften könnte die These vertreten werden, Musik weise jenseits der quantifizierbaren Parameter des Einzeltons (Dauer, Tonhöhe, Dynamik und Klangfarbe) keine intrinsischen Eigenschaften auf. Dem scheint zu entsprechen, dass bereits ein Intervall als Verbindung zweier Töne eine Relation darstellt. Doch muss unterschieden werden zwischen der Eigenschaft, ein Ton in einem bestimmten intervallischen Verhältnis zu einem anderen Ton zu sein (dabei kann offen bleiben, ob diese relationale Eigenschaft bereits als eine holistische gelten darf), und der Eigenschaft ›Intervallklang‹. Obgleich letzterer eine emergente Eigenschaft ist, die aus der Relation zweier Töne hervorgeht, erschiene es absurd, einem der beiden Töne, die das Intervall konstituieren, die Eigenschaft ›Intervallklang‹ zuordnen zu wollen. Ein Intervall ist mit Blick auf seine Klangeigenschaft ein irreduzibler Teil. Folglich darf seine Klangeigenschaft als intrinsisch gelten. Gleiches gilt für alle musikalischen Sachverhalte, die in unserer Tonvorstellung als unmittelbare Einheiten gegeben sind.¹⁷

Von einem Schema im Sinne der *Schema Theory* oder einer schenkerianischen Figur zu behaupten, sie besäßen eine intrinsische Klangeigenschaft, die der eines Intervalls vergleichbar sei, erschiene prekär. In diesem Zusammenhang sei eine weitere Differenzierung Esfelds aufgegriffen, der entgegen der metaphysischen Tradition intrinsisch-essentielle und holistisch-essentielle Eigenschaften unterscheidet:

Die essentiellen Eigenschaften eines Elements sind diejenigen Eigenschaften, die dieses Element notwendigerweise hat. Diese Eigenschaften sind die Essenz des betreffenden Elements. Das Element kann nicht existieren, ohne diese Eigenschaften zu haben. Essentielle Eigenschaften werden normalerweise für intrinsisch gehalten: seine essentiellen Eigenschaften hat ein Element unabhängig davon, ob es andere Elemente gibt oder nicht gibt. Die Pointe des Holismus könnte sein, dass im Falle mancher Elemente einige essentielle Eigenschaften relational sind.¹⁸

Im Falle der Schemata der *Schema Theory* und der schenkerianischen Figuren handelt es sich bei den strukturell indizierten Teilen immer um solche, die zu ihren essentiellen

17 Welche Sachverhalte diese Bedingung erfüllen, ist diskutabel. Vgl. hierzu z. B. die Diskussion über das Phänomen sogenannter ›Scheinkonsonanzen‹ in der Harmonielehre ab Ausgang des 18. Jahrhunderts.

18 Esfeld 2003, 45.

Eigenschaften auch intrinsische zählen. Diese können intrinsisch genannt werden, auch wenn sie aus ggf. mehrstelligen Positionen bestehen, die spezifische Relationen implizieren: Um von einem ›Meyer‹ sprechen zu können, braucht es (mit Blick auf den melodischen Verlauf) die Bewegung ›fallende kleine Sekunde - steigende verminderte Quinte - fallende Sekunde‹, um von einem Quintzug sprechen zu können, eine Reihe von fünf stufenweise aufeinander folgenden diatonischen Tönen. Sowohl für den ›Meyer‹ als auch den Quintzug ist es aber ebenso essentiell, holistische Eigenschaften zu besitzen. Diese Systemeigenschaften sind die holistischen Eigenschaften ihrer jeweiligen Teile: Im Falle des ›Meyer‹ ist dies (mit Blick auf den melodischen Verlauf) die Eigenschaft der vier diastematischen Strukturtöne, bezüglich der lokal tonartlich maßgeblichen Skala in einer 1-7-4-3-Folge bestimmte Positionen einzunehmen; im Falle des Quintzuges ist dies die Eigenschaft, erster, zweiter, dritter, vierter oder fünfter Ton eines Quintzuges zu sein.

Im Hören von Schemata und schenkerianischen Figuren durchdringen sich intrinsische und holistische Eigenschaften gegenseitig. Zwar hat Markus Neuwirth mit Blick auf Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style*¹⁹ den Anti-Essenzialismus der *Schema Theory* zu betonen versucht:

Unter einem musikalischen Schema versteht Gjerdingen eine netzwerkartige Struktur, die sich aus zentralen und peripheren Elementen zusammensetzt. Ein grundlegendes Kennzeichen der Schematheorie ist ihr Anti-Essenzialismus: Um ein Phänomen als Exemplar (›Instantiierung‹) eines spezifischen Schemas ausweisen zu können, müssen nicht zwingend bestimmte definitonische Kriterien (d.h. starre Merkmale oder Merkmalskombinationen) erfüllt sein. Vielmehr wird das besagte Phänomen als mehr oder weniger typische Instanz eines abstrakten Schemas beurteilt.²⁰

Aber abgesehen davon, dass Neuwirth hier offenbar ›essentiell‹ mit ›intrinsisch‹ gleichsetzt, gibt er selbst bereits zu bedenken:

Im »Appendix A« ist er [Gjerdingen] aus theoriendidaktischen Gründen schließlich doch dazu gezwungen, die Schemata auf ihre prototypische Essenz (d.h. die Merkmale, die statistisch am häufigsten auftreten) zu fixieren.²¹

Grundsätzlich teile ich Neuwirths Einschätzung, denke aber, dass der von ihm bemerkte Widerspruch nicht »theoriendidaktische Gründe« hat, sondern in der Sache selbst liegt. Ein Schema mag essentiell auch durch holistische Eigenschaften als jeweiliges Schema bestimmt sein, doch kann die Bestimmung eines Teils nicht auf intrinsische Eigenschaften verzichten. Nur solchen Teilen nämlich, die als musikalische Entitäten durch intrinsische Eigenschaften konstituiert sind, können auch holistische Eigenschaften zuwachsen. Genau hierauf reagiert Gjerdingens Unterscheidung zwischen »zentralen und peripheren Elementen«. Insofern besteht auch kein prinzipieller Unterschied zum Figurenkatalog der Schenkeranalytik: Gjerdingens ›periphere‹ Schema-Eigenschaften betreffen zumeist

19 Gjerdingen 2007.

20 Neuwirth 2008, 402.

21 Ebd., 403, Anm. 11; Neuwirth bezieht sich hier auf Gjerdingen 2007, 453–464.

Rhythmik und Metrik, mithin Kategorien, die in der Schenkeranalytik zu den harmonischen und/oder kontrapunktischen Figuren ggf. erst in einem weiteren Schritt hinzutreten.

Zunächst scheinen *Schema Theory* und Schenkeranalytik im Hinblick auf die Frage, welchen Systemcharakter musikalische Werke haben, einander zu ähneln. Jenseits basaler Schemata zeigen sich jedoch relevante Differenzen zwischen der *Schema Theory* und einem holistischem Theoriedesign:

Für alle musikanalytischen Ansätze gilt, dass die Teile, die sie im jeweiligen Werk vorzufinden vermuten, vorgängig sind, egal ob als Akkorde, spezifische Tonfelder, als Satzmodelle der Partimento-Tradition, als schenkerianische Figuren oder als Schemata der *Schema Theory*. Während Esfeld mit Recht postuliert, dass die Abhängigkeit zwischen den einzelnen Individuen sozialer Gemeinschaften keine kausale, sondern eine ontologisch-generische sei, kann zwischen den in musikanalytischen Ansätzen unterschiedenen Teilen durchaus auch eine kausale Abhängigkeit bestehen. Dies ist der Fall, wenn die Bestimmung der Teile im Stück nur mit Blick auf die Bestimmung anderer Teile zu erfolgen vermag. Entsprechendes gilt für die Schenkeranalytik: Die in einem Werk postulierten Figuren einer Schicht fordern nicht nur *andere* Figuren oder setzen diese voraus (›ontologisch-generisch‹), sondern fordern *bestimmte* Figuren oder setzen diese voraus (›kausal‹). Wer eine Folge von vier stufenweise fallenden Tönen auf einer Schicht segmentiert, hat damit zwar noch nicht entschieden, ob es sich um einen Quartzug oder die Ausfaltung zweier paralleler Terzen handelt. Doch ergeht die Entscheidung darüber in Zusammenhang mit der nächst ›früheren‹ Schicht, was wiederum bedeutet: in Zusammenhang mit den dort postulierten Figuren, wobei den spezifischen Regeln der Schenkeranalytik Folge zu leisten ist, durch welche Figuren aufeinander bezogen werden.

Die *Schema Theory* zeichnet sich demgegenüber gerade dadurch aus, dass Schemata einander nicht fordern, Kausalität zwischen ihnen nicht vorliegt. Gjerdingen unterscheidet, wie diverse Schaubilder in *Music in the Galant Style* deutlich machen, vier verschiedene Fällen von Schema-Folgen (Bsp. 1–4):

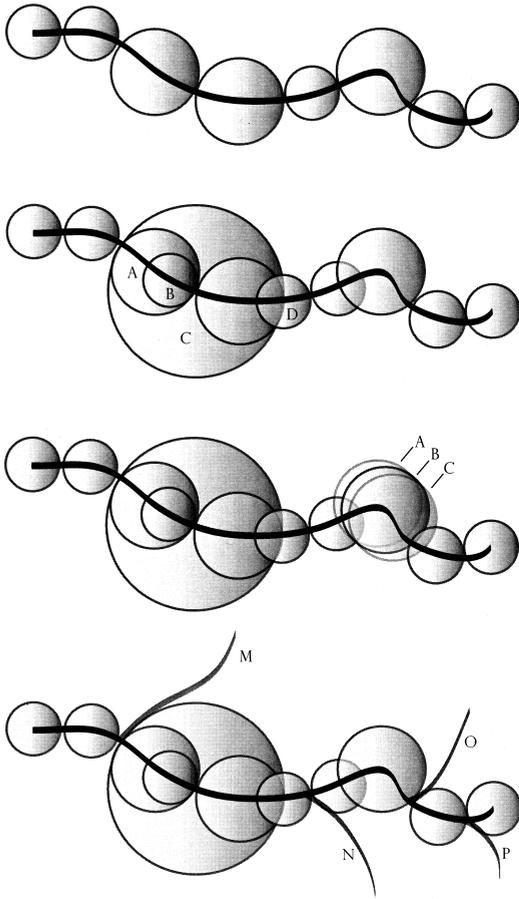
- »A string of schemata – *il filo*«, eine ausschließlich aus disjunkten Verbindungen diverser Schemata bestehende Folge (Fig. 27.4)²²,
- »A string of nested and overlapping schemata«, eine sowohl konjunkte Verbindungen benachbarter Schemata (›overlapping‹), als auch deren Subordination bis zu einer Tiefe von drei Schemata und eine Beiordnung von zwei Schemata unter einem übergeordneten Schema miteinschließende Folge (Fig. 27.5)²³,
- »A cluster of three associated schemata, *A, B, C*«, ein Spezialfall von ›overlapping‹, bei dem sich die benachbarten Schemata nahezu vollständig überlagern²⁴, und
- »Alternative paths *M, N, O, P*«, eine fakultative Möglichkeit, die zu allen Folgen von Schemata hinzutreten kann: bestimmte Schemata motivieren eine Expektanz, die der weitere Verlauf nicht einlöst.²⁵

22 Gjerdingen 2007, 376.

23 Ebd.

24 Ebd., 378.

25 Ebd., 379.



Beispiel 1–4, Gjerdingen 2007, 376, 378–379, Fig. 27.4: A string of schemata – *il filo*; Fig. 27.5: A string of nested and overlapping schemata; Fig. 27.6: A cluster of three associated schemata A, B, C; Fig. 27.7: Alternative paths M, N, O, P;

als bei der Legende des zweiten Zweiers – darauf verzichtet, durch eine Differenzierung der Größen, mit der die melodischen Stufen angezeigt werden, auf die nachgeordnete Bedeutung des Schemas ›Triad‹ hinzuweisen. Dass durchaus eine andere Form der Darstellung möglich wäre, zeigt die Legende in Takt 5: Dort wird der Beginn des ›Prinners‹ mit dem letzten Ton der vorangehenden Dreiklangsbrechung angesetzt, ohne dass letztere mit melodischen Stufenzeichen versehen wäre.

Ironischerweise wirkt das jeweils unterschiedlichen Vorgehen nur aus der Perspektive der *Schema Theory* unmotiviert, nicht jedoch aus derjenigen der Schenkeranalytik: Mit Blick auf den eröffnenden Vierer spricht Vieles dafür, die Quinte als Kopftön zu

Der vermeintlich letzte Fall (›alternative paths‹) ist dieser Aufstellung systematisch nicht zugehörig, weil hier keine Form der Verknüpfung gezeigt wird. Der zweite Fall zerfällt in zwei prinzipiell verschiedene Fälle: Die Subordination von Schemata (›nested schemata‹) impliziert die Subordination diverser Ebenen, während das bloße Überlappen von Schemata (›overlapping schemata‹) in einer Ebene verbleibt. Der dritte Fall ist nicht eigenständig: Er unterscheidet sich von dem bereits rubrizierten Überlappen nur durch einen höheren Überlappungsgrad. Die disjunkte Verbindung diverser Schemata, also die erste Verknüpfungsform, kann als der Regelfall gelten.

Gjerdingens Klassifikation scheint bewusst indifferent gehalten. In Ex. 27.7 aus *Music in the Galant Style* indiziert Gjerdingen im ersten Vierer des wiedergegebenen Beispiels, dem Poco adagio aus Joseph Haydns Streichquartett Hob. III: 33, sowohl das Überlappen von Schemata, als auch ein Schemata-Nest (Bsp. 5). Im ersten Takt suggeriert Gjerdingens Legende, das Schema ›Triad‹ sei dem Schema ›Sol-Fa-Mi‹ subordiniert, obgleich das zweite Schema erst dort beginnt, wo das erste Schema endet. Bemerkenswert ist, dass Gjerdingen – anders

PASSO INDIETRO

-PRINNER DECEP. CUDWORTH... EVADED SOL-FA-MI TRIAD

PRINNER PRINNER

Beispiel 5: Gjerdingen 2007, 386, Example 27.7 (Ausschnitt): Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Original und Schema-Analyse, T. 1–14

hören, von der aus jeweils am Ende der beiden Zweier durch einen Gang in die Mittelstimme zur tonikalen Terz gelangt wird. In diesem Zusammenhang wäre das Schema ›Triad‹ in Takt 1 Teil der Etablierung des Kopftons (Brechung). Die sechste Melodistufe zu Beginn des zweiten Zweiers hätte demnach als obere Wechselnote zum Kopfton zu gelten (5-6-5) – ein Charakteristikum der Quintzugmusik.²⁶ Das Schema ›Sol-Fa-Mi‹ entspräche dem ersten Gang in die Mittelstimme (5-4-3). Der ›Prinner‹ als Schema höchster Ordnung des zweiten Zweiers (6-5-4-3) wäre aus dieser Sicht eine effiziente Figur, bestehend aus der Vervollständigung der Wechselnote (6-5) und dem sich anschließenden zweiten Gang in die Mittelstimme (5-4-3). Dass in der realen Oberstimme kein ›Sol‹ erscheint, hätte als Ergebnis eines Ränderspiels zu gelten, in dem fis^2 und g^2 als übergreifende Töne über d^2 erscheinen. Anders als in Takt 1, wo ausschließlich die I. Stufe prolongiert wird, geht in Takt 5 mit dem abschließenden Dreiklangston auch ein Harmoniewechsel einher (II-VI). In Verbindung mit dem Folgenden zeigt sich, dass die vermeintliche Terz c^2 strukturell führend ist – als Vier eines auf g^1 zielenden Quintzuges (dessen Abschluss in Takt 8 durch Imperfizierung absichtsvoll verfehlt wird, wodurch der Quintzug nicht zustande kommt). Der ›Prinner‹ wäre demnach ein Übergreifzug, der auf die Drei des erwarteten Quintzuges führt. Gjerdingens Legende deutet an, dass nicht jede ›Dreiklangfolge‹ als musikalische Entität wahrgenommen wird. Die Schenkeranalytik kann erklären, warum.

Schenkerianische Figuren zeichnen sich durch eine klare Umgrenzung aus. Eben deshalb vermögen sie zwischen zwei Punkten im melodischen oder harmonischen Raum zu vermitteln, von denen einer oder beide der nächst ›früheren‹ Schicht angehören. Schenkerianische Figuren verlieren sich nicht im Ungefähren oder lösen sich auf. Ist es nicht möglich, eine Figur aufgrund mangelnder Kontingenz abzuschließen, kann die Lösung nur durch eine andere Figur oder das Zusammenspiel mehrerer Figuren gewährt werden. Das wiederum bedeutet nicht, dass es im Rahmen der Schenkeranalytik nicht möglich wäre, das Expektanzverhalten potentieller Hörer zu reflektieren (vgl. die obigen Überlegungen zu dem in den Takten 1–8 erwarteten Ursatzparallelismus). Nur hätte dies dadurch zu geschehen, dass den putativen Figuren die tatsächlich eintretenden gegenüber zu stellen wären. Letzteren Fall gibt es freilich auch in der *Schema Theory* (vgl. Ex. 27.7, T. 7–8: ›Cudworth ... Evaded‹). Häufiger in Gjerdingens Analysen ist hingegen die partielle Kongruenz von Schemata. Sie ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass Schemata gemessen an den schenkerianischen Figuren bereits vergleichsweise komplexe Anordnungen darstellen, die untereinander eine Riege gleicher melodischer oder harmonischer Fortschreitungen teilen. Dies zeigt sich auch in Gjerdingens Analyse der Takte 3 und 4: Das Schema ›Passo indietro‹ steht – historisch gesprochen – für eine Altizans. Die Kadenzwendung hat die Funktion, den Gang vom Grundakkord der IV in den Sextakkord der I zu vermitteln. In diesem Sinne ist der ›Passo indietro‹ tatsächlich eine dem ›Prinner‹ subordinierte Figur. Anders verhält es sich aber zwischen ›Passo indietro‹ und ›Fenaroli‹: Der ›Fenaroli‹ besteht aus einer gleichmäßig alternierenden Folge von I und V, wobei durch Stimmtausch sowohl in Melodie- als auch korrespondierender Mittel-

26 Eine alternative Lesart von der Terz bestünde darin, den ›Prinner‹ als Übergreifzug zu ›übersetzen‹, der in den Kopftön mündet, welcher ein erstes Mal durch Anstieg 1-2-3 im eröffnenden Zweier erreicht worden wäre. Dann wären Brechung und Terzzug im ersten Zweier Teil eines Ränderspiels.

oder Bassstimme die Leittonauflösung in den Grundton erfolgt. Insofern die melodische Bewegung 7-1 gerne mit 4-3 und die melodische Bewegung 4-3 wiederum gerne mit 7-1 kontrapunktiert wird – das typische Tenor- oder Bass-Diskant-Gerüst –, impliziert der Gebrauch des ›Fenaroli‹ auch den des ›Passo indietro‹. Die Melodiebewegung 4-3 wiederum kann ›Anschluss‹ finden an ›Sol-Fa-Mi‹ oder – wie im vorliegenden Fall – an den ›Prinner‹.

Die Betrachtung der analytischen Aufbereitung des zweiten Zweiers durch Gjerdingen verdeutlicht, dass die *Schema Theory* zwischen den sogenannten ›nested schemata‹, die aus der Perspektive der Schenkeranalytik als Auskomponierung einzelner Schemata durch eine begrenzte Anzahl anderer Schemata verstanden werden können²⁷, und einer vollständigen Kongruenz einzelner Schemata als Mehrfachbestimmungen in *einer* Schicht nicht kategorial unterscheidet. Nur im ersten Fall sind Schemata einander subordiniert, im zweiten hingegen partizipieren sie an denselben stetig aufeinander folgenden Klangereignissen. Sie sind ›zugleich‹, ohne eine Funktion im Sinne der Diminution für einander wahrzunehmen.

Der entscheidende Unterschied zur Schenkeranalytik besteht demnach nicht darin, dass der *Schema Theory* der Gedanke der Subordination prinzipiell fremd wäre. Im Gegenteil: Der Gedanke der Subordination scheint geradezu von dort übernommen. Jedoch adaptiert die *Schema Theory* nicht auch das Schichtenmodell der Schenkeranalytik. In der *Schema Theory* ist die Schichtung einzelner Schemata ein lokal begrenztes Verfahren, durch das der ›Strang‹ der Schema-Folge interimistisch eine ›Verdickung‹ erfährt. So erklärt sich auch die eigentümliche Subsumierung von Schemata-Nestern und sich überlappenden Schemata in der zweiten Verknüpfungsregel. In der Schenkeranalytik hingegen sind Schichten räumlich und zeitlich stetig und die in ihnen verorteten Klangereignisse durchgehend gekoppelt.

Ferner hat das Close Reading der Analyse Gjerdingens gezeigt, dass unter dem Begriff Schema in der *Schema Theory* Muster firmieren, die höchst unterschiedlicher Provenienz und Komplexität sind: Das Schema ›Triad‹ als richtungsunabhängige Dreiklangsbrechung steht neben melodisch-harmonischen Progressionen mit unidirektionaler Richtung wie dem ›Prinner‹, Sequenzmodelle wie die ›Monte Principale‹ oder die ›Galant Romanesca‹ stehen neben Kadenzwendungen, die nur zwei oder Stationen oder sogar nur eine Station umfassen wie ›Passo indietro‹ oder ›Augmented 6th‹. Zudem werden als Schemata auch Formfunktionen verhandelt wie ›Opening Gambit‹ oder ›Riposte‹²⁸, die kategorial auf einer völlig anderen Ebene als satztechnische Vorgänge liegen und gar nicht wechselseitig füreinander eintreten können. Da der Gebrauch formfunktionaler Schemata in Gjerdingens Analysen nicht durchgängig erfolgt, stellt sich der Verdacht ein, sie dienen der Kompensation an solchen Stellen im Stückverlauf, wo die Zuordnung zu einem satztechnischen Schema bzw. einer Kombination diverser Schemata nicht recht gelingen will.

27 Vgl. z.B. in Gjerdingen 2007, 115, Example 9.7, wo der ›Prinner‹ in den ›Meyer‹ und der ›Meyer‹ in das ›Fonte‹ ›eingegangen‹ erscheinen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Folker Froebe in dieser Ausgabe und Froebe 2014.

28 Vgl. Gjerdingen 2007, 364f.

Der Eklektizismus der Kategorien, denen die Schemata entstammen, hat für den von der *Schema Theory* präsupponierten Systemcharakter der analysierten Werke gravierende Konsequenzen. Weder ist das Verhältnis zwischen den Schemata als den Teilen des Systems durch Kausalität bestimmt, noch durch jene ontologisch-generische Abhängigkeit, die Voraussetzung eines holistischen Systems ist.

Mit diesem Theoriedesign konvergiert der von der *Schema Theory* vorausgesetzte ›gallante Hörer‹. In Echtzeit identifiziert er die jeweilige Abfolge der Schemata und goutiert eine variative Praxis, durch welche die Schemata in individuellen Werkzusammenhängen unterschiedlich instantiiert werden – etwa hinsichtlich Setzweisen, diminutiven Verfahren und begrenzten Alterationen diatonischer Stammtöne – sowie die Gabelungen, an denen unterschiedliche Expektanzen aufgebaut, bestätigt oder auch verweigert werden.

Für diesen Hörertypus ruft Gjerdingen zwei Zeugen auf: Zum einen Friedrich Melchior Baron Grimm, der einen Bericht vom Klavierspiel des jungen Wolfgang Amadé Mozart gibt, zum anderen den Vater des klavierspielenden Jungen, Leopold Mozart.

Grimm berichtet, der junge Mozart habe

eine ganze Stunde aus dem Kopfe spielen und sich einer Inspiration seines Genies hinge[ge]ben [...], der die entzückendsten Ideen entspringen, die er mit Geschmack und ohne Verwirrung in einander zu verweben weiß.²⁹

Freilich ist die Gleichsetzung der »Ideen«, von denen Grimm spricht, mit Schemata problematisch. Dasselbe gilt für die Rede vom ›filo‹, dem Faden in der brieflichen Äußerung Leopold Mozarts an seinen Sohn vom 13. August 1778:

Nur Kurz – leicht – *popular*. Rede mit einem *Graveur*, was er am liebste haben möchte, – vielleicht leichte *Quatro à 2 Violini Viola e Basso*. glaubst du dich vielleicht durch solche Sache herunter zu setze? – keineswegs! hat dan *Bach* in *London* jemals etwas anders, als derlei Kleinigkeit herausgegeben? das Kleine ist Groß, wen es natürlich – flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu mache ist schwerer als alle die den meist unverständliche Künstliche *Harmonische progressionen*, und schwer auszuführende *Melodien*. hat sich *Bach* dadurch heruntergesetzt? – – keineswegs! der gute Satz und die Ordnung, *il filo* – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten.³⁰

Gjerdingen zitiert aus diesem Abschnitt nur Leopolds ›Formel‹ »der gute Satz und die Ordnung, *il filo*«, um sie einer Äußerung Baldassare Galuppi an die Seite stellen zu können, der Charles Burney gegenüber von »vaghezza, chiarezza, e buona modulazione« als den Voraussetzungen eines gelungenen musikalischen Dramas gesprochen hatte, was dieser mit »beauty, clarity, and fine modulation« übersetzte.³¹

29 Grimm 1869, 214.

30 Hervorhebungen original, zitiert nach: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition* <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1040&cat>

31 Burney 1959, 134; Eintrag von Dienstag, dem 16. August 1770. Burneys Übersetzung von »vaghezza« als »beauty« darf zumindest als eigenwillig gelten. Möglicherweise war hier von Galuppi eher an eine Art »schöne Verwirrung«, wie es Friedrich Schlegel späterhin nennen sollte, gedacht, die er der Klarheit aus dramaturgischen Gründen gegenübergestellt wissen wollte. Immerhin geht es dem Zusammenhang nach um Aspekte der gelungenen Opernkomposition.

Nun ist es in der Forschung keineswegs unumstritten, wie viele Kategorien kompositorischen Denkens Leopold Mozarts ›Formel‹ umfasst. Gjerdingen selbst weist darauf hin, dass Emily Anderson, die erste Übersetzerin des Briefwechsels ins Englische, von deren drei ausgeht. Sie übersetzte mit »good composition, sound construction, *il filo*«. ³² Gjerdingen hingegen bezeichnet bereits die Unterscheidung zwischen ›Satz‹ und ›Ordnung‹ als »insufficiently distinct«, versucht aber gleichwohl eine Abgrenzung: ³³

In my view, Leopold's use of *Satz* refers to the craft of musical composition, with all its rules and preferred procedures, while *Ordnung* refers to the choices made in the serial disposition of musical material. ³⁴

Mit Blick auf ›il filo‹ zieht Gjerdingen einen Vergleich mit der Mythologie:

Placing things in a suitable order creates the cognitive thread (*il filo*) that, like Ariadne's thread which led Theseus through the labyrinth, guides the listener through a musical work. ³⁵

Es braucht hier nicht vertieft zu werden, inwiefern Gjerdingens Bild des Ariadnefadens Leopold Mozarts Äußerungen entspricht oder konterkariert. Mit Blick auf die späterhin von Gjerdingen bemühte Analogie zwischen der musikalischen Form und einer Perlenkette (›pearl necklace‹) wird man gut daran tun, dem Bild nicht allzu viel Bedeutung beizumessen. Wichtiger scheint Gjerdingens Hinweis auf »the cognitive thread«, der ›il filo‹ im Sinne einer Abfolge und Überlappung diverser Schemata und ihrer Instantiierungen interpretiert.

Bereits Alfred Einstein hatte in seiner Mozartmonographie auf die ›Formel‹ Leopold Mozarts Bezug genommen und mit Blick auf den Kopfsatz von Mozarts KV 332 geäußert:

Einfall folgt auf Einfall; [...] Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der anderen sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen. ³⁶

Man muss Einsteins romantisierendes Mozartbild nicht teilen, um festzuhalten, dass auch das 18. Jahrhundert bereits zwischen dem in der Kunst Erlernbaren (›Metier‹) und dem Nicht-Erlernbaren (›Genie‹) differenzierte. Dem entspricht auch Joseph Haydns Unterscheidung zwischen ›Geschmack‹ und ›Compositionswissenschaft‹. ³⁷ Mit ›Satz‹ und

32 Anderson 1938, 2, 889, Letter L. 323.

33 Gjerdingen 2007, 369.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Einstein 1978, 148.

37 Vgl. die von Leopold Mozart an seine Tochter Maria Anna im Brief vom 14./16. Februar 1785 mitgeteilte Äußerung Haydns über seinen Sohn: »Haydn sagte mir: ich sage ihnꝝ vor Gott, als ein ehrlicher Man, ihr Sohn ist dꝝ grösste *Com=ponist*, den ich von Person und dem Nahmꝝ nach kene: er hat Geschmack, und über das die grösste *Compositionswissenschaft*.« Hervorhebungen original, zitiert nach: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1416&cat=>

›Ordnung‹ scheint, wie Gjerdingen zu Recht anmerkt, die »grammatische Beschaffenheit« (Heinrich Christoph Koch) der Komposition angesprochen zu sein, also dasjenige, was auch Gegenstand der Kompositionslehren der Zeit war. Demgegenüber stünde ›il filo‹ für die Kontinuität und Qualität der musikalischen Gedankenführung, die zwar auf guten Satz und gute Ordnung angewiesen ist, sich aber erst jenseits der Beherrschung alles Handwerklichen manifestiert. In diesem Zusammenhang erscheint Gjerdingens Gleichsetzung von ›il filo‹ mit einer Abfolge und Überlappung diverser Schemata und ihrer Instanzen (›cognitive thread‹) als eine nicht unproblematische Reduktion dessen, was Inhalt der musikalischen Gedankenführung sein kann.

Selbst wenn man Gjerdingen darin folgt, Leopold Mozart habe bei seiner Mahnung, den Publikumsgeschmack nicht außer Acht zu lassen, an den so genannten ›galanten Hörer‹ gedacht, verbieten sich Generalisierungen. Denn offensichtlich zog es der Sohn vor, sich in seinen Kompositionen einem anderen ›impliziten Hörer‹ verpflichtet zu sehen – einem Hörer, der die, in Leopold Mozarts abfälligen Worten, »Künstliche[n] Harmonische[n] progressionen, und schwer auszuführende Melody« durchaus zu schätzen wusste. Die Uneinigkeit zwischen Vater und Sohn Mozart in Fragen des maßgeblichen Hörers spricht dafür, auch für die galante Zeit von unterschiedlichen Hörertypen auszugehen.³⁸

Mit Blick auf das Verhältnis von Schemata und Systemcharakter ist die bereits erwähnte Rede Gjerdingens von der galanten Komposition als ›Perlenkette‹ aufschlussreich. Sie ist offenkundig vom Bild des ›Fadens‹ abgeleitet – Metapher, Gjerdingen im 27. Kapitel »Il Filo. A Poco Adagio by Joseph Haydn. Opus 20 (Hob. III/33), no. 3, mvt. 3, 1772« von *Music in the Galant Style* einführt.³⁹ In diesem Kapitel von zentraler Bedeutung führt Gjerdingen seine Konzeption musikalischer Form für die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Es mündet in eine Diskussion von Haydns Skizzen zum dritten Satz Poco Adagio aus seinem Streichquartett Hob. III: 33 (op. 20/3, iii). Gjerdingen erläutert:

If *il filo* could be likened to a necklace of pearls, then Haydn's sketches would resemble that necklace laid in a small jewel box. To better view the necklace one would first need to remove it from the box and stretch it out. That is what I have done with his sketches. I have taken Haydn's for staves of fragmentary parts and aligned them, on a single staff where possible, in Haydn's ordering.⁴⁰

Die gewählte Metapher belegt, dass Gjerdingen letztlich einen atomistischen Systementwurf verfolgt. Die einzelnen Perlen der Kette stehen für die einzelnen Schemata der Komposition. Zum Systemcharakter einer Perlenkette gehört es, dass sie aus mehr oder weniger vielen Perlen bestehen kann, ohne dass dies die Eigenschaften der zur Kette verbundenen Perlen verändert. Die Perlen sind parataktisch gereiht. Sie unterhalten nur eine unmittelbare nachbarschaftliche Beziehung untereinander. Die Schema-Theorie kennt jenseits der Instantiierung der basalen Schemata keine Meta-Ebene, d. h. keine weiteren Schemata, durch die den basalen Schemata holistische Eigenschaften zuwachsen könnten.

38 Man denke an die Unterscheidung zwischen ›Kenner‹ und ›Liebhaber‹ bei C. Ph. E. Bach.

39 Gjerdingen 2007, 369–397.

40 Ebd., 383.

In der Schenkeranalytik hingegen sind alle relevanten Eigenschaften, die Teilen zukommen, holistisch. So wird etwa für das Schema der Dur-Sonate regelmäßig eine Terzzugmusik mit Unterbrechung behauptet. Der Bereich der Nebentonart in der Exposition wird durch einen Quintzug unter der Zwei der Urlinie strukturell indiziert. In der Reprise erscheint der Quintzug an analoger formaler Position als Übergreifzug zur Finalis. ›Gang in die Mittelstimme‹ in der Exposition und ›Übergreifzug‹ in der Reprise sind die beiden unterschiedlichen holistischen Eigenschaften, die dem Teil ›Quintzug‹ im Mittelgrund zukommen. Im Vordergrund sind es die den Quintzug formierenden Töne, denen die holistische Qualität zukommt, erster, zweiter, dritter, vierter oder fünfter Ton eines Quintzuges zu sein. Einzeltöne sind so durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Schichten mehrfach bestimmt.

Gleichwohl wird auch in der Schenkeranalytik zumeist nicht radikal holistisch verfahren. Dass auch in zyklischen Zusammenhängen Einzelsätze gemeinhin nicht anders behandelt werden als ›frei stehende‹ Einzelsätze – z. B. im Sonatenzyklus –, verdeckt eine Schwierigkeit, die bei der Betrachtung größerer Werkzusammenhänge manifest wird – die Schwierigkeit zu bestimmen, wie weit die Kontexte gefasst sein müssen, in die musikalische Abschnitte eingebettet werden, um einer holistischen Perspektivierung noch zu genügen. Auch in der Schenkeranalytik finden sich Ausführungen über Teile von Werken, die aus Sicht eines radikalen Holismus als fragwürdig zu gelten hätten.⁴¹ Dieser partielle Holismus erscheint durch ein Schichtenmodell gerechtfertigt, dass es mit Blick auf spezifische Standards der figürlichen Verhältnisse als viabel erscheinen lässt, Teile eines Ganzen wie ein Ganzes zu behandeln: Wer unterschiedliche Formen der Gestaltung von Quintzügen unter der Zwei der Urlinie in Dur-Expositionen erörtert, unterstellt, dass sich im Hinblick auf das gesamte Stück allenfalls ihre Zuordnung innerhalb des Schichtenmodells verschiebt (in ›spätere‹ Schichten), nicht, dass die Ereignisse der Reprise die Annahme eines Quintzuges unter der Zwei der Urlinie grundsätzlich in Frage stellen können. Insofern erscheint die Reichweite der kausalen Abhängigkeit der Teile durchaus diskutabel.

Nicht anders verhält es sich mit der Reichweite der behaupteten Relationen. Gleichgültig, ob die Abhängigkeit zwischen den Teilen nur ontologisch-generisch oder auch kausal ist: Die Veränderung eines Teils müsste gemäß dem radikalen Holismus eine Veränderung der holistischen Eigenschaften aller übrigen Teile nach sich ziehen. Allerdings erscheint auch hier das Schichtenmodell nicht ohne Einfluss auf die Relevanz der Veränderungen:

- Gesetzt den Fall, der besagte Quintzug entpuppt sich bei Betrachtung des gesamten Satzes als ›Abzweigung‹, die nicht von der Urlinie, sondern von einer Mittelstimme genommen wird (weil nicht die Terz, sondern die Quinte Kopftone des Satzes ist), so wird man eine Veränderung seiner holistischer Eigenschaften konstatieren und ggf. ihren Stärkegrad diskutieren.

41 Vgl. z. B. Polth 2013. Gleiches gilt für die Analytik nach Albert Simon (vgl. Haas 2011).

- Gesetzt den Fall, der übergreifende Quintzug in der Reprise läge vor, in der Exposition aber würde die Confinalis der Nebentonart durch einen Terzzug aus der Mittelstimme erreicht, so stünden beide Figuren weder in einem kausalen Verhältnis, noch hätten sie für einander einen Zweck. Sie sind allein durch die vorausgehende ›frühere‹ Schicht vermittelt. Insofern keine unmittelbare funktionale Beziehung vorliegt, würde die Modifikation des Standards in der Exposition allenfalls eine Veränderung holistischer Eigenschaften des Übergreifzuges in einem trivialen Sinne motivieren können. Erst unter der Voraussetzung, dass die Analogie der Quintzüge in der Standardsituation selbst als eine Figur (auf einer bestimmten Schicht) beobachtet wird, wäre die Veränderung nicht mehr trivial.

Systemcharakter und Komposition – Gjerdingens Rekonstruktionsversuch des Haydn'schen Komponierens in der Diskussion

Der ungeheure Erfolg, den modellbasierte Analyseansätze wie die Schema-Theorie derzeit haben, beruht primär auf der Möglichkeit radikaler Reduktion: auf systematischer Ebene durch den Vorrang der Parataxe vor der Subordination, auf historischer Ebene durch die Möglichkeit, auch gemeinhin in vielerlei Hinsicht als weit voneinander entfernt angesehene Kompositionen, nunmehr im Wesentlichen für hochgradig verwandt zu erachten. Von beidem geht offenbar ein eigenartiger Reiz aus. Zahlreiche Kompositionen nicht allein des galanten Stils können nunmehr vermeintlich problemlos dekomponiert werden, führt man sie nur auf die verwendeten Schemata und ihre jeweiligen Instantiierungen zurück.⁴²

Zumindest für diejenigen aber, die einen bedeutsamen Unterschied zwischen identischen Schemata bei Bach, Mozart und Schumann auch dann wahrnehmen, wenn selbster Instantiierungen große Ähnlichkeiten aufweisen, besagt diese Verwandtschaft nur, dass die gewichtigen stilistischen und epochalen Unterschiede durch holistische Eigenschaften markiert werden, die den jeweiligen Teilen von Schemata erst dadurch zuwachsen, dass die Schemata selbst in spezifische Relationen zueinander treten – ja, es steht zu vermuten, dass selbst in ein und derselben Stilistik unterschiedliche holistische Eigenschaften den entscheidenden Unterschied zwischen Formen und Gattungen ausmachen.

Dies widerspricht Joseph Riepels Behauptung, dass »[...] aber ein Menuet, der Ausföhrung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie oder Simphonie«.⁴³ Zwar mag man einräumen, dass die Unterschiede zwischen manchen dieser Formen um 1750 noch nicht so deutlich ausgeprägt gewesen sein mögen wie bereits nur wenige Jahre später. Gleichwohl betont Riepel die kontextunabhängigen Eigenschaften der von ihm

42 Sicherlich kein Zufall ist, dass sich ein vergleichbares Denken auch in der *Neo-Riemannian Theory* findet, die im anglo-amerikanischen Diskurs derzeit das ›systematische‹ Pendant zur ›historischen‹ *Schema Theory* bietet. Dort sind an die Stelle herkömmlicher tonartlicher Beziehungen ›Reisen‹ durch Tonnetze, Terzen-Alleen und andere tonräumliche Figuren getreten. Beide Theorien sind damit einer durch die New Musicology motivierten Gegenbewegung verpflichtet, die herkömmliche Konzepte musikalischen Zusammenhangs, insbesondere der Schenkerian Analysis, in Frage stellt.

43 Riepel 1752–1786, 1.

aufgelisteten Kompositionsbausteine, was als Vermarktungsstrategie für sein Buch (und vergleichbare Bücher bis in unsere Tage) durchaus legitim ist. Dass es im ersten Allegro einer Sinfonie gemeinhin Taktgruppen gibt, an denen Eigenschaften zu hören sind, die in einem Menuett nicht vorkommen, ist schlichtweg nicht Thema seines Lehrwerkes. Allerdings markieren eben diese Eigenschaften eine zentrale Differenz zwischen Sonaten-Allegro und Menuett: In einem Menuett, dessen beide ›Reprisen‹ jeweils acht Takte umfassen, folgt auf den im dritten ›Zweier‹ der ersten Reprise häufig vollzogenen Modulationsgang zumeist eine schlichte Kadenz in die Nebentonart. Demgegenüber weist die »Simpfonie« in der ersten Reprise in der Regel Taktgruppen auf, an denen die emphatische Setzung der Nebentonart gehört werden kann, bevor auf eine regelrechte Kadenz zugegriffen wird – und zwar unabhängig von dem Umstand, ob es sich um eine Exposition mit oder ohne Mittelzäsur(en) handelt.

Um die kontextuelle Einbettung einer solchen Taktgruppe geht es auch in Gjerdingens Aufbereitung der bereits erwähnten Skizzenarbeit Haydns zum 3. Satz des Streichquartetts Hob. III: 33 im Schlussteil des 27. Kapitels aus *Music in the Galant Style*. Vordergründig möchte Gjerdingen zeigen, dass Haydns Kompositionsweise in enger Verbindung mit der Partimento-Tradition steht, vermittelt durch seinen Lehrer Nicola Antonio Porpora, dessen Unterricht Haydn Mitte der 1750er Jahre als Porporas Kammerdiener und Korrepetitor genossen hatte. Letztlich aber handelt es sich um den Versuch, die Voraussetzungen der *Schema Theory* dadurch zu stützen, dass dem von Gjerdingen behaupteten Hörertyp ein korrespondierendes kompositorisches Subjekt an die Seite gestellt wird, dessen Entscheidungen sich im Wesentlichen darin erschöpfen, diverse Schemata auszuwählen, zu variieren und parataktisch zu reihen.

Zweimal legt Gjerdingen einen angeblich von Haydn zunächst projektierten musikalischen Ablauf nahe, dem aus philologischen und inhaltlichen Gründen widersprochen werden kann. Einmal geht es um eine Gjerdingen zufolge »ausgelassene« (»leaving out«) Taktgruppe im Rahmen der Überleitung der Exposition, ein anderes Mal um die Wahl zwischen vier verwandten Kadenzformen (»related cadences«) in den Schlussphasen von Exposition und Reprise.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Gjerdingens (2007) lagen bereits mehrere Untersuchungen zu Haydns Skizzenmaterial vor, die jedoch weder im Apparat noch Literaturverzeichnis Erwähnung finden⁴⁴: Zunächst publizierte László Somfai 1972 einen Beitrag, dem auch eine erste Übertragung des gesamten Skizzenmaterials beigegeben war (vgl. Anhang, Bsp. 13–14), die im Wesentlichen der zwei Jahre später erschienenen Ausgabe des Haydn-Instituts entsprach.⁴⁵ Einen umfangreicheren Beitrag zu den Autographen der Streichquartette Haydns nutzte Somfai 1980, um seine Forschungsergebnisse zur Skizzenarbeit von Hob. III: 33, iii zu korrigieren und präzisieren. Somfais Untersuchungen bilden den Ausgangspunkt für die Forschung von Hollace Ann Schafer, deren Dissertation

44 Der einzige explizite Verweis gilt der Notengrundlage von Gjerdingens Edition: die Wiedergabe der Skizzen und des originalen Satzverlaufs in der vom Haydn-Institut herausgegeben Gesamtausgabe (Haydn 1974).

45 Somfai 1972.

aus dem Jahre 1987⁴⁶ dem Kompositionsprozess der gesamten Instrumentalmusik Haydns gewidmet ist. Mit einem erneuten Fokus auf das Streichquartettsschaffen hat zuletzt Keith Falconer im Jahre 2002 noch einmal die Skizzenarbeit Haydns untersucht.⁴⁷

Schon die ersten von Gjerdingens gegebenen Erläuterungen zur Skizze Haydns erwecken den Eindruck, als ob es sich im Wesentlichen (»more or less«) um eine Verlaufsskizze handle, die einer fertiggestellten Partitur gleiche:

Haydn sketched the first half of the movement on one large sheet of paper ruled with staff lines, and did the second half on a second, similar sheet. These sketches exhibit a more or less consistent correspondence with the left-to-right and top-to-bottom progression of notation typical of a finished score, through some variants of passages are written near their models instead of where they will occur in the completed quartet.⁴⁸

Dem entspricht im Kern, was auch Keith Falconer geäußert hatte:

Auf den ersten Blick sieht die Skizze für op. 20, Nr. 3, [sic] ganz anders aus als die Skizzen für Symphonien, weil sie als Partitur aufgesetzt ist. Am Anfang stehen Schlüssel und Tonartvorzeichnung für einen Quartettsatz in G-Dur, und manche Leerräume werden sogar mit Taktstrichen versehen, als ob sie umgehend hätten mit Nebenstimmen ausgefüllt werden sollen. Nur an wenigen Stellen wird die Unterteilung in vierzeilige Systeme unterbrochen, so etwa im zweiten, wo ein Teil der ersten Violinstimme durchgestrichen und statt dessen dorthin geschrieben wurde, wo eigentlich die zweite Violinstimme hätte stehen sollen. Anderswo, so etwa am Anfang des Satzes [...] hat Haydn mehrere Stimmen ungefähr gleichzeitig komponiert. In dieser Hinsicht entspricht das Blatt weniger einer Skizze als dem gescheiterten Versuch, direkt in eine Partitur hinein zu komponieren. Dabei ist es unklar, ob es wirklich Haydns Absicht war, alle Stimmen des Quartetts auszufüllen. Oft werden in der letzten Fassung die Leerstellen lediglich mit Wiederholungen oder einfachen Varianten ausgefüllt, was Haydn vielleicht schon im Entwurf beabsichtigt hatte. [...] Das Blatt wird vor allem deshalb Skizze genannt, weil es unvollständig ist, und nicht, weil es etwa Umgestaltungen der Form enthält. Erst später, als das Mißlingen der Partitur augenfällig war, wurde sie kurzerhand in eine Skizze verwandelt. Die »skizzenhaften« Elemente des Blatts gehören keiner Partitur mehr an, sondern werden dort überall hinzugefügt, wo für sie Platz übrig ist.⁴⁹

Allerdings ist Falconers Besprechung ungenau: Zunächst umfasst das Material nicht »das Blatt«, sondern besteht aus den Seiten A und B eines Bogens.⁵⁰ Auf Seite A gelten alle

46 Schafer 1987.

47 Falconer 2002.

48 Gjerdingen 2007, 383.

49 Falconer 2002, 46 f.

50 Es handelt sich um das letzte Folio des Autographen von Haydns Divertimento Hob. II: 16 aus dem Jahre 1760. Offenbar aus Sparsamkeitsgründen nutzte Haydn die unbeschriebenen Seiten der älteren Partitur für seine Skizzenarbeit: »Haydn hat seine Skizzen 1772 in eine Partitur »versteckt«, welche er vermutlich nie in fremde Hände ausliefern wollte, da ja der Kopist das Stimmenmaterial vom Divertimento noch seinerzeit gefertigt hatte.« (Somfai 1972, 277) Haydns Versuch, »direkt in eine Partitur hinein zu komponieren«, galt also einer Skizze und keiner Reinschrift. Die Partitur befindet sich derzeit in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi Budapest; Signatur: Ms. Mus. I. 47.

in Partitur ausgesetzten Abschnitte ausschließlich der Exposition des Satzes. Auf Seite B findet sich die Durchführung bis kurz vor Reprisesbeginn, wo Haydn mit einem ›etc.‹ im Vorfeld der Rückleitungsdominante den Partiturentwurf abbricht und im Anschluss nur noch eine die Rückleitungsdominante auskomponierende Figuration der 1. Violine für zwei Takte andeutet. Ferner findet sich nur auf Seite A für das eingangs melodieführende Violoncello eine Generalvorzeichnung, und auch die nur in dessen erstem System.⁵¹

Nur für Seite B gilt, dass sie im Vergleich zur Endfassung keinerlei ›Umgestaltungen der Form‹ erkennen lässt (auch wenn diese nicht vollständig wiedergegeben ist). Die auf Seite A in Partitur gehaltenen Abschnitte können hingegen keineswegs als ein durchgehender Formverlauf gelesen werden. Die Frage ist nicht, ob, sondern nur, wo der Verlauf unterbrochen ist.

Demgegenüber erweckt Gjerdingen ebenso wie Falconer den Eindruck, als würden nur die später in die Leerstellen eingetragenen Einzelstimmen sich einem kontinuierlichen Formverlauf verweigern. Er unterscheidet nicht zwischen der Chronologie der Skizze in Partituranordnung und der chronologischen Anordnung innerhalb der Komposition. Denn nur unter dieser Voraussetzung macht es Sinn, zu behaupten, so wie die Perlenkette in einer Schmuckkassette befände sich auch die Kette der Schemata ›zusammengerollt‹ auf Haydns Skizzenblatt und müsse, um sie vollends zu verstehen, zunächst ›ausgestreckt‹ werden.⁵² In der Konsequenz dieses Bildes liegt es, dass Veränderungen an der Kette nur dadurch vorgenommen werden können, dass einzelne Perlen ergänzt oder ausgeschieden werden. Nicht daran gedacht ist offenkundig, dass die Kassette eine Fülle vorwiegend loser Perlen enthält, die erst noch zur Kette verknüpft werden müssen. Entsprechend einseitig gestaltet Gjerdingen die Einrichtung der Skizze und ihre Gegenüberstellung mit der Endfassung in seiner Publikation:

After adapting the notational form of the sketches, I adapted the notational form of the quartet. I reduced its four original staves to two. Not every note of every part could be preserved without creating a notational tangle, but I hope the loss of a few insignificant doublings and filler parts is compensated by the increased legibility of the result. I then placed the adapted sketches directly above each measure of the quartet. Blank measures in the sketches generally indicate repetitive material that Haydn did not deign to sketch, and blank measures in the quartet indicate sketched material that he omitted from the final version.⁵³

Beispiel 6 zeigt denjenigen Ausschnitt aus Gjerdingens Übertragung der Skizzen und der Gegenüberstellung mit der Endfassung, der das gestrichene ›Monte Principale‹ enthält. Gjerdingen kommentiert:

51 Auf Seite B findet sich die getilgte Generalvorzeichnung eines Satzes in E-Dur – möglicherweise ein Hinweis auf eine ursprünglich intendierte Verwendung für das Adagio aus dem vermutlich früher entstandenen Quartett Hob. III: 36 derselben Werkreihe.

52 Vgl. Anm. 40.

53 Gjerdingen 2007, 383 f.

CONVERGING

MONTE PRINCIPALE

FENAROLI

Beispiel 6: Gjerdingen 2007, 387, Example 27.7 (Ausschnitt, Fortsetzung): Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Original und Schema-Analyse, T. 15–26

The first of these begins in measure 19, where Haydn had sketched a Monte (I have added in parentheses a minimal second voice to make the Monte Principale more audible). It was mentioned in earlier chapters that as the century progressed the Monte became less and less fashionable in the first half of a movement. For whatever reason, Haydn chose to leave this Monte out of the final version and drew a large X across it in the sketches. What seems significant for this chapter is the inference that Haydn's compositional choice involved deciding whether to add the entire schema to *il filo*—in other words, whether to add a whole pearl to his musical necklace. These four measures (mm. 19–22) were clearly treated as a conceptual unit.⁵⁴

Gjerdingen findet sich durch den Strich Haydns darin bestätigt, Schemata als konzeptionelle Einheiten zu begreifen, die in der Regel als Ganzes eingefügt oder eliminiert werden. Bemerkenswert ist die fehlende Diskussion, was Haydns Strich motiviert haben könnte.⁵⁵

Auch Somfai war 1972 zunächst davon ausgegangen, Haydn habe auf beiden Blättern einen Verlauf in Partitur gebracht. Er räumte aber ein, dass diese Annahme auf dem ersten Blatt zu erklärungsbedürftigen Merkwürdigkeiten führe.

Beispiel 13 (Anhang) zeigt den Übertrag Somfais von Haydns erstem Blatt.⁵⁶ Wie zu erkennen ist, hat Haydn die von Somfai als Takt 18^{A-D} bezeichnete Gruppe gestrichen. Somfai kommentiert:

Die tonale Brücke zwischen G-Dur Tonika und D-Dur-Dominante in der Exposition ist am charakteristischsten. Gemäß der einfachen und zielbewußten Modulation und der Befestigung der neuen Tonart der Partitur-Reinschrift (T. 13–25) taucht in der Skizze die Möglichkeit des Zurückgleitens in G-Dur sogar zweimal auf; Haydn hat beides noch im Laufe der Skizzenarbeit gestrichen.⁵⁷

Im Beitrag von 1980 differenziert Somfai seine Sicht und unterscheidet zwischen acht Schreibakten auf Seite A, wobei er die Schreibakte 1 und 2 sowie 3 und 4 als einem übergeordneten Arbeitsgang zugehörig begreift. Dabei wird das vermeintliche »zweite Zurückgleiten« in die Tonika nunmehr zutreffend als eine Ausweicheung in die Subdominante der Nebentonart verstanden. Somfai gibt folgende Übersicht (Bsp. 7).

54 Ebd., 384.

55 Im ersten Abschnitt des 27. Kapitels aus *Music in the Galant Style* gibt Gjerdingen eine Übersicht zur Wahrscheinlichkeit, mit der auf Grundlage der im Buch verwendeten Beispiele davon ausgegangen werden könne, welche Schemata aufeinander folgen (2007, 372, Figure 27.1, »The probability of progressing from Schema A to Schema B«). Für die Verbindung von »Prinner« und »Monte« wird hier kein einziger Fall aufgeführt, was bedeutet, dass nur die Endfassung von Haydns Hob. III: 33, iii in die Auflistung aufgenommen wurde.

56 Die Abweichungen, die sich gegenüber Somfai 1972 in Haydn 1974 ergeben, werden weiter unten im Haupttext gesondert erörtert.

57 Somfai 1972, 282.

Die Schreibakte erläutert Somfai wie folgt:⁵⁸

1. Haydn beschreibt das erste vierzeilige System und die erste Hälfte des zweiten vierzeiligen Systems, einschließlich der Takte 22a–23a, eines gestrichenen Kadenzbeginns in der 1. Violine.
2. Haydn notiert die Takte 27a–33a im dritten vierzeiligen System. Ohne die Exposition abzuschließen, wendet Haydn das Blatt und skizziert die Durchführung des Satzes bis einschließlich Takt 83 (Zählung der Endfassung) auf Seite B (Anhang, Bsp. 14)⁵⁹. Haydn notiert nahezu die gesamte Durchführung als Verlaufsskizze in Partitur; der Abschnitt mit der Rückleitungsdominante ist nicht mehr vollständig ausgeführt.⁶⁰
3. Haydn kehrt zu Seite A zurück und versucht sich ein zweites Mal an der Kadenz für die Exposition ab Takt 22b, die er bis Takt 26 in der 1. Violine ausführt.
4. Haydn setzt bis zu Takt 29b fort.
5. Am rechten unteren Rand von Blatt A skizziert Haydn im letzten System eine Schlusskadenz für die Reprise (T. 36b–39b).
6. Haydn notiert eine Variante dieser Kadenz (T. 36a–39a) rechts neben die Taktgruppe 27a–33a in das drittletzte System (Akt 5 und Akt 6 erscheinen zeitlich getrennt, da für beide unterschiedliche Tinten verwendet wurde).
7. Haydn ergänzt in den Takten 25–26 die zweite Violine (Verwendung einer dickeren Feder »thick pen«⁶¹).
8. Haydn notiert die Takte 30b–35b, den Schluss der Kadenz für die Exposition (Verwendung einer alten Feder »old pen«⁶²). Haydn überträgt das Bariolage-Motiv der Takte 34f. von Seite A auf die rückleitenden Takte 39–40 der Seite B.

Angesichts der hohen Anzahl an unterschiedenen Schreibakten ist es bedauerlich, dass sich Somfai weder dezidiert zum Strich der Taktgruppe 18A–D äußert noch zu den Korrekturen in Takt 18, die damit offenbar in Zusammenhang stehen.

Hier setzt die Kritik von Hollace Ann Schafer an. Mit Blick auf den Übergang zwischen dem ersten und zweiten vierzeiligen System des ersten Skizzenblattes heißt es:

It appeared to be a safe assumption that the composer at one point intended the passage to proceed from one system to the next because there looked to be continuity in both content and secondary characteristics. Reading it in this way, the figuration

58 Somfai 1980, 23f. Als Kriterien führt Somfai auf: »the shape of the lines, i.e. identity of quill; the color of ink; the size of notation; and the angle of non-perpendicular stems« (ebd., 23).

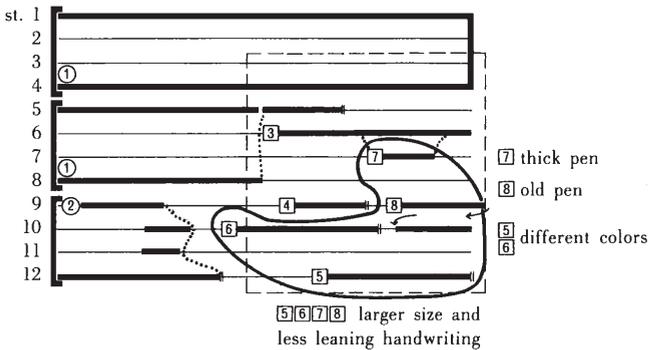
59 Beachte Anm. 45.

60 Am Ende von Seite B gibt Haydn die Notation in Partitur auf: Offenbar notierte er in der »Kombinationspartie« (T. 27 ff.) zunächst das melodieführende Violoncello, ohne dabei den für die Figuration notwendigen Platz in den restlichen Systemen zu bedenken. Anfangs kann er sich durch Abkürzungen behelfen. Ab Takt 33 divergiert die Notation in den Außenstimmen zunehmend. Die Takte 36–40 sind nur noch in der 1. Violine notiert.

61 Somfai 1980, 23f.

62 Ebd.

Op. 20/g^{III} draft, page A: stratification of handwriting:



Beispiel 7: Somfai 1980, 39, Ex. 16, Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze Seite A, vermutete Chronologie der Schreibakte

The harmonic progression is redundant, the ›re-preparation‹ in the second system for the D as new tonic, while being more summary than the system above, is achieved by similar means; but more importantly, the arrival on the new tonic, D major, which is accomplished at the end of the end of the first system, is challenged straightaway by the appearance of the old tonic, G major, in the second measure of the second system. In any case, the resolution of the \vee/D at the system break does not accord with the harmonic progression in the final version, where the resolution occurs only after the secondary theme has begun (m. 19 ff.), i. e., on the third beat of the measure. The questions remain, then, did Haydn ever intended this passage to sound as it stands in its full length of ten measures; did the composer recognize the problems and solve them by simply cancelling out the last four measures, the troublesome measures fortuitously grouped at the end of the phrase?

If the second system is seen as an independent entry, one Haydn wrote, moreover, as the first attempt at preparing the arrival of the secondary theme, the dissimilarities to the final version appear in quite a different light, and the appearance of the continuity draft at this place is explicated. In such a case, the second system contains a simple plan for the modulation, $V-I^{II}/V-\vee/V$, the figuration sequencing up a step after two measures; on the other hand, its replacement on the first system elaborates and paces the modulation, taking the figuration and harmonic plan, and molding them into a more coherent phrase under the simple scalar descent in the first violin; the importance of the final arrival on \vee/V (m. 18) is indicated by a more purposeful, directive contour in the measure on $^{II}/V$ preceding it. Though not a model sketch [...] this replaced entry has many of the characteristics of that type: it begins in an independent position on the page, carries through a limited harmonic and melodic shape rigorously, and starts ›blindly‹ in a planned harmonic area without precise reference to voice leading of the phrase that would eventually come before it. The crowding in the last measure of the first system (m. 18, especially the last group of sixteenth notes) could be seen as confirmation that notations already in place on the second system blocked a more commodious disposition of the phrase that became the end of the bridge.⁶³

63 Schafer 1987, 243 f.

would remain consistent, the \vee/D would resolve at the beginning of the second system; in no case did radical alteration in ink color or handwriting signal an interruption. However, the passage merited closer inspection due to its differences from the final draft.

The phrase is troubling, though, because the continuous reading generates a text that fails short of making reasonable musical sense.

Haydns Arbeitsweise, in einer Art ›space-notation‹ Abschnitte, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Verlauf der Komposition Verwendung finden sollen, auch an verschiedenen Orten des Skizzenblattes zu notieren und durch entsprechende Leerstellen voneinander zu separieren, kann Schafer auch andernorts dokumentieren.⁶⁴ Eben deshalb aber droht Schafer ein Selbstwiderspruch. Wenn nämlich die zu Beginn des zweiten vierzeiligen Systems stehende Taktgruppe dort ›blind‹ gesetzt worden wäre und zugleich aber auch hätte Überleitung sein sollen, dann kann es nicht Haydns Vorhaben gewesen sein, sie unmittelbar an Takt 12 anzuschließen. Der im ersten vierzeiligen System verbleibende Freiraum hätte dazu dienen müssen, noch eine weitere Taktgruppe – einen vierten Vierer – einzufügen. Folgt man Schafer darin, dass es sich hierbei nicht um diejenige Taktgruppe handelt, die dort tatsächlich vorgefunden werden kann, weil – neben der sich ergebenden motivisch-thematischen Redundanz – eine erste starke harmonischen Progression in die Nebentonart durch eine nachgeschobene schwächere relativiert würde, dann bleibt als residuale Möglichkeit nur, dass Haydn an eine Fortsetzung des Hauptsatzes dachte, deren genaue Ausführung er aber zunächst unterließ.

Auch die harmonische Gestaltung des von Somfai mit Takt 18A–D bezeichneten Abschnitts spricht gegen einen unmittelbaren Anschluss an Takt 12. Wie Gjerdingen feststellt, handelt es sich um ein ›Monte Principale‹. Das ›Monte‹ – so die Bezeichnung bei Joseph Riepel – bildet innerhalb der Komposition kleinerer Tonstücke mit jeweils zwei Schlusswendungen in erstem und zweitem Wiederholungsteil, wie beispielsweise in einem 16-taktigen Menuett in Dur, die dritte Taktgruppe – als eine der Möglichkeiten neben Fonte und Ponte.⁶⁵ Dabei geht in den Beispielen Riepels am Ende der zweiten Taktgruppe, also des ersten Wiederholungsteils, entweder eine förmliche Ausweichung in die quinhöhere Tonart oder ein Halbschluss in der Grundtonart voraus. Das Charakteristikum des Monte ist, dass in seinem ersten Glied mit $\forall/IV-IV$ in den Bereich der Unterquinte ausgewichen und in seinem zweiten über \forall/V zur V zurückgelangt wird. In seiner Skizze transponiert Haydn das Monte auf die Ebene der Nebentonart. Nicht anders als in der Menuettkomposition führt die anfängliche Ausweichung in den Bereich der Unterquinte nur dann zu keiner nachhaltigen Irritation über den Modulationsweg, wenn dessen Ziel, die Oberquinttontonart, zuvor schon in den Raum gestellt worden ist. Das angemessene Mittel hierzu, das dem erst am Ende der Reprise erfolgenden Ganzschluss in der Nebentonart nicht vorgeht, ist in Sätzen in Dur der Halbschluss in der Haupttonart. Damit kann präzisiert werden, welche Formfunktion einem vierten Vierer des Hauptsatzes zukommen hätte müssen: An seinem Ende hätte der Halbschluss in der Haupttonart als Mittelzäsur erreicht werden müssen.

Beispiel 8 zeigt, wie dem Monte eine größere Überzeugungskraft als Überleitungsgruppe hätte gewährt werden können. Gleichwohl wird hier nicht behauptet, Haydns Überlegungen wären in diese Richtung gegangen. Dagegen spricht nämlich der tatsächliche, andersartige ›filo‹, den Ludwig Finscher wie folgt beschreibt:

64 Vgl. Schafers Ausführungen zu den Skizzen des Finales aus Hob. I: 99 (1987, 220 ff.).

65 Vgl. Riepel 1755, 43 ff. [1996, 149 ff.]

Das G-Dur-Adagio des g-moll-Quartetts schaltet mit der Sonatensatzform ähnlich frei wie der erste Satz: die ›Durchführung‹ stellt erst den Kopf des Hauptthemas und die thematische Violoncello-Figur der Exposition kontrastierend gegeneinander (T. 44–54), verarbeitet dann diese Figur (T. 55–65) und kombiniert schließlich die variative Fortspinnung beider Elemente (T. 66 bis 84); die Reprise setzt erst mit dem neunzehnten Takt der Exposition ein, läßt also das Hauptthema und die erste Aufstellung der Violoncello-Figur, die die Durchführung beherrscht hatten, aus.⁶⁶

Zwar mißt Finscher Haydns Umgang der Sonate an einem historisch erst später aufkommenden Standard, nämlich der dreiteiligen Sonate (die allerdings niemals ihre zweiteilige Schwester vollends verdrängen konnte)⁶⁷. Gleichwohl erkennt er in der kontrastierenden Gegenüberstellung von kantabler Melodik und figurierter Klangfläche das wesentliche Gestaltungsmerkmal eines alternierenden Formverlaufes in Hob. III: 33, iii.⁶⁸

Eben dieses Merkmal ist offenbar bereits auch für die Exposition der Komposition prägend und nicht erst, wie Finscher nahelegt, für die Durchführung. Der Kontrast findet sich erstmals in direktem Anschluss an den kantablen Hauptsatz. Das alternierende Formkonzept kann aber nur dann gelingen, wenn die ›figurierte Klangfläche‹ mit derselben Deutlichkeit als ein Anfang gesetzt ist wie der Hauptsatz selbst. Diese Bedingung vermag das Monte auch dann nicht erfüllen, wenn die notwendige kadenzielle Einbindung erfolgt, weil es dazu eines stabilen tonikalischen Beginns bedarf. Diese Funktion erfüllt hingegen der ›Prinner‹, dessen Qualität ›Anfang‹ Haydn gerade dadurch erhöht, dass er ihn unmittelbar an den unvollkommen ganzschlüssig endenden zweiten Halbsatz des Hauptsatzes anschließt auf die mögliche symmetrische Gestaltung von letzterem verzichtet.

In diesem Zusammenhang erscheint auch Schafers Hinweis auf das gedrängte Notenbild am Ende des ersten Systems in einem anderen Licht: Takt 18 wird leicht abweichend von Somfai 1972 in der Übertragung der Gesamtausgabe wie folgt wiedergegeben (Bsp. 9).

Wie zu erkennen ist, hatte Haydn im Violoncello zunächst auf dem ersten Sechzehntel ein *a* notiert. Auch in der ersten Violine war das *d*² zunächst nach unten gehalst. Möglicherweise plante Haydn am Ende des ›Prinners‹ zunächst eine Mittelzäsur, ohne diese soweit auszuführen, dass über die Fortführung jenseits des implizierten Vorhaltsquartsextakkordes und seiner Auflösung bereits entschieden gewesen wäre – zumal im Bass. Nicht, weil Haydn sich gegen ein Sechzehntel *a*, sondern gegen eine Ruhenote *a* mit der Länge einer Viertel entschied, kam das Platzproblem in Takt 18 der Violoncellostimme auf.⁶⁹

Die relevanteste Änderung, die Haydn im Hinblick auf die Formanlage der Exposition des Satzes vorgenommen hat, würde demnach darin bestehen, dass er sich gegen eine

66 Finscher 1974, 226.

67 Vgl. die Nachzügler dieser Formkonzeption in Chopins op. 35, i, op. 58, i, und op. 65, i, die alle zweiteilig angelegt sind.

68 Haydn ist auf diese Konzeption mit Regelmäßigkeit zurückgekommen. Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel, der Kopfsatz aus Hob. III: 78, entstammt ebenfalls einem Quartett.

69 Diese Einschätzung ergibt sich nur für denjenigen, der das Autograph studiert, das in Somfai 1972 wiedergegeben ist. Weder die Übertragung in Somfai 1972, noch die in Haydn 1974 vermitteln den entsprechenden Eindruck.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system, starting at measure 7, includes a fermata over the first measure. The third system, starting at measure 13, continues the musical development. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Beispiel 8: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, alternative Formgebung in Verbindung mit einem Halbschluss in der Haupttonart als Mittelzäsur, T. 1–24 (Fortsetzung umseitig)

Musical score for Example 8, measures 17-24. The score is written for a four-staff system. The top two staves (treble clef) show long horizontal lines, indicating sustained notes. The bottom two staves (bass clef) show rhythmic patterns with slurs and accents.

Beispiel 8 (Fortsetzung)

Musical notation for Example 9, measures 1-3. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes a series of notes with slurs and accents.

Musical notation for Example 9, measures 4-7. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes a series of notes with slurs and accents, and a fermata over the final note.

Beispiel 9: Joseph Haydn,
Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze,
Übertragung in Haydn 1974,
Seite A, T. 18

The image shows a musical score for a string quartet, measures 13-17. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). Measures 13-16 show a continuous exposition with a half-cadence in the secondary key (D major) at measure 16. Measure 17 begins a new section with a different melodic line in the first violin.

Beispiel 10: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, alternative Formgebung in Verbindung mit einem Halbschluss in der Nebentonart als Mittelzäsur, T. 13–28

zwei- und für eine einteilige Exposition (›continuous exposition‹) entschied. Die Takte 18A–D wurden tatsächlich ›blind‹ an den Anfang des zweiten vierzeiligen Systems gesetzt. Allerdings handelt es sich, anders als von Schafer angenommen, nicht um die erste, später verworfene Version der Überleitung, sondern um eine Taktgruppe im Vorfeld der Kadenzbildung in der Nebentonart, die den überleitenden ›Prinner‹ der Satzweise nach – als ›figurierte Klangfläche‹ – wiederaufnimmt und damit das alternierende Formmodell fortführt. Im Anschluss an das Monte skizzierte Haydn noch drei Takte eines auf vier Takte angelegten ›Fenaroli‹⁷⁰, der durch die Fixierung der Terzlage des nebentonartigen Dreiklangs die unmittelbare Kadenzvorbereitung leistet.

Warum aber findet sich in Haydns Skizze kein Hinweis auf eine Taktgruppe, die der potentiellen Mittelzäsur nachfolgen würde? Auch wenn es Haydns Plan gewesen sein sollte, »in eine Partitur hinein zu komponieren«, impliziert dies keineswegs, die Skizze gebe den Formverlauf lückenlos wieder. Vielmehr erscheint es mit Blick auf das alternierende Formmodell viabel, dass Haydn eine Variante des Hauptsatzes an die Mittelzäsur anschließen und zwischen ›Prinner‹ und ›Monte Principale‹ einschieben wollte. Im Rah-

The image displays two systems of a musical score, labeled '21' and '25'. Each system consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 21-24) shows a complex texture with various note values and rests. The second system (measures 25-28) continues the piece, featuring a prominent melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the bass.

Beispiel 10 (Fortsetzung)

men der Skizzenarbeit konnte die Ausnotierung dieses Abschnitts entfallen, weil es sich im Kern nur um eine Transposition handelte. Beispiel 10 zeigt, wie eine derartige Lösung hätte aussehen können.

Besondere Beachtung verdient die Melodieführung in der 1. Violine zu Beginn des dritten vierzeiligen Systems (T. 27^a–28^a). Hier verdeutlicht die im Rahmen der Gesamtausgabe an Somfais Skizzenübertragung vorgenommenen Korrektur Haydns Absicht zusätzlich (Bsp. 11):

70 Dies ist der Grund für die Differenz um einen Takt, die sich zwischen Somfais Taktzahlen und den Taktzahlen der Endfassung ergibt. Die unvollständige Ausführung des ›Fenaroli‹ scheint mit Blick auf die ansonsten vorherrschende Vollständigkeit der einzelnen Taktgruppen erklärungsbedürftig: Die rechte Hälfte von Seite A wird durch die näherungsweise gebildete Senkrechte der Takte 13, 22a und 22b, sowie 27b und 36b von der linken geschieden. Nur die Gruppe der Takte 36a–39a überschreitet diese virtuelle Grenze, die ›Anfänge‹ von ›Schlüssen‹ im Satzverlauf trennt. Es muss daher offen bleiben, ob Haydn die Takte 22a–22b unmittelbar im Anschluss an Takt 21 notierte – wie Somfai vermutet –, oder erst, nachdem die Takte 27a–33a im dritten vierzeiligen System notiert waren.

Beispiel 11: Joseph Haydn,
Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze,
Übertragung in Haydn 1974, Seite A,
Beginn des dritten vierzeiligen Systems

Nichts in den beiden vorausgehenden Systemen vermittelt diesen Eingang. Gleichwohl lässt seine Gestaltung vermuten, dass sich Haydn schon beim Wechsel von zweitem zu drittem vierzeiligen System darüber im Klaren war, was er späterhin auch ausführte: Die Schlussgestaltung der Exposition besteht aus zwei kadenzialen Anläufen, zwischen die – als retardierendes Moment – ein an das Solokonzert gemahnender Eingang in der 1. Violine eingeschoben ist.

Sollte Haydn tatsächlich zunächst eine zweiteilige Exposition mit einer Hauptsatzvariante in der Nebentonart nach der Mittelzäsur geplant haben, dann lässt sich präzisieren, was dazu führte, dass er die Taktgruppe 18A–D strich und durch die Tilgung der Mittelzäsur in Takt 18 einen unmittelbaren Anschluss des ›Fenaroli‹ ermöglichte: Mit der Entscheidung, die Durchfüh-

rung mit einer Variante des Hauptsatzes in der Nebentonart zu eröffnen, wird deren Dopplung im Rahmen der Exposition redundant.⁷¹ In unmittelbarem Zusammenhang hiermit scheint wiederum zu stehen, dass sich Haydn für eine Zweiteiligkeit auf der Ebene der Gesamtform entscheidet: Die Hauptsatzvariante in der Subdominante (T. 66 ff.) ist keine Scheinreprise, sondern substituiert eine Reprise des Hauptsatzes in der Haupttonart, die im Falle einer dreiteiligen Gesamtanlage Takt 89 ff. hätte erfolgen müssen. Diese Entscheidung erscheint aus einem motivisch-thematischen und einem harmonischen Grund folgerichtig.

Auf den motivisch-thematischen Grund hat bereits Finscher hingewiesen: In den Takten 79 ff. werden die beiden bislang alternierend gesetzten Satzbilder ›cantabler Satz‹ und ›figurierte Klangfläche‹ erstmals miteinander kombiniert. Eine Reprise des Hauptsatzes in der Haupttonart fehlt, weil Haydn hinter das zentrale Ergebnis des Durchführungsprozesses nicht zurückgehen mochte. Eine Rückkehr zum Ausgangspunkt der Anordnung schied damit aus. Mit Blick auf die harmonische Disposition des gesamten Satzes markieren das Hauptthema und seine Varianten die ersten drei Positionen einer plagalen Kadenz (T-D-S-T).⁷²

* * *

71 Damit ist nicht gesagt, Haydn habe die Entscheidung erst getroffen, als er begann, Seite B zu beschreiben.

In Somfais Übertragung von Seite A sind vier Kadenzzen bzw. Kadenzanfänge erkennbar. Sie sind mit den Takten 22a –[23a], 22b–35b, 36a–39a und 36b–39b bezeichnet. Die Takte 36a–39a und 36b–39b sind Kadenzabläufe in G-Dur und gehören folglich zum Schlussabschnitt der Reprise. Somfai mutmaßte, dass Haydn »wegen Platzmangel zur Seite A zurückkehrte«. ⁷³ Das ist plausibel, wenn man davon ausgeht, dass Haydn alle noch fehlenden Kadenzabschnitte (nicht nur der Reprise) aufgrund der besseren Übersicht auf einem Blatt notieren wollte. Hier mag auch der Grund dafür liegen, weshalb Haydn die Exposition zunächst nicht vervollständigte, bevor er zur Skizzierung der Durchführung überging: Die Schlusskadenzzen von Reprise und Exposition sollten aufeinander abgestimmt werden, ungeachtet dessen, dass nicht alle von ihnen für beide Formteile identisch sind.

Somfai weist darauf hin, dass Haydn im Zuge der Arbeit an der Durchführung eine weitere Variante der Sechzehntelfiguration entwickelte (T. 60) ⁷⁴, die möglicherweise seine Probleme bei der Findung der Kadenzwendung Takt 22 ff. auf Seite A lösen konnte. Bemerkenswert ist aber, dass sich nicht nur Takt 22a f. und Takt 22b f. in dieser Hinsicht unterscheiden, sondern auch die Takte 36a ff. und 36b ff.

Zudem scheint es Haydn attraktiv gefunden zu haben, durch Rückgriff auf die beiden ersten Stufen des »Prinners«, der sich direkt darüber im ersten vierzeiligen System notiert findet, einen »motivischen Parallelismus« zwischen Überleitungs- und Kadenzbeginn herbeizuführen. Auch dies verbindet die Takte 22b f. und 36a f. miteinander und trennt sie von den Takten 22a f. und 36b f. Der Rückgriff auf den »Prinner« verändert zudem die Gewichtigkeit des Kadenzansatzes: Die in den Takten 22a und 36b implizierten tonikalen Sextakkorde sind charakteristisches Signal für relativ starke Kadenzzen über dem Bassstufengang ③-④-⑤-①, die – meist in Verbindung mit einem kadenzierenden Quartsextakkord über der ⑤ – ganze Formteile strukturell beenden. Die mit dem »Prinner« anhebenden Kadenzzen wirken hingegen auch im Hinblick auf ihre restliche Gestaltungsweise leichter. Sie eignen sich als erste Kadenzanläufe, auf die noch ein stärkerer Abschluss folgt.

Diese Überlegung untermauert die These, Haydn habe zunächst eine zweiteilige Exposition geplant. Unter dieser Voraussetzung hätte der Satz bis zum Beginn der strukturellen Schlusskadenz Takt 22a aus 12 Takten Hauptsatz, 6 Takten Überleitung, mindestens 4 Takten Hauptsatzvariante, 4 Takten Monte und 4 Takten »Fenaroli« bestanden: 18 Takte vor und 16 + x Takte nach der Mittelzäsur (wobei x einschließlich eines denkbaren Anhangs 8 Takte wohl kaum überschritten hätte) – eine gängige Proportion. Die entscheidende konzeptionelle Veränderung wird am Strich der Takte 22a–23a ersichtlich. Dabei hat Haydn seine Planung offenbar im Moment der Niederschrift verändert, denn der Strich erfolgte, noch bevor der zweite Takt der Figur überhaupt vollständig ausge-

72 Weitere Untersuchungen könnten der Frage nachzugehen, ob diese Stufenfolge Teil des harmonischen Hintergrundes der Komposition im Sinne eines »post-schenkerianischen Ursatzes« ist (vgl. hierzu Rohringer 2013). Die Wahl besonders »attraktiver« Formpositionen für die Präsentation der beteiligten Stufen, motivisch-thematisch durch die Prominenz des Hauptsatzes unterstützt, spricht für eine solche Einschätzung.

73 Somfai 1972, 280.

74 Somfai 1980, 23 f.

führt war. Die Idee zur Taktgruppe 27a–33a impliziert ein neuerliches Kadenzvorfeld. Die Taktgruppe bildet zum ›Fenaroli‹ ein funktionales Äquivalent: Auch sie fixiert die Terzlage der nebentonartigen Tonika durch eine Pendelbewegung; auch in ihr ist der Quintton der Nebentonart – jetzt nicht mehr als Mittelstimme, sondern als Deckton – stark gemacht. (Oben war von Taktgruppen in größeren Tonstücken die Rede, an denen wir die emphatische Setzung der Nebentonart gehört werden kann, bevor auf eine regelrechte Kadenz zugelaufen wird – und zwar unabhängig von dem Umstand, ob es sich um eine Exposition mit oder ohne Mittelzäsur(en) handelt. Bei den Takten 19–21[22] bzw. 31a–33a handelt es sich um eben solche Gruppen.)

Haydns Entscheidung verlagert die Erweiterung der Form von der Mitte auf die Schlussbildung. Mit Blick auf die ›verkürzte‹ Reprise wirft dies die Frage nach dem proportionalen Verhältnis der beiden Kadenzanläufe auf. Schwer einschätzbar ist in diesem Zusammenhang die Rolle, die Haydn den Takten 36b–39b zuordnen wollte. Der Beginn mit dem tonikalen Sextakkord und das relativ dichte harmonische Geschehen gegen Ende lassen vermuten, dass es sich hier um den Versuch handelt, einen strukturellen Abschluss herbeizuführen. Der Schlussston g^2 in der Oberoktave zur obligaten Lage allerdings spricht dagegen. Denkbar erschiene, dass die Höherlegung mit Blick auf das Einfädeln in den ersten aus der Exposition teils übernommenen Kadenzanlauf gewählt ist: In Takt 39b wird Takt 25 in transponierter Fassung antizipiert. Das unterstützt Somfais Annahme, dass die Takte 22b–29b bereits vorlagen, als sich Haydn der Schlussgestaltung der Reprise zuwendete. An dieser Interpretation irritiert allerdings, dass Haydn nicht auch den ›motivischen Parallelismus‹ aufgriff, den er bereits in den Takten 22b–23b ausgeführt hatte. Zudem könnte vermutet werden, dass, nachdem Haydn ohne Abschluss der Exposition mit der Durchführung fortsetzte, sein nächster Arbeitsschritt trotz Rückkehr zu Seite A nicht der Exposition, sondern der Reprise galt. Als sich Haydn der Arbeit an der Reprise zuwendete, stand wohl fest, dass sich als deren erster Teil der ›Fenaroli‹ unmittelbar an die Rückleitungsdominante anschließen sollte (davon unabhängig ist die Frage, ob das Bariolage-Motiv der Skizzierung des Endes der Exposition entsprang – wie Somfai vermutet – oder eine Übertragung vom Ende der Durchführung ist). Offen war aber womöglich, ob auch noch die Takte 31a–33a in der Reprise Verwendung finden sollten. Die starke Kadenzwirkung der Takte 36b–39b widerspricht dem. Sie orientiert sich an der bis dato nur für die Exposition verworfenen Variante einer starken und zügigen Schlussfindung, die die Takte 22a–23a in Aussicht stellten. Möglicherweise entschloss sich Haydn erst, nachdem er mit den Takten 22b–29b das Verbindungsstück zwischen erstem und zweitem Kadenzvorfeld in der Exposition gefunden hatte, eine daran orientierte Variante mit den Takten 36a–39a auch für die Reprise zu entwickeln. Mit Blick auf die Anordnung auf dem Blatt erfolgte danach die Vervollständigung des Expositionsschlusses. Wie schon Somfai feststellte, konnte Haydn die Takte 33b–35b nur in den Zeilenrest eintragen, der ihm nach der vorausgegangenen Notierung der Takte 36a–39a verblieben war.⁷⁵

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen sei nun abschließend diskutiert, wie Gjerdingen die einzelnen Kadenzentwürfe Haydns aufarbeitet. Gjerdingens Nummerierung

75 Wann in diesem Zusammenhang die Gegenstimme der 2. Violine in den Takten 25–26 notiert wurde, erscheint nachrangig.

1 bis 4 folgt der Anordnung auf Seite A von oben nach unten. Von Kadenz Nummer 2 sind (wahrscheinlich aus Platzgründen) nur die ersten vier Takte wiedergegeben. Zudem sind der besseren Vergleichsmöglichkeit wegen auch die für die Exposition skizzierten Kadenzen in der Haupttonart G-Dur wiedergegeben (Bsp. 12).

1 CADENCE
 (Transposed to G, and bass added for comparison)
 } Crossed out in favor of mm. 27ff.
 (cf. m. 42)

2 PASSO INDIETRO CADENCE DECEPTIVE
 m. 27
 (Transposed to G)

3 PASSO INDIETRO CUDWORTH DECEPTIVE
 m. 97

4 PASSO INDIETRO ? INDUGIO
 (Sketched but not used; bass added)
 CONVERGING

Beispiel 12: Gjerdingen 2007, 396, Example 27.8: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, »four sketches for a cadence«, Skizze und Schema-Analyse

Gjerdingen kommentiert:

For Haydn, the alternative paths of *il filo* seem to have branches most luxuriantly in extended cadences. Example 27.8 shows Haydn's sketches for the path of four related cadences. The first path, which was the most straightforward in simply launching into the cadence, was rejected and crossed out. Immediately below it was sketched the second

path, which first detours through a *Passo Indietro* and then veers away from complete closure with both deception and evasion. This was the path chosen to end the first half of the quartet movement. For his third path, destined for the second half of the movement, Haydn expands the design of the second path by doubling the length of the *fioritura* over ③ in the bass. The fourth and final path, which was not incorporated into the finished quartet, adds the further detour of *Indugio*. Note that in the second measure of this fourth path, Haydn overshot his mark with the rising *fioritura*. He crossed out his mistake and then resumed his course. In rejecting this fourth path, with its chromatic and rather hectic *Indugio*, he may have felt that he had also overshot his mark in terms of the Character of the whole movement.⁷⁶

Anders als im Falle des ›Monte Principale‹ legt Gjerdingen nicht nahe, aus der räumlichen Folge auf dem Blatt eine Schaffens- und/oder Formchronologie abzuleiten. Vielmehr erwecken Darstellung und Kommentar den Eindruck, als habe Haydn zunächst eine ›Reihe von Kadenz‹ vor sich ausgebreitet, um dann aus ihr zu wählen.⁷⁷ Die prinzipielle Gleichberechtigung der einzelnen ›Perlen‹ wird durch die Angleichung der tonartlichen Verhältnisse und durch die starke Kürzung von Nummer 2 unterstützt. Freilich ist dieses Vorgehen nicht minder fraglich.

Nur für Nummer 4 wird versucht zu erklären, warum sie ausschied. Der Hinweis auf den Gesamtcharakter des Satzes, der durch die erhöhte harmonische Aktivität verletzt würde, vermag keinen befriedigenden Ersatz dafür zu bieten, dass eine Diskussion mit Blick auf funktionale Gesichtspunkte unterbleibt. Dass im Schlusstakt das Kürzel ›1/2‹ auf Gjerdingens Lesart als Halbkadenz hinweist – die, solange man die Taktgruppe isoliert betrachtet, durchaus kontingent ist –, kann als unmittelbarer Ausdruck dieses Mangels an relationalem Denken interpretiert werden.

Schluss

Die vorangehende Diskussion um mögliche alternative Formkonzepte ist nicht primär philologisch motiviert. Zwar wurde vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstandes der eine oder andere weiterführende Aspekt eingeführt. Ihre eigentliche Absicht aber besteht darin, die Essentialität holistischer Eigenschaften – auch von Schemata – in größeren Werkkontexten zu erweisen. Darüber lässt sich kein philologischer und auch kein anderer Beweis im Sinne eines Erkenntnisurteils führen. Demjenigen aber, der Töne oder Taktgruppen innerhalb einer Komposition umstellt, verändert oder auslässt und daraufhin bemerkt, dass sich die Wirkung dieser oder anderer Töne oder Taktgruppen geändert hat, erscheint die Existenz holistischer Eigenschaften evident.⁷⁸

76 Gjerdingen 2007, 396 f.

77 Wenig hilfreich erscheint in diesem Zusammenhang allerdings die Wiedergabe von Nummer 1: Takt 22b (nach Somfai) wird durch einen an anderer Stelle stehenden Vergleichstakt der Endfassung (irrtümlich mit Takt 42 statt 38 beziffert) ersetzt.

78 Holistische Eigenschaften von ›musikalischen Teilen‹ gehören dem Bereich der Ästhetik an. Sie sind nicht falsifizierbar. Die Grenzen einer Kunstwissenschaft, zu der auch die Musiktheorie gehört, anhand der Grenzen von Erkenntnisurteilen bestimmen zu wollen, hieße sie nicht nur arm zu machen, sondern ihren Gegenstand zu verfehlen.

Postscriptum

Erst nach Abschluss der Arbeit an diesem Beitrag wurde ich eines Hinweises von Thomas Christensen gewahr. Christensen macht in seinem jüngsten Text die Entdeckung, dass sich Carl Dahlhaus' Beschreibungen des musikalischen Zusammenhangs im Hinblick auf die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts einerseits und die des späten Wagners andererseits ähneln.⁷⁹ Nach Auffassung von Dahlhaus sind beide Musiken der Tonalität (nach ›funktionstheoretischem‹ Verständnis) noch nicht bzw. nicht mehr verpflichtet. In Bezug auf die historisch ältere Musik stellt Dahlhaus dem ›Subordinationsprinzip‹ der tonalen Harmonik ein ›Prinzip der Nebenordnung‹ entgegen.⁸⁰ Hinsichtlich der historischen jüngeren Musik heißt es,

dass sich die rasch und nicht selten ›rhapsodisch‹ wechselnden Tonarten oder Tonartenfragmente nicht immer auf ein Zentrum beziehen [...], sondern vielmehr wie Glieder einer Kette aneinandergesetzt sein können, ohne dass das dritte anders als durch Vermittlung des zweiten mit dem ersten verbunden sein müsste.⁸¹

In unserem Zusammenhang ist das Bild der ›Kette‹ von Interesse. Es findet sich – wenn auch ohne Perlendekor – mitsamt seiner Implikationen bereits bei Dahlhaus vollständig ausgeführt.

Gjerdingen, der 1990 Dahlhaus' *Untersuchungen* ins Englische übersetzte⁸², ist ein Kenner von dessen Schriften. Gleichwohl ist die Frage, ob es sich um eine wissentliche Übernahme handelt, nachrangig. Entscheidend ist, welche Verschiebung sich durch den unterschiedlichen Gebrauch des Bildes mit Blick auf die ›Erzählung‹ von der ›Geschichte der Tonalität‹ abzeichnet. Unter Rekurs auf die oben diskutierten Systemeigenschaften ist Dahlhaus' zufolge ›Tonalität‹ ein holistisches System. Gjerdingen hingegen reklamiert gerade für die Musik der ›Kernzeit‹ dieses Systems – die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts –, was Dahlhaus als den entscheidenden Unterschied zur Musik der zeitlich angrenzenden Zeitalter verstanden wissen wollte – nämlich, dass diese atomistisch organisiert sei.

79 Vgl. Christensen i. V.

80 Dahlhaus 2001, 140.

81 Dahlhaus 2003, 465.

82 Dahlhaus/Gjerdingen 1990.

ANHANG

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with measures 187 to 197. The second system also consists of four staves with measures 197 to 33a. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers are indicated in brackets above the staves: [187], [188], [189], [190], [191], [192], [193], [194], [195], [196], [197], [198], [199], [200], [201], [202], [203], [204], [205], [206], [207], [208], [209], [210], [211], [212], [213], [214], [215], [216], [217], [218], [219], [220], [221], [222], [223], [224], [225], [226], [227], [228], [229], [230], [231], [232], [233], [234], [235], [236], [237], [238], [239], [240], [241], [242], [243], [244], [245], [246], [247], [248], [249], [250], [251], [252], [253], [254], [255], [256], [257], [258], [259], [260], [261], [262], [263], [264], [265], [266], [267], [268], [269], [270], [271], [272], [273], [274], [275], [276], [277], [278], [279], [280], [281], [282], [283], [284], [285], [286], [287], [288], [289], [290], [291], [292], [293], [294], [295], [296], [297], [298], [299], [300], [301], [302], [303], [304], [305], [306], [307], [308], [309], [310], [311], [312], [313], [314], [315], [316], [317], [318], [319], [320], [321], [322], [323], [324], [325], [326], [327], [328], [329], [330], [331], [332], [333], [334], [335], [336], [337], [338], [339], [340], [341], [342], [343], [344], [345], [346], [347], [348], [349], [350], [351], [352], [353], [354], [355], [356], [357], [358], [359], [360], [361], [362], [363], [364], [365], [366], [367], [368], [369], [370], [371], [372], [373], [374], [375], [376], [377], [378], [379], [380], [381], [382], [383], [384], [385], [386], [387], [388], [389], [390], [391], [392], [393], [394], [395], [396], [397], [398], [399], [400], [401], [402], [403], [404], [405], [406], [407], [408], [409], [410], [411], [412], [413], [414], [415], [416], [417], [418], [419], [420], [421], [422], [423], [424], [425], [426], [427], [428], [429], [430], [431], [432], [433], [434], [435], [436], [437], [438], [439], [440], [441], [442], [443], [444], [445], [446], [447], [448], [449], [450], [451], [452], [453], [454], [455], [456], [457], [458], [459], [460], [461], [462], [463], [464], [465], [466], [467], [468], [469], [470], [471], [472], [473], [474], [475], [476], [477], [478], [479], [480], [481], [482], [483], [484], [485], [486], [487], [488], [489], [490], [491], [492], [493], [494], [495], [496], [497], [498], [499], [500], [501], [502], [503], [504], [505], [506], [507], [508], [509], [510], [511], [512], [513], [514], [515], [516], [517], [518], [519], [520], [521], [522], [523], [524], [525], [526], [527], [528], [529], [530], [531], [532], [533], [534], [535], [536], [537], [538], [539], [540], [541], [542], [543], [544], [545], [546], [547], [548], [549], [550], [551], [552], [553], [554], [555], [556], [557], [558], [559], [560], [561], [562], [563], [564], [565], [566], [567], [568], [569], [570], [571], [572], [573], [574], [575], [576], [577], [578], [579], [580], [581], [582], [583], [584], [585], [586], [587], [588], [589], [590], [591], [592], [593], [594], [595], [596], [597], [598], [599], [600], [601], [602], [603], [604], [605], [606], [607], [608], [609], [610], [611], [612], [613], [614], [615], [616], [617], [618], [619], [620], [621], [622], [623], [624], [625], [626], [627], [628], [629], [630], [631], [632], [633], [634], [635], [636], [637], [638], [639], [640], [641], [642], [643], [644], [645], [646], [647], [648], [649], [650], [651], [652], [653], [654], [655], [656], [657], [658], [659], [660], [661], [662], [663], [664], [665], [666], [667], [668], [669], [670], [671], [672], [673], [674], [675], [676], [677], [678], [679], [680], [681], [682], [683], [684], [685], [686], [687], [688], [689], [690], [691], [692], [693], [694], [695], [696], [697], [698], [699], [700], [701], [702], [703], [704], [705], [706], [707], [708], [709], [710], [711], [712], [713], [714], [715], [716], [717], [718], [719], [720], [721], [722], [723], [724], [725], [726], [727], [728], [729], [730], [731], [732], [733], [734], [735], [736], [737], [738], [739], [740], [741], [742], [743], [744], [745], [746], [747], [748], [749], [750], [751], [752], [753], [754], [755], [756], [757], [758], [759], [760], [761], [762], [763], [764], [765], [766], [767], [768], [769], [770], [771], [772], [773], [774], [775], [776], [777], [778], [779], [780], [781], [782], [783], [784], [785], [786], [787], [788], [789], [790], [791], [792], [793], [794], [795], [796], [797], [798], [799], [800], [801], [802], [803], [804], [805], [806], [807], [808], [809], [810], [811], [812], [813], [814], [815], [816], [817], [818], [819], [820], [821], [822], [823], [824], [825], [826], [827], [828], [829], [830], [831], [832], [833], [834], [835], [836], [837], [838], [839], [840], [841], [842], [843], [844], [845], [846], [847], [848], [849], [850], [851], [852], [853], [854], [855], [856], [857], [858], [859], [860], [861], [862], [863], [864], [865], [866], [867], [868], [869], [870], [871], [872], [873], [874], [875], [876], [877], [878], [879], [880], [881], [882], [883], [884], [885], [886], [887], [888], [889], [890], [891], [892], [893], [894], [895], [896], [897], [898], [899], [900], [901], [902], [903], [904], [905], [906], [907], [908], [909], [910], [911], [912], [913], [914], [915], [916], [917], [918], [919], [920], [921], [922], [923], [924], [925], [926], [927], [928], [929], [930], [931], [932], [933], [934], [935], [936], [937], [938], [939], [940], [941], [942], [943], [944], [945], [946], [947], [948], [949], [950], [951], [952], [953], [954], [955], [956], [957], [958], [959], [960], [961], [962], [963], [964], [965], [966], [967], [968], [969], [970], [971], [972], [973], [974], [975], [976], [977], [978], [979], [980], [981], [982], [983], [984], [985], [986], [987], [988], [989], [990], [991], [992], [993], [994], [995], [996], [997], [998], [999], [1000].

Beispiel 13a: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Übertragung, Somfai 1972, Seite A, ›Schreibakte‹ 1 (T. 1–21) und 2 (T. 27a–33a)

The image displays a musical score for Joseph Haydn's String Quartet Hob. III: 33, iii. The score is organized into several systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include measure numbers in brackets (e.g., [15], [22], [27], [30], [33], [36], [37], [38], [39], [32]) and performance instructions like 'v. I, II' and 'v. I, II, III'. The score is presented in a clear, legible format, suitable for analysis and performance.

Beispiel 13b: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Übertragung, Somfai 1972, Seite A, ›Schreibakte‹ 1 (T. 22a–23a), 3 (T. 22b–26; nur 1. Violine), 4 (T. 27–29b), 5 (T. 36b–39b), 6 (T. 36a–39a), 7 (T. 25–26; Ergänzung 2. Violine) und 8 (T. 30b–35b)

The image displays a musical score for Joseph Haydn's String Quartet Hob. III: 33, iii. The score is presented in a multi-staff format, including a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves for the instruments. The music is in G major and 3/4 time. The score is annotated with numerous measure numbers in brackets, such as [57], [157], [207], [277], [307], [337], [347], [357], [367], [377], and [387]. There are also some handwritten-style annotations, including 'C' and 'C' with a vertical line, and a 'C' with a horizontal line. The score shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures.

Beispiel 14a: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Übertragung, Somfai 1972, Seite B, ›Schreibakt‹ 2b (T. 1–9, T. 15–20, T. 27–38)

The image displays a musical score for Joseph Haydn's String Quartet Hob. III: 33, iii. The score is presented in a sketchy, handwritten style. It consists of four systems of staves. The first system shows measures 30 and 31, with measure numbers [30] and [31] written above the notes. The second system shows measures 25 and 26, with measure numbers [25] and [26] written above the notes. The third system shows measures 36, 37, and 38, with measure numbers [36], [37], and [38] written above the notes. The fourth system shows measures 39 and 40, with measure numbers [39] and [40] written above the notes. Below the notes in the fourth system, there are some markings: '2. 2. 4.' and '[39] [40]'. The score is divided into measures by vertical dashed lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Beispiel 14b: Joseph Haydn, Streichquartett Hob. III: 33, iii, Skizze, Übertragung, Somfai 1972, Seite B, ›Schreibakte‹ 2b (T. 10–14, T. 21–26, T. 36–38) und 8b (T. 39–40)

Literatur

- Anderson, Emily (Hg.) (1938), *The Letters of Mozart and His Family*, 3 Bde., London: Macmillan.
- Burney, Charles (1959), *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, Oxford: Oxford University Press.
- Brandom, Robert B. (2000), *Articulating Reasons*, Cambridge, Mass.: Harvard University.
- Christensen, Thomas (i.V.), »Die Entstehung der ›Entstehung‹«, in: *Carl Dahlhaus und die Musiktheorie* (= Sonderausgabe der ZGMTH), hg. von Stefan Rohringer, Hildesheim u. a.: Olms.
- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2003), »Zur Problemgeschichte des Komponierens«, in: ders., *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber, 447–473 [Erstdruck in: ders. (1974), *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München: Katzschichler 1974, 40–73].
- / Robert O. Gjerdingen (1990), *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Einstein, Alfred (1978), *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Esfeld, Martin (2002a), *Holismus in der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2002b) »Was besagt semantischer Holismus? Zwei Möglichkeiten der Konzeptualisierung«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von Georg W. Bertram und Jasper Liptow, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 41–58.
- (2003), »Holismus und Atomismus in den Geistes- und Naturwissenschaften. Eine Skizze«, in: *Holismus und Individualismus in den Wissenschaften*, hg. von Alexander Berg und Soelwe I. Curdt, Frankfurt a.M.: Lang, 7–21.
- Falconer, Keith, (2002), »Gut gemacht. Haydns Schaffensweise und die Skizzen zu Streichquartetten«, in: *Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung* (= musik-konzepte 116), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 40–61.
- Finscher, Ludwig (1974), *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

- Froebe, Folker (2014), »Schema and Function«, *Music Theory & Analysis* 1/1–2, 121–140.
- (2015), »On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels. A Perspective from Riepel's Fonte and Monte«, *ZGMTH* 12/1, 9–25. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/802.aspx>
- Gabriel, Markus (2013), *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlin: Ullstein.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Grimm, Friedrich Melchior (1869), »Aus einem Berichte in der *Correspondance littéraire* II, 367; Paris, am 1. Dezember 1763«, zitiert nach Wurzbach 1869, 214–215.
- Haas, Bernhard (2011), »Analytische Fragmente zum ersten Satz von Bruckners Sechster Symphonie«, in: *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie. Bericht über das Internationale Symposium St. Florian 2008* (= Hainholz Musikwissenschaft 16), Göttingen: Hainholz, 121–145.
- / Diederer, Veronica (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Haydn, Joseph (1974), *Streichquartette op. 20 und op. 33* (= Wissenschaftliche Gesamtausgabe, Reihe XII, Band 3), hg. von Sonja Gerlach und Georg Feder, München: Henle.
- Kant, Immanuel (1974), *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bde. 3/4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition* <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1040&cat>
- Neuwirth, Markus (2008), »Robert O. Gjerdingen, Music in the Galant Style, Oxford University Press 2007«, *ZGMTH* 5/2–3, 401–409.
- Polth, Michael (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.
- Riepel, Joseph (1752–86), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* [...], Reprint als: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1, Wien u. a.: Böhlau 1996.
- Rohringer, Stefan (2013), »Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1«, *ZGMTH* 10/1, 79–145.
- Schafer, Hollace Ann (1987), »*A Wisely Ordered Phantasie*«: *Joseph Haydn's Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music*, Diss. Brandeis University.
- Schwab-Felisch, Oliver (2009), »Wie totalitär ist die Schichtenlehre Heinrich Schenkers?«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 33–55.
- Seel, Martin (2002), »Für einen Holismus ohne Ganzes«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von Georg W. Bertram und Jasper Liptow, Weilerswist: Velbrück, 30–40.
- Simons, Peter (1987), *Parts. A Study in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.

- Somfai, László (1972), »Ich war nie ein Geschwindsschreiber ...«. Joseph Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartetts Hoboken III: 33«, in: *Festskrift Jens Peter Larsen. 14. VI. 1902–14. VI. 1972*, hg. von Nils Schiørring, Henrik Glahn und Carsten E. Hatting, København: Wilhelm Hansen, 275–284.
- (1980), »An Introduction to the Study of Haydn's Quartet Autographs (with special attention to Opus 77/G)«, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts. A Conference at Isham Memorial Library March 15–17, 1979* (= Isham Library Papers 3), hg. von Christoph Wolff und Robert Riggs, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, 5–51.
- Wurzbach, Constantin von (1869), *Mozart-Buch*, Wien: Wallishausser.

Hierarchische und dynamische Einheit

Kontext-Eigenschaften und ›metrische Pfade‹ als Kategorien der Syntaxanalyse bei Mozart

Michael Polth

ABSTRACT: Die Einheit einer Komposition oder eines Formabschnitts gründet nach Theorien wie derjenigen von Heinrich Schenker darauf, dass sich die erklingenden Ereignisse auf Strukturen beziehen und diese Strukturen wiederum als Teilmomente eines hierarchischen Struktur-Gefüges verstehen lassen, dessen Ganzes durch eine einzige Struktur repräsentiert wird. Bereits in Kompositionen des späten 18. Jahrhunderts jedoch gibt es Formabschnitte, die zwar als einheitlich erfahren werden, deren Einheit aber offensichtlich nicht auf den Bezug zu einer einzigen umfassenden Struktur, sondern auf einen dynamischen ›Zug‹ gründet, der durch alle Ereignisse hindurch zu gehen scheint. Um eine derart ›dynamisch konstituierte Einheit‹ musiktheoretisch zu fassen, müssen die Eigenschaften, die musikalische Ereignisse dadurch besitzen, dass sie Teil einer durch Dynamik gegründeten Einheit sind, als Eigenschaften begriffen und analysiert werden, die allein im ›Kontext‹ entstehen, die sich dem Hörer mithin nur dann zeigen, wenn dieser dem musikalischen Verlauf folgt. Dieses Verfolgen des Verlaufs wiederum wird strukturiert durch das, was in diesem Text als ›metrischer Pfad‹ bezeichnet wird.

According to theories such as that of Heinrich Schenker, the unity of a composition or a formal section is founded on the assumption that its audible manifestation relates to structures. These may in turn be understood as parts of a hierarchically modelled structural framework, which as a whole can be represented by a single structure. However, as early as the late 18th century, one finds formal sections in compositions which, although experienced as an integral whole, obviously do not owe their coherence to a single, all-embracing structure but are based instead on a dynamic progression that seems to be propelled through all the events. In order to address such 'dynamically constituted unity' from a theoretical perspective, one must understand that the properties, which define a musical event as part of a dynamically expressed structure, can only be understood and analysed in 'context', and therefore only manifest themselves to the listener if he follows the course of the music. In turn, this tracking of the musical process is structured by what is referred to in this text as 'metric trajectory'.

A. EINLEITUNG

Für musiktheoretische Erklärungen sind die einfachen Beispiele mitunter die schwierigsten. So eines ist der Schlusschor aus dem ersten Akt der *Zauberflöte* von W. A. Mozart (Beispiel 14). Obwohl Mozart über insgesamt einundvierzig Takte (T. 542–582) Kadenz aneinander reiht und die Harmonik größtenteils auf die Stufen I und V beschränkt, lässt sich die Musik als dynamisch und einheitlich hören. Beide Eindrücke sind zu unter-

scheiden (auch wenn sie auf gemeinsamen Voraussetzungen beruhen): Die Dynamik äußert sich im Eindruck von Stringenz oder einem ›Zug‹ auf ein Ende (auf einen Punkt der ›Erfüllung‹) hin. Die Einheit gründet darauf, dass sich die Ereignisse miteinander zu einem Formabschnitt verbinden, der eine einzige Funktion ausprägt. Fast möchte man sagen, am Ende habe man in der Vielzahl der Kadenzen nur eine einzige Schlussformel gehört.

Eindrücke solcher Art begegnen in der Musik des späten 18. Jahrhunderts nicht selten. In zahllosen Sinfonien, Konzerten, Streichquartetten und Sonaten enden Expositionen und Reprisen mit zahlreichen Kadenzen, ohne dass die Reihung gleicher satztechnischer Formeln in jedem Fall als mechanisch oder redundant erlebt würde. Musiktheoretisch stellen Formabschnitte dieser Art eine Herausforderung dar¹, weil die Begriffe Dynamik und Einheit einerseits auf eine Art des Zusammenschlusses zielen, der die funktionale Differenzierung der Teile (der musikalischen Ereignisse) vorauszusetzen scheint. Andererseits findet eine solche Differenziertheit kein unmittelbares Korrelat in der Satztechnik. Die Folge der Kadenzen zeigt sich satztechnisch als parataktische Reihung, obwohl sie dies ästhetisch nicht ist.

Zudem scheint der beschriebene Eindruck der gewohnten musiktheoretischen Betrachtungsweise zu widersprechen, nach der Kadenzen Gliederungspunkte oder Grenzen darstellen (nicht erst seit Koch werden ›Endigungsformeln‹ mit Satzzeichen verglichen), die Formabschnitte voneinander trennen.² Gereimte Kadenzen aber gliedern die Musik nicht in Abschnitte³, sondern sind selbst Ereignisse von bestimmter Dauer, die sich zu einem Abschnitt zusammenschließen. Andernfalls hätte man es mit dem Paradox einer Folge von Gliederungspunkten zu tun, ohne dass es Etwas gäbe, was durch sie gegliedert würde.

Das musiktheoretische Problem wird außerdem deutlich, wenn man die Schwierigkeiten besichtigt, in die ein – ansonsten sehr flexibler und tragfähiger – analytischer Ansatz wie der von Heinrich Schenker gerät. Bei Schenker gründen sowohl die Dynamik als auch die Einheit eines Formabschnitts oder einer Komposition auf einer hinter- oder mittelgründigen Struktur, beispielsweise einem Terzzug. Das entscheidende Moment ist dabei der von Schenker postulierte Durchgangscharakter der $\hat{2}$: Er garantiert sowohl die Dynamik (»Zwang [...] fortzuschreiten«) als auch die Einheit des Zuges (und damit eines Formabschnitts oder der Komposition im Ganzen):

Also ist der Durchgang der Urlinie der erste Durchgang überhaupt, und gerade der ihm vom strengen Satz her anhaftende Zwang, in derselben Richtung fortzuschreiten, in der er begonnen hat, bedeutet Zusammenhang, macht ihn zum Anfang allen Zusammenhanges in einer musikalischen Komposition. Der Durchgang bringt zwangsläufig die Einheit und Unteilbarkeit des Urlinie-Zuges mit sich.⁴

- 1 Diese Herausforderung haben in der Vergangenheit bereits verschiedene Autoren angenommen, so Markus Jans (i. V.) und Lauri Suurpää (2006).
- 2 So beispielsweise Suurpää 2006, 164.
- 3 Ansonsten wäre jede Kadenz ein eigener Abschnitt.
- 4 Schenker 1956, 41. Man könnte entgegenen, dass sich der Ausdruck »Zwang« allein auf die ›Selbigkeit‹ der Richtung bezieht, in die ein Durchgang fortschreiten muss, nicht aber auf das Fortschreiten überhaupt. Dieser Einwand verfängt jedoch nicht, weil mit dem Zwang, in eine bestimmte Richtung

Daher erscheint das Ende einer Linie, die $\hat{1}$, nicht nur als Punkt der Vollendung, sondern auch als Ort der »Erfüllung«.⁵

Werden lineare Strukturen wiederholt, dann kann Schenker sie bequem als Teile einer einzigen übergeordneten Struktur begreifen, wenn sie satztechnische Differenzen aufweisen. Offensichtlich ist dies im Fall von ›Unterbrechungen‹ wegen des Unterschieds zwischen Halb- und Ganzschluss (s. dazu Kap. Cb). Auch wenn sich – beispielsweise im ersten Satz der Klaviersonate op. 10/2 von Ludwig van Beethoven – zwei gewichtige Kadenz am Expositionsende finden (T. 41 und 55), so kann Schenker problemlos einen durchgehenden Quintzug annehmen, wenn sich wie hier die erreichten Tonikalänge von ihrer Lage her unterscheiden (die erste Kadenz endet auf der $\hat{3}$, die zweite auf der $\hat{1}$).⁶

In ähnlicher Weise demonstriert Lauri Suurpää die Einheit der Exposition von Mozarts *Prager Sinfonie* (1. Satz), indem er die fünf Kadenzereignisse am Expositionsende anhand bestimmter Differenzen hierarchisch unterscheidet und unter eine einzige Struktur fasst. Interessant ist, dass Suurpää diese Differenzen primär an den metrischen Eigenschaften der Schluss-Takte festmacht. Von den Eigenschaften wird auf die strukturellen Verhältnisse geschlossen: Da Takte metrisch schwer sind, wenn sie einen Anfang darstellen, werden alle Kadenz als untergeordnet interpretiert, deren Schluss-Tonika in einen leichten (letzten) Takt fällt (darin eingeschlossen sind Fälle, in denen dieser Takt ›eigentlich‹ ein letzter ist, jedoch durch Taktverschränkung zugleich als Anfang fungiert – in der Art: 8 = 1). Umgekehrt beobachtet Suurpää an der ›hintergründigen‹ Kadenz in Takt 129, dass ihre Schluss-Tonika auf einen genuin ersten Takt fällt.⁷ (Auf eine an der Metrik ausgerichtete Differenzierung der Kadenz wird zurückzukommen sein.)

Was aber geschieht, wenn derart signifikante Differenzen (hinsichtlich Lage und metrischer Position des Schlussakkordes) ausfallen, wenn also wie hier jede Kadenz auf einer schweren Takt-Eins und beinahe jede mit dem Grundton (der $\hat{1}$) zu enden scheint? Da die

fortzuschreiten, immer auch ein Zwang zum Fortschreiten überhaupt einhergeht. Überdies wäre anzumerken, dass sich ein etwaiger ›Zwang‹ immer mit dem Fortschreiten selbst und nicht mit einer bestimmten Richtung des Fortschreitens verbindet.

5 Ebd., 72. Der Durchgangskarakter der $\hat{2}$ wird besonders im Zusammenhang mit der Unterbrechung des Terzzugs hervorgehoben: Dieser Charakter präge den Terzzug auch dann, wenn die erste $\hat{2}$ als Teiler erscheine (ebd.): »Die Unterbrechung schafft [...] auch die Wirkung einer Aufhaltung, Retardation. Die Unterbrechung vermag diese Wirkung zu erzielen, nur weil sie den Ursatz in sich trägt, der auch Umwegen doch zu seiner Erfüllung gelangt. [...] Erst am Ziele $\hat{1}$ I durchschauen wir das Spiel, das die Unterbrechung mit uns getrieben, und wir sehen ein, daß im Sinne der Einheit des Ursatzes gerade der erste Stand $\hat{2}$ V wesentlicher als der zweite ist, eine Erkenntnis, die für die Ausgestaltung und Wirkung größerer Formen entscheidend wird. [...] Auf Grund der Fühlungsnahe mit dem Ursatz bleibt die erste $\hat{2}$ dem Gesetz des Durchgangs im Terzraum treu.« Das dynamische Moment der Unterbrechung wird mehr als von Schenker von Cadwallader und Gagné betont (1998, 167): »It is important to stress that the sense of completion is fulfilled only after the structure begins again, that is, after the second phrase retraces its path from $\hat{3}$ over I, moves through $\hat{2}$ over V, and this time attains the $\hat{1}$ over I that is the goal of an Urlinie and bass arpeggiation. In short, the second part of an interrupted structure resolves the tensions created by the interruption of the first part.«

6 Vgl. Schenker 1956, Anh. Figurentafeln 101,4.

7 Suurpää 2006, 169.

Subsumption aller Kadenzen unter eine Struktur ausscheidet⁸, könnte man den Primat der ersten Kadenz zur interpretativen Richtlinie nehmen. Nach Koch etwa ist die Wiederholung einer Kadenz ein »Hülfsmittel zur Verlängerung«, der Abschnitt nach der ersten Schlussformel sei als »Anhang« zu betrachten.⁹ Auch wenn man Schenker'schen Interpretationsgepflogenheiten folgt, gilt im Falle einer Wiederholung von Strukturen (beispielsweise Terzzügen) nur eine einzige als strukturell relevant, während die übrigen als redundant betrachtet werden, weil sie den Inhalt nicht vermehren. Die Vorstellung jedoch, dass Mozart auf die erste Kadenz nur redundante »Anhänge« folgen lässt, scheint angesichts der Länge dieser vorgeblichen Anhänge und des beschriebenen Gesamteindrucks absurd.

Folgt man dem ästhetischen Eindruck, dann scheint man nicht umhin zu können, einen »hierarchischen«, in funktionaler Differenzierung gegründeten Zusammenschluss der Kadenzen zu behaupten, ohne dass auf den ersten Blick ersichtlich würde, wie der Tonsatz diesen Eindruck von Geschlossenheit fundiert. Doch wenn die Aspekte Dynamik und Einheit nicht als Phantasmagorien gelten sollen, muss es Momente im Tonsatz geben, die das »Hineinhören« dieser Aspekte »in« die Ereignisse gelingen lassen. Das Ziel der folgenden Analyse besteht also darin, die spezielle Art und Weise herauszuarbeiten, wie Komponisten des späten 18. Jahrhunderts in Formabschnitten wie dem gezeigten den Eindruck von Dynamik und Einheit durch den Tonsatz stützen und fundieren.¹⁰

- Der Eindruck von Dynamik wird zwar durch Eigenschaften der Schlussformeln bedingt, aber diese Eigenschaften sind nicht unmittelbar von der Partitur ablesbar, weil sie erst im »Kontext« entstehen, d. h. es geht um Klang-Eigenschaften, die den Ereignissen nur zukommen, sofern man sie als Teile eines Ablaufs hört. Das musiktheoretische Problem wird sein, diese »dynamische Konstitution« nachzuvollziehen.

8 Der Versuch, alle Kadenzten unter eine einzige Struktur zu fassen (beispielsweise unter einen Terzzug), wäre technisch zwar möglich, bliebe aber angesichts der fehlenden Differenzierungen unglaubwürdig. Man müsste die erste sich bietende $\hat{3}$ (diejenige der ersten Kadenz) und die letzte sich bietende $\hat{1}$ (vor dem »Epilog«) als Ecktöne der Struktur festsetzen und sich zudem für eine $\hat{2}$ entscheiden. Schwierig erscheint, eine $\hat{2}$ zu finden, die sich als Repräsentantin des Hintergrundes begründen lässt.

9 Koch 1793, 191.

10 Das Beispiel des Schlusschors eignet sich für die Aufgabe, dieser Fundierung nachzugehen, aus mehreren Gründen:

1. Die Abfolge der Ereignisse zwingt zu einer autonomen Betrachtung der syntaktischen Verhältnisse, weil die einschlägigen Begriffe »Periode« und »Satz« nur eine geringe oder keine explikative Bedeutung besitzen. Selbstverständlich lassen sich zwei- oder viertaktige Gebilde unter den Namen Satz und Periode zu achttaktischen Taktgruppen zusammenzufassen (und im Falle der Takte 564–571 ist dies auch sinnvoll), doch führt von den Begriffen nicht bereits durch ihre Applizierung ein Weg zur Fundierung von Dynamik und Einheit (vielmehr ist erklärungsbedürftig, wie die syntaktischen Verhältnisse, die mit den Ausdrücken Periode und Satz bezeichnet werden, zum Zustandekommen von Dynamik und Einheit beitragen können).

2. Eine Bestimmung syntaktischer Funktionen, die von den »Inhalten«, den satztechnischen Konstellationen, ausgeht, wird erleichtert, wenn die Gesamtfunktion eines Formabschnitts feststeht. Dass der Aktschluss ein Schluss ist, dürfte unstrittig sein. Darüber hinaus steht fest, dass der Schluss in der Musik des späten 18. Jahrhunderts durch Kadenzten »vollzogen« wird, so dass auch ein Ansatzpunkt für die Erklärung einer Fundierung syntaktischer Funktionen durch satztechnische Konstellationen gegeben ist.

- Davon ableiten lässt sich die besondere Einheit des Formabschnitts. Sie wird deutlich, wenn man nach der Stelle fragt, an der die Schlusstonika eintritt.¹¹ Hierfür finden sich zwar prominente Kandidaten, insbesondere die erste Kadenz (T. 542–544) und die letzte vor dem Orchesternachspiel (T. 568–572), aber keiner überzeugt: Die Tonika am Ende der ersten Kadenz stellt zwar das Vorbild für alle folgenden dar, besitzt aber nicht die Kraft, den Formabschnitt zu beschließen – der ›eigentliche‹ Schluss muss demnach noch kommen. Wenn jedoch die Tonika der vierten Kadenz zu Beginn des Nachspiels erklingt, dann ist diese Kraft des endgültigen Abschlusses zwar gegeben¹², aber nicht mehr neu. Es scheint, als sei zuletzt eine Tonikawirkung bekräftigt worden, die als solche bereits seit einiger Zeit ›im Raum gestanden‹ hat – der ›eigentliche‹ Schluss muss demnach bereits stattgefunden haben. Mit anderen Worten: Keine einzige Kadenz ›vollzieht‹ den Schluss. Vielmehr ›wächst‹ oder ›reift‹ die Schlusstonika in Mozarts Musik heran, und die Wiederholung von Kadenzen scheint notwendig zu sein, damit dieser Effekt entstehen kann.

B. SATZTECHNISCHE EIGENSCHAFTEN

Der Schlusschor aus dem ersten Akt der Zauberflöte gliedert sich in drei Unterabschnitte:

- Derjenige Unterabschnitt, der die Formfunktion des gesamten Schlusschores begründet, weil er den (wie immer gearteten) ›Vollzug des Schlusses‹ enthält, ist der mittlere (T. 542–572), der ausschließlich aus den erwähnten Kadenzen besteht.
- Diesen Kadenzen geht voraus ein Abschnitt der ›Vorbereitung‹ auf das Kadenzieren (T. 518–541).
- Dem mittleren Unterabschnitt folgt das Orchesternachspiel, ein Epilog, der satztechnisch zunächst die Reihe der Kadenzen fortsetzt (T. 572–Ende).

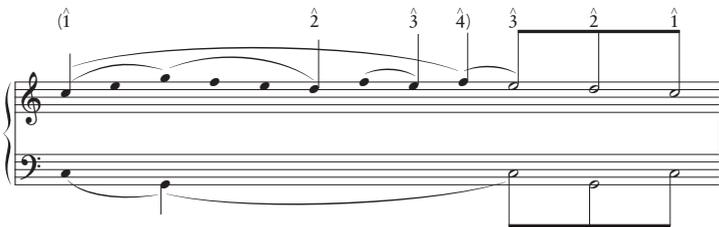


Diagramm 1: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, Hintergrund

Den strukturellen Hintergrund des gesamten Formabschnitts könnte man – zumindest auf den ersten Blick (s. Kap. C2a) – wie in Diagramm 1 angeben.

- 11 Für die Schenker'sche Lehre ist die Möglichkeit der Bestimmung einer solchen Stelle essentiell.
- 12 Gleichwohl erlaubt auch diese Kadenz eine Fortsetzung (die allerdings wegen der Bedeutung der Kadenz lediglich wie ein Nachspiel klingt).

- Der ›Vorbereitung‹ entsprechen sämtliche Ereignisse, die auf den Terzzug führen: Übergeordnet erscheint ein Anstieg $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}$, der auf den Beginn des Terzzugs leitet. Intern wird dieser Anstieg portionsweise auskomponiert: Der Weg $\hat{1}-\hat{2}$ gliedert sich in eine Brechung $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$ und einem Übergreifzug $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$. Der Weg $\hat{2}-\hat{3}$ wiederum wird durch einen übergreifenden 4. Ton auskomponiert.
- Der ›Terzzug‹ $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ stellt die zentrale Struktur des mittleren Abschnitts und des Epilogs dar. Weil er (vielleicht mit einer Ausnahme) allen Kadenzen zugrunde liegt, wird er hier nur einmal als abstrakter Strukturtyp ›Terzzug‹ notiert, dem gegenüber die Kadenzen als ›Vorkommnisse‹ erscheinen. Mit dieser ›Schenker'schen‹ Vereinfachung (die Wiederholungen erscheinen hier redundant) wird dem geschilderten Problem der Analyse nicht aus dem Weg gegangen, im Gegenteil ermöglicht die momentane interpretative Zurückhaltung, das Problem später mit einem anderen, tragfähigeren Ansatz anzugehen.

1. Vorbereitung

Die Brechung $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$ zu Beginn des Diagramms bezieht sich auf den unmittelbaren Beginn des Schlusschors, auf die beiden ersten zweitaktigen Phrasen sowie den Beginn des Liegetons in Takt 5. Die Töne sind jeweils als Spitzentöne zu erkennen (Beispiel 1).

Beispiel 1: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 518–522¹³

Einen Großteil der Vorbereitung stellt der Übergreifzug $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ dar, der über sechs Takte hinweg auskomponiert und mit einem kurzen halbschlussartigen Pendel abgeschlossen wird (Beispiel 2). Auskomponiert wird die lineare Struktur durch eine Wiederholung, bei der mehrere Stimmen (vor allem Sopran und Tenor) kanonartig ineinander greifen. Durch den Kanon wirkt die Wiederholung stehend und in sich kreisend.

Beispiel 3a zeigt eine Linie $g^2-f^2-e^2-d^2-c^2-h^1$, die sich zweifach – jeweils um zwei Dauerheiten versetzt – selbst begleiten kann (Beispiel 3b). Tatsächlich gewinnt Mo-

13 Alle Partiturausschnitte des Schlusschors aus der *Zauberflöte* werden auf vier Systemen dargestellt. Dabei zeigen die mittleren den originalen Chorsatz, die äußeren hingegen eine Auswahl der Orchesterstimmen. Die Strukturtöne, die in den Diagrammen 1–3 angegeben sind, finden sich ausschließlich in den Chorstimmen (dort in den Außenstimmen).

zart die Stimme des Soprans durch Synthese des ersten Einsatzes mit dem (verkürzten) dritten (Beispiel 3c). Das erlaubt, die Tonfolge als die strukturelle Bewegung $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ zu begreifen. Da Sopran- und Tenorstimme wegen des Textes über dieselbe Anzahl von Tönen verfügen müssen, erfordert der gleichzeitige Beginn der Sopran- und Tenorversion unterschiedliche rhythmische Einrichtungen des Kopftons (Beispiel 3d).

530

S
A
T
B

dann ist die Erd' ein Him - mel - reich,
streut, dann ist die Erd' ein Him - mel - reich,
dann ist die

536

dann ist die Erd' ein Him - mel - reich und Sterb - li - che den Göt - tern gleich, und Sterb - li -
Erd' ein Him - mel - reich

Beispiel 4: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 530–542

Zwölf Takte setzen den Anstieg vom 2. Ton an fort ($\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}$) und verbinden das Ende des Übergreifzugs (T. 530) mit dem Eintritt des Terzzugs auf dem 3. Ton (T. 542).

- Die beiden Teilstücke $\hat{2}-\hat{3}$ (d^2-e^2) und $\hat{3}-\hat{4}$ (e^2-f^2) lassen sich von den Spitzentönen der Oberstimme ablesen. Dabei wird deutlich, dass die hintergründige Bewegung $\hat{2}-\hat{3}$ im Mittelgrund durch einen »Übergreifton« verlängert wird: $\hat{2}-(\hat{4})-\hat{3}$ ($d^2-f^2-e^2$).¹⁴

14 Das erste f ist als Übergreifton vom zweiten f als Nebennote zu unterscheiden. Bei Schenker heißt es im Zusammenhang mit dem »Unterschied zwischen einer höhergelegten Sept und der echten höheren Nebennote: die echte Nebennote erscheint bei einem plagalen Satz oder einem Satz der Brechung meist als Oktave, die über der V. Stufe schließlich zur Sept wird: IV^8-V^7 .« (1956, 73)

- Die beiden Teilstücke werden in zwei analogen Taktgruppen dargestellt, die mit analogen Harmoniefolgen einhergehen: G-G⁷-C und C-C⁷-F. Der 4. Ton am Ende des Anstiegs erscheint dadurch zunächst als Grundton von F-Dur, hernach als Septime von G-Dur (man wird sehen, dass dieser Wechsel für die Dynamik der Taktgruppen von Bedeutung ist).

Diagramm 2 zeigt eine ausführlichere Zusammenfassung der melodisch-harmonischen Verhältnisse (vom Rest des Anstiegs an).¹⁵

The diagram illustrates a melodic line on a treble clef staff with fingerings indicated above the notes: (2), 3, 4, 3, 2, 1. Below the staff, the harmonic accompaniment is shown with chords G, G7, C, C7, and F. Brackets connect the notes of the melody to their corresponding chords, showing how the G chord corresponds to the first two notes, G7 to the next two, C to the fifth, C7 to the fourth, and F to the final two notes.

Diagramm 2: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, Takt 530–544, melodisch-harmonische Verhältnisse

2. Die Kadenzen (Mittelteil und Epilog)

Von den fünf Kadenzen (einschließlich deren Wiederholungen), die der Vorbereitung folgen, bilden mindestens vier die ›Vorkommnisse‹ des Strukturtyps ›Terzzug‹.

a. Kadenz 1

The score for 'Kadenz 1' shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: Sterb - li - che den Gör - tern gleich. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment with chords and a bass line.

Beispiel 5: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 542–544

Die erste Kadenz, obwohl von ihrer Ausdehnung her nur kurz, wird wegen ihrer Position als Ereignis mit großem Einfluss auf die folgenden Kadenzen wahrgenommen (s. u.).

¹⁵ Der Gang der Oberstimme in Takt 530–34 ($d^2-h^1-g^1-f^1-f^2-e^2$) wird auf einen vorübergehenden Stimmtausch im Mittelgrund zurückgeführt.

Überdies besitzt sie mehrere »Alleinstellungsmerkmale«: Sie ist sie die einzige, bei der die Violinen die auffälligen synkopischen Begleitakkorde spielen und die den Terzzug unver-schnörkelt, ohne Integration weiterer Töne darstellt. Im Gegensatz zur melodischen Einfachheit erscheint die Harmonik relativ reichhaltig (man vergleiche diese mit derjenigen der fünften Kadenz).

b. Kadenz 2

The image displays two systems of musical notation for a scene from Mozart's *Die Zauberflöte*. Each system consists of three staves: a piano accompaniment (Violins and Bass) and a vocal line (Soprano and Tenor). The piano part features a complex, syncopated accompaniment with chords. The vocal line is a tenor part with lyrics in German. The first system (measures 544-550) shows the beginning of the cadence. The second system (measures 550-556) shows the continuation of the cadence, ending with a quintfall.

Beispiel 6: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 544–556

Anders als die erste verbindet die zweite Kadenz den Terzzug mit dem 5. Ton, der als vormaliger Liegeton im Gedächtnis verblieben ist. Der 5. Ton steht einerseits am Anfang (analog zur Herbeiführung des Tons *f* wird auch er durch einen Wechsel D-T erreicht), andererseits wird er in den folgenden Terzzug als vorletzter Ton implementiert, wodurch am Ende der Kadenz ein Quintfall entsteht. Dabei werden die beiden melodischen Wendungen auf eine Weise synthetisiert, die es dem Hörer schwer macht, einer von ihnen den Vorrang einzuräumen. Die Kadenz ist tatsächlich beides: lineare Tenorklausel und Quintfall (»Bassklausel«).

e. Kadenz 5

572

S
A
T
B

gleich.

579

Beispiel 9: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 572–586

C. KONTEXTBEDINGTE EIGENSCHAFTEN

1. Dynamik

Die beschriebenen Differenzen zwischen den Kadenzen machen partiell verständlich, warum man innerhalb des Formabschnitts einen dynamischen Zug beobachten kann: Die Folge der Ereignisse lässt sich nämlich als stufenweiser Übergang des Terzzuges in den Quintfall lesen, wobei der einfache, aber starke Quintfall wie ein zusammenfassender Aphorismus nach einem stetigen Prozess der Reduktion und Verkürzung erscheint.

- Die erste Kadenz, die den ›Vollzug des Schlusses‹ eröffnet, und die vierte, die ihn beschließt, erscheinen als einzige Schlussformeln ohne unmittelbare Wiederholung, und ihre Figurationen repräsentieren die basalen Schlussformeln: den einfachen Terzzug und den Quintfall. Dem gegenüber sind die Kadenzen 2 und 3 wegen der Vermischung der Schlussformeln als mittlere oder vermittelnde Stationen ausgewiesen.

- Eine ähnliche Besonderheit von Anfang und Ende lässt sich hinsichtlich des Tonvorrats beobachten. Die Oberstimme verwendet im gesamten Schlussabschnitt im Wesentlichen die Töne des ›Hexatons‹ *f-c-g-d-a-e*. Dabei erscheint der quinttiefste Ton *f* allein in der ›Vorbereitung‹ – dort einmal an prominenter Stelle vor Eintritt der ersten Kadenz –, während der Ton *a* nur an einer einzigen Stelle, nämlich innerhalb der vierten Unisono-Kadenz erklingt (die übrigen Töne *c-g-d+e* bilden den neutralen Bestand fast aller Kadenzen).
- Bis Takt 572 ist über alle Kadenz-Ereignisse (samt ihren vorbereitenden Takten) hinweg eine Tendenz zur Reduktion zu beobachten: Gehen der ersten Schlussformel (T. 542–544) noch die Wechselnotenbewegung (T. 538 f.) und der auffallende Zweitakter (T. 540 f.) voraus, über den noch zu sprechen sein wird (s. ›Einschnürung‹), so fällt bereits vor der zweiten Kadenz der charakteristische Zweitakter zwischen Wechselnotenbewegung und Schlussformel aus. Die dritte Kadenz lässt von der Wechselnotenbewegung nur das pointierte Erreichen des 5. Tons übrig, und die abgespaltenen Kadenzen sowie die vierte Kadenz bestehen schließlich aus nichts anderem als der Schlussformel selbst.¹⁶
- Der Reduktion der Ereignisse entspricht weitgehend eine sich verdichtende Folge der Schlusstöne. Wenn wir zunächst von der Gliederung in metrische Einheiten absehen (s. Kap. C1b) und neutral nach dem Abstand der Schlussakkorde fragen, dann lässt sich eine Folge von 27 + 6 + 6 + 4 + 4 + 2 + 2 + 4 erkennen. Dabei ist der letzte Viertakter, der die Tendenz zur Verkürzung umzukehren scheint, nur rechnerisch doppelt so lang wie die beiden vorangehenden Taktgruppen. Syntaktisch stellt er eine Augmentation der Abspaltung zuvor dar, also einen gestreckten Zweitakter.¹⁷

Die detaillierte Beschreibung der Ereignisse und ihrer Unterschiede kann leicht darüber hinwegtäuschen, dass das zuvor exponierte Problem einer ›dynamischen Konstitution‹ noch nicht gelöst ist, das zentrale Moment, dass eine Fundierung der Dynamik durch den Tonsatz allererst verständlich macht, fand noch keine Erwähnung. Der Eindruck von Dynamik beruht nämlich wesentlich darauf, dass frühere Ereignisse durch ihr Erscheinen einen jeweils bestimmten (und bestimmbaren) Einfluss auf das Verständnis der späteren Ereignisse ausüben. Es genügt also nicht, die Unterschiede zwischen den Ereignissen und die proportionalen Verhältnisse ihrer Dauern zu beschreiben, sondern es gilt aufzuzeigen, in welcher Weise sich welche Eigenschaften einer Kadenz auf das Verständnis einer nächsten Kadenz auswirken. Hier wird nun, wie bereits bei Suurpää angesprochen, die Metrik ins Spiel kommen.

a. ›Einschnürung‹

Bei der Suche nach einem frühen zentralen Ereignis, das den ›Grundstein legt‹ für die Auffassung aller folgenden Takte, fällt der Blick auf die letzten beiden Takte der Vorbereitung, in denen der Liegeton *f* nacheinander mit den Stufen IV und V harmonisiert wird (T. 540/541).¹⁸ Eine solche satztechnische Konstellation (aus 4. Ton und Harmoniewech-

¹⁶ Im Epilog wird der Schlussformel wieder eine Wechselnotenbewegung vorangestellt.

¹⁷ Der Reduktion der musikalischen Konstellationen entspricht sinnfällig eine des Textes.

sel IV-V bzw. II-V) nenne ich ›Einschnürung‹, wenn sie wie hier mit einer bestimmten syntaktischen Funktion einhergeht: Eine ›Einschnürung‹ markiert das Nahen einer neuen Taktgruppe, sie ist eine Stelle, der kurze Zeit später der Anfang einer neuen Taktgruppe (und damit ein erster schwerer Takt) folgt.¹⁹ Da die Markierung durch einen Bewegungswechsel (im ersten oder zweiten Takt) geschieht, kommt es bei der Bestimmung eines Ereignisses als ›Einschnürung‹ – neben den beschriebenen satztechnischen Voraussetzungen – auf die rhythmischen Eigenschaften an. Dabei ist sogleich anzumerken, dass es sich bei diesen rhythmischen Eigenschaften um ›Kontext-Eigenschaften‹ handelt, nicht also um dasjenige am Rhythmus, das sich bereits von den Noten ablesen lässt, sondern um Eigenschaften, die Dauernfolgen erfahren, wenn sie im Verlauf einer Komposition gehört werden.

- Die ›Einschnürung‹ ist hier als letzte (untergeordnete) Taktgruppe der ›Vorbereitung‹ hervorgehoben. Die Hervorhebung geschieht dadurch, dass dem F-Dur-Akkord zu Beginn eine auffallende zweitaktige Wechselnotenbewegung in Vierteln (harmonisch D-T) vorausgeht. In Relation zur raschen Viertelbewegung stellt die Einschnürung eine ganztaktige Bewegung dar. Entscheidend ist dabei nicht, dass sie ganztaktig *ist*, sondern dass sich ihre Ganztaktigkeit vom Vorherigen *abhebt* und dass so innerhalb des Kontextes auf sie verwiesen wird.
- Auch die beiden Takte der ›Einschnürung‹ verweisen hinsichtlich ihrer Bedeutung aufeinander: Mozarts (Detail-)Entscheidung, die Töne des F-Dur-Akkords (in den Chor- und den meisten Orchesterstimmen) nur einen halben Takt andauern zu lassen (und dadurch eine Zäsur zum folgenden Takt zu erzeugen), hat ihren Grund in der so generierten Wirkung des folgenden Taktes. Der ausgehaltene G-Dur-Septakkord, auf den es ankommt, erscheint – bedingt durch seinen Gegensatz zum ›zäsurierten‹ Takt vorher – kontinuierlich und gerichtet.²⁰
- Die Violinen beschreiben in der ›Einschnürung‹ (erstmal in diesem Formabschnitt) eine lineare Achtelbewegung, die nichts weniger leistet, als die beschriebenen Eigenschaften der Takte in Töne zu fassen. Das Fließende des G-Dur-Taktes findet seinen Ausdruck in der glatten aufsteigenden Linie, der Zäsur im F-Dur-Takt aber entspricht der synkopische Akzent auf der Zwei des Taktes (ein letzter Reflex der Figurationen zuvor). Entscheidend ist auch hier, dass die Achtelbewegungen der ›Einschnürung‹ im Vergleich zu den melodisch engen Umspielungsachteln zuvor raumgreifend erscheinen.

* * *

Die ›Einschnürung‹ ist ein geschichtsmächtiger Topos gewesen, aus dessen Vielzahl von möglichen Erscheinungsformen einige wenige Beispiele herausgegriffen seien.

- 18 Zwar ist auch die Bedeutung dieser beiden Takte von den vorhergehenden Ereignissen abhängig, aber methodisch kann man von dieser Stelle ausgehen.
- 19 Zu den ›Einschnürungen‹ der Barockzeit siehe die folgenden Ausführungen.
- 20 Überdies ermöglicht die Konstellation aus Zäsur und Kontinuität, den G-Dur-Septakkord als betont zu hören. Durch seine Platzierung in einem leichten Takt macht er überdies einen ›quasi-synkopischen‹ Eindruck.

Beispiel 10: Arcangelo Corelli, Sonata F-Dur op. 1/1, 1. Satz, T. 3–6

In Arcangelo Corellis erster Triosonate bildet die Einschnürung diejenige Stelle, an der die Sequenz in die Kadenz übergeht (markiert durch den synkopierten Ton *f*). Anders als bei Mozart ist die ›Einschnürung‹ bei Corelli keine eigenständige Zweitaktgruppe. Mit dem Eintritt der V. Stufe beginnt bereits eine neue Bewegung (und nicht etwa am Ende der Kadenz im nächsten Takt). Diese Art der ›Einschnürung‹ scheint für die drei Jahrzehnte vor und nach 1700 typisch gewesen zu sein und findet sich auch bei J. S. Bach.

Beispiel 11: J. S. Bach, Präludium C-Dur BWV 939, T. 4–9

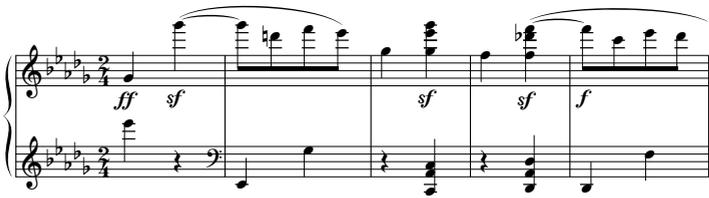
In J. S. Bachs Präludium BWV 939 führt der zentrale Modulationsweg (von der Tonika C-Dur in Takt 4 zur Dominante G-Dur in Takt 9) über die Gerüsttöne $e^2-d^2-c^2-h^1$ in der Oberstimme. Mit Erreichen der Dominante in Takt 9 beginnt ein Orgelpunkt. Zuvor erscheinen zwei Takte mit den Harmonien a-Moll und D-Dur (als Dominantseptakkord), die als ›Einschnürung‹ ausgestaltet sind: Erstens ist der hier erklingende Gerüstton *c* der einzige, der – ähnlich wie bei Corelli – synkopisch eingebettet ist und den Harmoniewechsel II-V (in G-Dur) überbrückt. Zweitens beginnt hier und nicht erst mit dem Eintritt von G-Dur eine Achtelbewegung in der rechten Hand, die über dem Orgelpunkt fortgesetzt wird.²¹

Beispiel 12: W. A. Mozart, Klavierkonzert A-Dur KV 488, 2. Satz, T. 1–4

²¹ Diese letzte Beobachtung gibt Anlass zu der These, dass möglicherweise bereits in Takt 8 eine neue Taktgruppe beginnt. Vgl. dazu die Analyse in Haas/Diederer i.V.

Auf kleinstem Raum – innerhalb eines Periodenvordersatzes – dynamisiert die ›Einschnürung‹ im langsamen Satz des Klavierkonzertes KV 488 (dort in Takt 2) den Gang auf den Halbschluss in Takt 4. Strukturelle Grundlage der Takte 1–4 bilden die Gerüstöne *cis-h-a-gis-fis-eis*.²² Die ›Einschnürung‹ findet beim Ton *h* statt, der – zwar nicht tatsächlich, aber strukturell – während des gesamten zweiten Taktes liegenbleibt. Anlass zur Interpretation der Konstellation als ›Einschnürung‹ bietet die Inszenierung:

- Erstens ist der Ton *h* der einzige Strukturton, der substanziiell wiederholt wird (die Wiederholung der anderen Töne geschieht – wenn überhaupt – innerhalb von Ornamenten).
- Zweitens ist der Ton *h* beim zweiten Erscheinen synkopiert (die Synkopierung stellt hier – wie auch bei Corelli und Bach – ein Mittel der Markierung dar).
- Drittens erklingt allein zum Ton *h* ein tiefer Basston.
- Viertens beschleunigen sich in Takt 3 der harmonische Rhythmus und die Folge der Gerüstöne (die ›Einschnürung‹ wird wesentlich durch die Ereignisse definiert, die ihr folgen: Nur der Beginn einer veränderten Bewegung gibt der Konstellation zuvor ihre Bestimmung als Markierung eines nahenden Anfangs).



Beispiel 13: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 110, 2. Satz, Trio, T. 72–76

Manchmal wirkt die ›Einschnürung‹ auch auf übergeordneter Ebene formbildend. Im klanglich befremdlichen Trio des Scherzos aus Beethovens Klaviersonate op. 110 steht die ›Einschnürung‹ am Punkt der Peripetie (T. 73–75). Sie selbst ist ein dreitaktiges Ereignis inmitten von Achttaktgruppen.²³ Obwohl in sich verwirrend komplex angelegt, stehen alle Achttaktgruppen für je einen Akkord oder einen Akkordwechsel:

Des | Des → Ges | Ges | Ges → es | [Einschnürung:] **es** → **As7** → **Des** | Des | Des

Der harmonische Verlauf führt von der Tonika Des-Dur über die Subdominante Ges-Dur zu deren Parallellakkord es-Moll, mit dem zugleich der 4. Ton melodisch erreicht wird. Es beginnt die Einschnürung, die auffällt, weil die bisherige Textur der Achttelläufe

22 Aus Sicht von Heinrich Schenker betrachtet, handelt es sich um einen unterbrochenen Quintzug (*cis²-h¹-a¹-gis¹*), an den sich am Ende ein Gang in die Mittelstimme anschließt (*gis¹-fis¹-eis¹*).

23 Vgl. hierzu die Ausführungen von Frank Samarotto (1999, 231–238), der vor allem die Dreitaktigkeit der Einschnürung hervorhebt (den Ausdruck ›Einschnürung‹ verwendet er nicht), um damit auf Probleme der »Rhythmic Reduction« hinzuweisen.

zugunsten eines rhythmisch aufreizenden Akkordsatzes verlassen wird. Nach der Einschnürung ›verliert‹ sich das Trio in scheinbar ziellosen Umspielungen des Des-Dur-Akkordes.

Bemerkenswert ist, dass der merkwürdige Charakter des Schlusses auch eine Funktion der Einschnürung darstellt: Das Trio wird weder durch eine Kadenz noch durch einen kräftigen Akkordwechsel beschlossen. Der Übergang von der harmonischen Entwicklungsphase (Des | Ges | es) in die Schlussphase wird von der ›Einschnürung‹ geleistet. Sie allein trennt das finale Des-Dur von dem Geschehen zuvor und generiert, indem sie Neues herbeiführt, ohne Früheres nach Art einer Kadenz abzuschließen, jene ambige Wirkung des Des-Dur-Akkordes: Er überzeugt weder als Schluss-Tonika noch als Beginn eines neuen Abschnitts (beispielsweise eines ›A'-Teils‹). Folgerichtig verläuft das Trio im Sande – und eben dies ist die syntaktische Pointe des Abschnitts.

b. Eine Grundfrage der Metrik: Ordnung der Taktgruppen – ›schwere Takte‹

Über die Art und Weise, wie Takte zu gruppieren sind (und – damit einhergehend – welche Takte metrisch schwer sind), gibt es bekanntlich differierende Vorstellungen.²⁴ Wahrscheinlich hängt die Tatsache, dass unterschiedliche Theorien der Metrik angesichts identischer satztechnischer Sachverhalte zu diametral entgegengesetzten Interpretationen gelangen, damit zusammen, dass der Gegenstand der Metrik an der Grenze zwischen Werkstruktur und Interpretation angesiedelt ist: Metrische Schwerpunkte müssen zwar auch durch Momente des Tonsatzes fundiert werden, aber ihr wesentlicher ›Existenzgrund‹ liegt darin, dass sie von einer bestimmten Interpretation des musikalischen Zusammenhangs ›verlangt‹ werden. Da eine jede Interpretation immer auch dadurch realisiert wird, dass sie eine bestimmte Disposition metrischer Schwerpunkte ›setzt‹, haben metrische Entscheidungen einen präskriptiven Charakter.²⁵ Mit anderen Worten: Bei Fragen nach Gruppierung und Metrik geht es nicht darum, welche Takte schwer *sind*, sondern darum, welche Takte schwer gespielt werden *sollten*, damit eine bestimmte Auffassung des musikalischen Zusammenhangs deutlich werden kann.²⁶

Wir werden uns, um die Bedingungen von Dynamik und Einheit im Schlusschor aufzeigen zu können, der verbreiteten (formalen) Auffassung anschließen, nach der solche Takte als metrisch schwer aufgefasst und gespielt werden sollten, die einen ›Anfang‹ darstellen. Dabei ist ›Anfang‹ als Bestimmung eines musikalischen Ereignisses hinsichtlich seiner Funktion im ›Kontext‹ zu verstehen:²⁷

24 Zu den Problemen der metrischen Bestimmung vgl. Schachter 1999 und Dahlhaus 1974.

25 Dieser Umstand bedeutet nicht, dass die Metrik keiner wissenschaftlichen Theoriebildung zugänglich wäre, sondern dass eine Form von Wissenschaftlichkeit gefunden werden muss, die den Phänomenen der Metrik gerecht wird.

26 Dem Einwand, die Behauptung impliziere, dass dem Interpret jede denkbare Deutung offen stünde, wäre mit dem Hinweis zu begegnen, dass Entscheidungen über die metrische Qualität einzelner Takte nicht beliebig ausfallen können, weil eine Verpflichtung zur Kohärenz aller getroffenen Entscheidungen besteht. Gerade weil metrische Entscheidungen Teilentscheidungen über strukturelle Verhältnisse sind, die mindestens einen ganzen Formabschnitt betreffen, sind der Willkür Grenzen gesetzt.

27 Vgl. hierzu auch Schachter 1999 und Polth 2000, 107 ff.

- Es wäre verfehlt, ›metrische Schwerpunkte‹ mit Betonungen gleichzusetzen. Ein metrischer Schwerpunkt konstituiert sich nicht durch den Nachdruck, den ein Spieler einem Ton oder Klang angedeihen lässt, sondern systemisch, er ist ein Epiphänomen des musikalischen Zusammenhangs (was nicht ausschließt, dass er darüber hinaus durch Betonungen affirmiert werden kann).²⁸
- Dass ein metrischer ›Anfang‹ schwer ist, bedeutet, dass er »in dem Gehör [...] zu verweilen«²⁹ scheint, was sich als Umschreibung für die Tatsache verstehen lässt, dass er weiterwirkt, d. h. das Ereignis, das auf einen metrischen Schwerpunkt fällt, bildet den Bezugspunkt, von dem her die folgenden Ereignisse auf eine bestimmte (gewünschte) Weise verständlich werden (welche das sind, zeigt die Analyse im Einzelfall). Die Schwere des ›Anfangs‹ ist die sinnliche Außenseite einer syntaktischen Funktion.
- Es wäre ein Missverständnis, die ›Anfänge‹, als die metrische Schwerpunkte fungieren, mit syntaktischen Anfängen (im Sinne der Formenlehre) gleich zu setzen. Ein ›Anfang‹ (im Sinne einer metrischen Kategorie) kann womöglich inmitten eines melodisch ungegliederten Ablaufs vorkommen. Gerade deswegen ist die Metrik für die Lebendigkeit eines musikalischen Ablaufs bedeutsam, weil sie einen ›Kontrapunkt‹ zur Syntax (im geläufigen Sinne) bilden kann.³⁰

Aus den Bestimmungen folgt, dass eine Entscheidung über die Lokalisierung eines metrischen Schwerpunkts von dem erkennbaren Einfluss her gelenkt wird, den sie auf die Eigenschaften der folgenden Ereignisse ausübt. Zwei Beispiele:

- Zu Beginn des Schlusschors fallen metrischer und syntaktischer Anfang zusammen. Die metrischen Schwerpunkte werden in Takt 518 und 520 durch isolierte Akkorde verkörpert, sie eröffnen einen zeitlichen Bereich, innerhalb dessen sie in der Art eines Basstons fortwirken (und den sie durch ihr Fortwirken definieren). Die Chor-Phrasen, die in ihrem Schatten stehen, wirken eingebettet³¹, d. h. wie auf einen ›Basston‹ aufgesetzt, dessen Einsatz (und Wiedereinsatz) den Ablauf gliedert. Der Charakter der Phrasen ist durch diese Einbettung weniger massiv, als er es wäre, wenn sie – um einen Takt vorgezogen – auftaktig begännen und mit den Akkorden zusammenfielen. Die relative Leichtigkeit der Phrasen verleiht ihnen wiederum einen ›Zug‹ nach vorne.³²

28 Vgl. zur Differenz zwischen metrischen Schwerpunkten und melodischen Betonungen auch den Unterschied zwischen ›Hypermeasure‹ und ›Phrase Structure‹, wie ihn William Rothstein näher ausführt (1989, 10–13).

29 Kolneder 1990, 82.

30 Der metrische Schwerpunkt lässt sich nicht aus bestimmten Merkmalen im Tonsatz herleiten oder auf diese reduzieren (auch die Bestimmung ›Anfang‹ ist kein Kriterium, das als solches erkannt würde, sondern beruht auf ›Kontext‹), er ist aber auch nicht unabhängig von den Ereignissen im Tonsatz. Vielmehr entspringt er einer Auffassung über die Gruppierung der Ereignisse. Weil die syntaktischen Grenzen dabei kein zwingendes Kriterium sind, kann die Metrik zu ihr einen Kontrapunkt darstellen.

31 Zum Ausdruck ›eingebettete Takte‹ siehe Schenker 1956, 191.

32 Vgl. Polth 2000, Haas 2008. William Rothstein (1995, 168f.) würde hier vielleicht von einem »Shadow Meter« sprechen.

518

S
A

Wenn Tu - gend und Ge - rech - tig - keit der Gro - ßen

T
B

1 2 3 4 | 1 2 3

525

dann ist die

Pfad mit Ruhm be - streut, der Gro - ßen Pfad mit Ruhm be - streut, mit Ruhm be - streut, mit Ruhm be - streut,

4 5 6 7 8 | 1 2

Beispiel 14: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, Takt 518–586, metrische Analyse

- Takt 572 ist durch den Kontext ein ganz schwerer Takt (s. die folgende Analyse) und damit der metrische Anfang für den Epilog. Unabhängig davon, ob man den Beginn der Epilogfiguren mit dem Schlussston und den Läufen, die aus ihm hervorgehen, oder erst mit dem Ton e^3 im folgenden Takt ansetzt, nehmen die epilogischen Takte ihren strukturellen Ausgangspunkt vom Schlussston. Sinnvoll ist diese Interpretation, weil durch sie der Akkord in Takt 573 einen synkopischen Charakter erhält. Dass er betont erscheint, aber in einem zweiten leichten Takt steht, begegnet der Gefahr von Plumpheit, wie sie mit einem Spiel gegeben wäre, das den Takt als metrischen Anfang darstellte.

c. ›Metrische Pfade‹

Eine zentrale Funktion der ›Einschnürung‹ besteht darin, den Eintritt in die Kette der Kadenzen metrisch zu lenken, d. h. den Hörer auf einen bestimmten Pfad von metrischen ›Anfängen‹ zu setzen (was die Behauptung einschließt, dass die Disposition der schwe-

532
Erd' ein Him - mel - reich,
dann ist die Erd' ein Him - mel - reich, dann ist die Erd' ein Him - mel - reich und Sterb - li -
dann ist die Erd' ein Him - mel - reich,
3 4 5 6 7 8 8a

539
che den Göt - tern gleich, und Sterb - li - che den Göt - tern gleich, dann
8b 9 10 | 1 2 3 4

Beispiel 14 (Fortsetzung)

ren Takte eine andere sein könnte, wenn der Abschnitt der ›Vorbereitung‹ anders komponiert worden wäre). Wie dieser ›metrische Pfad‹ genau aussieht, wird im Anschluss an Beispiel 14 beschrieben. Das Beispiel selbst gibt lediglich die vorgeschlagene Zählung der Takte wieder. Wer einen ersten Anhaltspunkt für die hiesigen Entscheidungen sucht, sei auf die Spielfiguren (vor allem der ersten Violine) von Takt 542 an verwiesen: An den Anfängen einiger Taktgruppen (wo die Zählung mit einer 1 beginnt) findet sich ein Doppeltakt, der mit einer singulären Spielfigur ausgestaltet ist.³³

1. Kadenz: ›Vorbild‹

Entscheidend scheint mir, dass die Einschnürung uns den Beginn des ersten Terzzugs als Beginn einer neuen Taktgruppe erleben lässt. Die Taktgruppe beginnt mit einem met-

33 Zählungen mit a oder b (beispielsweise 8a und 8b) deuten an, dass die vorherige Taktfunktion (beispielsweise 8) im nächsten Takt oder in den nächsten Takten immer noch gilt, also wiederholt oder gedehnt wird.

546
ist die Erd' ein Him-mel-reich und Sterb-li-che den Göt-tern gleich dann ist die Erd' ein

4a 4b | 1 2 3 4 4a

553
Him-mel-reich und Sterb-li-che den Göt-tern gleich, den Göt-tern, den Göt-tern

4b | 1 2 3 4 3 4
(1) (2)

Beispiel 14 (Fortsetzung)

risch schweren Doppeltakt auf dem 3. Ton, der durch synkopische Spielfiguren in den Violinen aus der Umgebung herausgehoben ist (der 1. Ton am Ende der Kadenz fällt auf den Beginn eines leichten Doppeltaktes).³⁴

2. Kadenz: ›Imitation‹

Die metrische Interpretation des ersten Terzzugs sorgt wiederum dafür, dass man auch kurz vor dem Ende der zweiten Kadenz (in beiden ›Vorkommnissen‹) einen schweren ›ersten‹ Doppeltakt ausmacht.³⁵ Die Takte 548 und 554 treten als Anfänge einer neuen

34 Der synkopische Sekundakkord der Doppeldominante (T. 545 und 551) erfährt als vierter Takt der Taktgruppe einen weniger massiven Charakter denn als zweiter.

35 Auch hier sei noch einmal daran erinnert, dass die metrischen Bestimmungen aus dem ›Kontext‹ heraus vorgenommen werden. Betrachtet man die Kadenzen in Takt 542–556 isoliert, blendet man also den Einfluss der ›Einschnürung‹ aus, dann hindert nichts daran, die Schlusstakte als metrisch schwer (also als Eröffnung der folgenden Kadenz) zu hören.

560
gleich, den Göttern, den Göttern gleich, den Göttern gleich, den

567
Göttern gleich, den Göttern gleich.

5 6 7 8 | 1 2 3
4 5 5a 6 6a | 1 2

Taktgruppe hervor: nicht nur wegen ihrer analogen Position zum ersten Terzzug, sondern auch wegen der erwähnten Figuren in den Violinen.³⁶

3. Kadenz: metrische ›Umdeutung‹

Die Situation ändert sich mit der dritten Kadenz und ihren (teils verkürzten) Wiederholungen. Dadurch, dass die ersten Taktgruppen lediglich vier statt sechs Takte umfassen und in ihrer Mitte von einem synkopischen 5. Ton ausgefüllt werden, kann sich vor dem Ende der Kadenzen ein Doppeltakt, der als Eröffnung einer neuen Taktgruppe fungiert, nicht oder nicht derart deutlich wie bisher etablieren (unterstützt wird die veränderte metrische Situation durch die Spielfiguren der Violinen, die jetzt über mehr als einen

36 Die Schlussformel führt diesmal von einem 5. Ton auf einen 1. Ton. Dass Mozart die Herbeiführung des 5. Tons in den Takten 546–547 und 552–553 durch ein Abwechseln zwischen den Akkorden auf G und D hinauszögert (wodurch die Kadenzen auf sechs Takte erweitert werden), gibt Gelegenheit dazu, die genannten Takte 548 und 554 als erste einer neuen Taktgruppe zu hören.

574

2a 2b 3 4=1 2 2a

580

2b 3 4=1 2 3 4 5

Beispiel 14 (Fortsetzung)

Doppeltakt hinweg einheitlich verlaufen).³⁷ Daher beginnen von nun an die Takte mit den Schlußstönen, als metrische Attraktionspunkte hervorzutreten.

Aus dem Verlauf heraus gehört, klärt sich die Verlagerung des metrischen Schwerpunkts auf die Schlußstöne allerdings nicht so schnell (eine Nachwirkung der ›Einschnürung‹). Die doppelte metrische Zählung der Takte 556–557 (Bsp. 14) ist als provisorische Darstellung einer nachträglichen Uminterpretation zu verstehen: Von ›vorne‹ kommend, handelt es sich um Takte mit den syntaktischen Funktionen 3 und 4. Erst im Nachhinein wird deutlich (an den Eigenschaften der Takte 559–560), dass sich der metrische Bezugspunkt (der ›erste Takt‹) verschoben haben muss, dass das momentane Geschehen seinen strukturellen Ausgang von Takt 556 nimmt, ohne dass die Bedeutung dieses Taktes sinnfälliger geworden wäre, als er tatsächlich erklang.

³⁷ Diejenigen Stellen, an denen dies theoretisch geschehen sollte (T. 558 und 562), befinden sich mitten in der Überbindung (auch wenn sie durch das Ende der Dreiklangsbrechung in den Bläsern markiert sind).

3. Kadenz: strukturelle ›Umdeutung‹

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 556, shows a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal line has a fermata over a note, and the piano part features a complex harmonic structure with a fermata. The second system, starting at measure 564, continues the vocal and piano parts, showing a melodic line with a fermata and a complex harmonic structure in the piano part.

Beispiel 15: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor, T. 556–572, Struktur der Oberstimme

Bezeichnenderweise bringt Mozart von dem Augenblick an, in dem die metrischen Anfänge auf die Schlussstöne zu fallen beginnen, den 3. Ton als alternativen Schlussston ins Spiel. Nach gängiger Syntaxlehre wird ein Schluss auf dem 3. Ton als ›imperfekter Ganzschluss‹ interpretiert, der sich mit einem nachfolgenden perfekten zu einer Einheit ergänzen kann, weil dieser einlöst, was jener ›offenließ‹. Zu einer Erklärung für die funktionale Einheit beider Kadenzen wird dieser Hinweis allerdings erst dann, wenn man hinzufügt, dass der Unterschied der Schlussstöne zu einer veränderten Auffassung der Strukturen führt: Aus zwei Terzzügen (inklusive Quintfall) wird eine Bogenstruktur $1-2-3-2-1$, die im Gegensatz zu den Terzzügen zwei Kadenzen umspannt. Ebenso fügen sich – wie bereits gesagt – die beiden abgespaltenen zweitaktigen Kadenzen mit der vierten Kadenz, der Augmentation der Abspaltung, zu einer einzigen Kadenz zusammen (weshalb es hier sinnvoll ist, von einem ›Satz‹ zu sprechen).

3. Kadenz: der Schluss in Takt 564

Der Akkord in Takt 564 ist der erste, der den typischen Charakter einer finalen Tonika erkennen lässt (hier erklingt die erste Tonika in Oktavlage auf einem metrisch ersten und damit schweren Takt³⁸). Damit eröffnet Takt 564 eine neue Phase des Kadenzierens, in der es darum geht, den etablierten Schluss-Charakter festzuhalten und weiter ›anzurei-

38 Der Neubeginn der Taktgruppe wird durch den Beginn der Achttelläufe in den Bässen markiert.

chern«. Der Bestimmungsprozess, der nun folgt, lässt sich am besten ermes sen, wenn man die klangliche Differenz zwischen den Schlussklängen in Takt 564 und 572 in den Blick nimmt.

3. Kadenz: Abspaltung

Die Abspaltung ist offensichtlich wichtig, um die Differenz zwischen den genannten Schlussklängen zu begründen. Man erkennt dies daran, dass die Differenz deutlich geringer wäre, wenn man die Taktgruppe vor der vierten Kadenz änderte, wenn also der vierten Kadenz eine weitere (unverkürzte) Wiederholung der dritten vorausginge. Die Abspaltung hat die Funktion, den Ton e wieder zum Ausgangspunkt der finalen Taktgruppe von Takt 568 bis 571 zu machen. Es handelt sich um einen untergeordneten Anfang in einem ›fünften Takt‹ in der Mitte der Struktur $\overset{\wedge}{1}-\overset{\wedge}{2}-\overset{\wedge}{3}-\overset{\wedge}{2}-\overset{\wedge}{1}$. Gerade die Funktionalisierung des 3. Tons als Binnenanfang ermöglicht es, die abschließende Bewegung $\overset{\wedge}{3}-\overset{\wedge}{2}-\overset{\wedge}{1}$, die durch die Quinten gestreckt wird, als zusammenfassenden Aphorismus aufzufassen.

4. Kadenz: Bedeutung der Augmentation

An der ›Einschnürung‹ war bereits zu beobachten, dass ihr Hervortreten auch mit dem Umstand zu tun hatte, dass eine zuvor melodisch enge und rhythmisch kleingliedrige Achtelbewegung von einer melodisch ausgreifenden und rhythmisch ganztaktigen abgelöst wird. Die Verkettung der beiden verkürzten dritten Kadenzen mit der abschließenden augmentierten vierten folgt demselben Prinzip. Prägend für die vierte Kadenz ist der Umstand, dass sie die ganztaktige Bewegung, wie sie von ›Einschnürung‹ und erster Kadenz her bekannt ist, *wiedergewinnt*. Die ganzen Noten werden innerhalb des Kontextes daher nicht als Retardation, sondern als befreites Fortströmen verstanden.

2. Einheit

Die Einheit des Schlusschors ist eine Funktion der beschriebenen Dynamik, sie gründet auf der ›dynamischen Konstitution‹ der ›Schluss-Tonika‹. Die Einheit der ›Schluss-Tonika‹ lässt sich an dem speziellen Effekt erkennen, der die wiederholte Herbeiführung des Schlussakkordes begleitet: ›Schluss-Tonika‹ ist hier eine Bestimmung, die von Anfang an in allen Schlussakkorden anwesend und zugleich nicht-anwesend ist. Anwesend ist sie, weil jeder Schlussakkord als ›Vorkommnis‹ einer ›virtuellen‹ Schluss-Tonika erscheint, nicht-anwesend ist sie, weil kein einziger Schlussakkord als eigentliches ›Vorkommnis‹ der ›Schluss-Tonika‹ fungiert (auch nicht der letzte vor dem Epilog). Die ›eine‹ Schluss-Tonika erklingt nicht, sie gibt es nur, insofern sie eine Folge mehrerer ›Vorkommnisse‹ einigt, d. h. deren Einheit ist.³⁹ Fundiert wird diese Auffassung durch die beschriebenen satztechnischen Differenzierungen, die das ›Hineinhören‹ oder Verfolgen des ›metrischen Pfades‹ erlauben.

39 Daraus ergibt sich, dass man die Reihe der Kadenzen nicht als Prolongation einer einzigen Kadenz im Schenker'schen Sinne betrachten darf.

a. *Doppelung der Strukturen*

Die Tatsache, dass die Reihe der Schlussformeln zwei Grundformen kennt: den linearen Terzzug (Tenorklausel) und den Quintfall (eine Art Bassklausel), ist in diesem Beispiel kein Zufall, sondern eine Voraussetzung für das Gelingen der ›dynamischen Einheit‹. Die Einheit, die im Formprozess deutlich wird, geht hier aus der wechselseitigen Beleuchtung der beiden Strukturen hervor.⁴⁰ Die abschließende Kraft des letzten Quintfalls hängt ebenso vom Terzzug zuvor ab, wie die Funktion des Terzzugs, die Schluss-tonika erklingen zu lassen, ohne auf ihr anzukommen, vom Quintfall her zu verstehen ist. Selbstverständlich könnten beide Schlussformeln für sich genommen – etwa in einer anderen Komposition – einen befriedigenden Schluss hervorbringen. Aber im Kontext dieses Schlusschors erscheinen beide aufeinander angewiesen und dadurch beschränkt: Der Terzzug vollendet das Schließen nicht, der Quintfall allein könnte es nicht einfädeln. Die Beschränktheit ist das Signum einer wechselseitigen Abhängigkeit.

Wenn man diesen Interpretationsvorschlag gelten lässt, dann hätte das allerdings gewichtige Konsequenzen:

- Wenn die Einheit einer Komposition oder eines Formabschnitts aus dem Verhältnis zweier Strukturen hervorgeht, dann begründet keine der beteiligten Strukturen diese Einheit für sich. Folglich gehören die Strukturen nicht in einen (Schenker'schen) Hintergrund der Komposition.
- Die Einheit, die aus der Wechselwirkung der beiden beteiligten Strukturen hervorgeht, lässt keine neue übergeordnete Struktur hervorgehen. Sie ›existiert‹ in nichts anderem als in eben dieser Wechselwirkung.
- Eine dynamische Einheit, die auf Wechselwirkung beruht, kann durch kein Strukturdiagramm adäquat dargestellt werden.

Das folgende Diagramm hat daher nur einen suggestiven Wert. Es notiert die beiden führenden Strukturen als miteinander verschränkt und deutet dadurch den Prozess der wechselseitigen Beleuchtung zwischen Terzzug und Quintfall, wie er im Verlauf des Schlusabschnitts stattfindet, lediglich an.

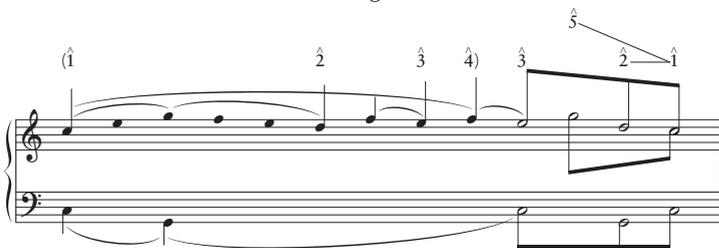


Diagramm 3: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Akt, Schlusschor
Verschränkung der beiden führenden Strukturen

40 Die wechselseitige Beleuchtung ist eine wechselseitige Abhängigkeit: Die Funktion der einen Schlussformel kann es nur geben, weil es zugleich die Funktion der anderen gibt. Fiele eine der beiden Formeln aus (ohne dass eine anderweitige Kompensation einträte), dann ginge mit ihr nicht nur deren Funktion verloren, sondern auch diejenige der anderen Formel.

b. Die ›Unterbrechung‹ bei Schenker als ›dynamische Einheit‹

Die ›dynamische Konstitution‹ von Einheit durch die wechselseitige Abhängigkeit mehrerer Strukturen oder Strukturteile, die nur im Verfolgen des Verlaufs der Ereignisse (auf einem bestimmten ›metrischen Pfad‹) stattfinden kann, könnte ein Gedanke sein, der in vagen Ansätzen bereits in Heinrich Schenkers *Freiem Satz*, dort in seinen Ausführungen zur ›Unterbrechung‹, zu finden ist.⁴¹ Ein unterbrochener Terz- oder Quintzug besteht bekanntlich aus zwei Teilstücken, einem ersten unvollständigen (ohne den 1. Ton) und einem zweiten vollständigen. Die erste $\hat{2}$ ist ein Teiler, der die Linie unterbricht.

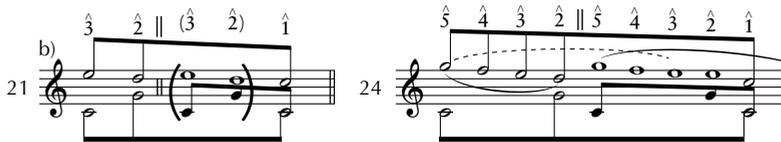


Diagramm 4: Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, Anh. Figurentafel, Fig. 21 b und 24

In jüngerer Zeit hat Nicolas Marston⁴² gezeigt, dass Schenker hinsichtlich der Frage, welches der beiden Teilstücke die eigentliche Urliniebewegung repräsentiere, widersprechende Aussagen getroffen hat. So suggerieren die Bilder im *Freien Satz* (Diagramm 4), dass es der erste Weg zur $\hat{2}$ sei, in dem die Urlinie selbst sich fortbewege. Hingegen legen einige Textstellen aus den Schriften *Der Freie Satz* und *Das Meisterwerk* nahe, dass die Hintergrundstruktur erst mit dem zweiten Teilstück, also nach der ›Unterbrechung‹, in Bewegung gerate. Akribisch vollzieht Marston anhand der Skizzen zum *Freien Satz* die Entstehung dieser Widersprüche nach (diese sehr interessante Rekonstruktion ist für unsere Ausführungen allerdings sekundär).

Aus den vorangegangenen Überlegungen heraus drängt sich ein Verdacht auf: Vielleicht resultieren die Widersprüche, die Marston herausgearbeitet hat, aus der (von Schenker verkannten) Tatsache, dass die Frage nach der Priorität eines der beiden Teilstücke gar nicht zu klären ist, weil die Einheit ›unterbrochener Züge‹ nicht hierarchisch, sondern im dargestellten Sinne ›dynamisch‹ hervorgebracht wird. Das hieße: Der ›eine‹ dreitönige Terz- oder fünftönige Quintzug, der die Urlinie einer Komposition (eines Formabschnitts oder einer Taktgruppe) bildet, erklingt nicht – in dem Sinne, dass drei der insgesamt fünf Töne des unterbrochenen Terzzugs (resp. fünf der insgesamt neun Töne des unterbrochenen Quintzugs) die ›eigentliche‹ Struktur repräsentieren. Vielmehr stellt die Urlinie mit ihren drei oder fünf Tönen eine ›Idee‹ dar, auf die man die beiden erklingenden Strukturteile wie gleichberechtigte ›Abbilder‹ beziehen darf.

Die Einheit der Taktgruppe geht aus der wechselseitigen Bezugnahme der Teilstücke hervor.⁴³ Das erste Teilstück ist weder die ›eigentliche‹ Repräsentation des Hintergrundes

41 Schenker 1956, 71–76.

42 Marston 2013.

43 Hervorzuheben wäre, dass die Annahme ›dialektischer Beziehungen‹ bereits für Musik deutlich vor Beethoven von Relevanz ist, auch wenn diese Art von Beziehungen offensichtlich erst bei Beethoven durchbricht (vgl. hierzu Schmalfeld 1995).

noch ein ›Gang in die Mittelstimme‹, sondern ebenso ›Abbild‹ des Hintergrundes wie das zweite Teilstück, von dem es sich durch die geringere Schlusskraft unterscheidet. Dass erst das Teilstück nach der Unterbrechung den Formabschnitt oder die Taktgruppe beschließen kann, bedeutet (für uns, nicht für Schenker) nicht, dass es deswegen für den Repräsentanten des Hintergrundes gelten darf; denn seine Schlusskraft ist eine Funktion des ersten Teilstücks: Sie käme ohne diese nicht zustande. Dadurch wiederum erhellt sich, dass der Zug bereits mit dem ersten ›Abbild‹ beginnt und dass in den fünf oder neun Tönen eines unterbrochenen Terz- oder Quintzugs keine Ton-Funktion doppelt vorkommt, obwohl zwei oder vier der beteiligten Töne dieselbe Tonhöhenklasse wie andere aufweisen.

Literatur

- Cadwallader, Allen und David Gagné (1998), *Analysis of Tonal Music*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Kritik des Riemannschen Systems«, in: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, hg. von Ernst Apffel und Carl Dahlhaus, München: Katznbichler, 184–203.
- Haas, Bernhard / Diederer, Veronika (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- (i. V.), »Bach, Präludium C-Dur BWV 939«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Hartmut Fladt und Michael Polth, Hildesheim u. a.: Olms.
- Jans, Markus (i. V.), »Die Idee und ihre formale Anlage. Über die Bedeutung der Multiplikation«, in: *Mozart. Stationen – Wandlungen – Brüche*, ZGMTH-Sonderband.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*, Leipzig: Böhme.
- Kolneder, Walter (1990), *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, 2. Aufl. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- Marston, Nicholas (2013), »The Development of Schenker's Concept of Interruption«, *Music Analysis* 32, 332–362.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Rothstein, William (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York und London: Schirmer.
- (1995), »Beethoven with and without ›Kunstgepräg‹: Metrical Ambiguity Reconsidered«, *Beethoven Forum* 4, 165–193.
- Samarotto, Frank (1999), »Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction«, in: *Schenker Studies* 2, hg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 222–238.

- Schachter, Carl (1999), »Aspects of Meter«, in: *Unfoldings*, New York, Oxford: Oxford University Press, 79–117.
- Schenker, Heinrich (1956), *Neue musikalische Theorien und Phantasien, III: Der freie Satz*, hg. und bearb. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition.
- Schmalfeld, Janet (1995), »Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the ›Tempest‹ Sonata«, in: *Beethoven Forum* 4, 37–71.
- Suurpää, Lauri (2006), »The First-Movement Exposition of Mozart's 'Prague' Symphony: Cadences, Form, and Voice-Leading Structure«, *Dutch Journal of Music Theory* 11, 164–177.

Synchron und diachron

Zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache

Ariane Jeßulat

ABSTRACT: Der Beitrag untersucht die für romantische Formensprache etablierte Theorie der ›organischen Form‹ (›organic metaphor‹). ›Organische Form‹ wird implizit wie explizit mit metaphorischen Konnotationen verwendet, die in der Anwendung auf die Werkanalyse Voreinstellungen mit sich bringen. Damit einher geht eine unscharfe Überblendung von Produktions- und Rezeptionsästhetik sowie eine seit den Anfängen klassisch-romantischer Formenlehre fast selbstverständliche Abkehr des Interesses von kontrapunktischen Techniken, die der Illusion spontaner Einfälle und natürlicher Prozesse zuwiderlaufen können. An Hand dreier Einzelanalysen aus Werken von Schumann, Brahms und Mendelssohn unter der begleitenden kritischen Lektüre von Johann Christian Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* werden Fälle von Prozessualität herausgearbeitet, deren Verlauf und Dramaturgie sich der herkömmlichen Metaphorik von ›organischer Form‹ entziehen, obwohl sie als musikalischer Funktionszusammenhang vollkommen intakt sind.

This article discusses 'organic metaphor', a well-established theory of form with regard to the Romantic idiom. 'Organic form' is implicitly and explicitly used with metaphorical connotations that imply a preselection when applied to musical analysis. This goes hand in hand with a diffuse blending of the aesthetics of production and reception, as well as with an almost matter of course renunciation of contrapuntal techniques, typical of the Classic-Romantic *Formenlehre*, which could conflict with the illusion of spontaneous inspiration and natural processes. Analyses of three works by Schumann, Brahms and Mendelssohn together with a critical reading of Johann Christian Lobe's *Lehrbuch der musikalischen Komposition* are used to demonstrate cases of processuality, whose development and dramaturgy defy the conventional imagery of 'organic form' despite remaining completely intact as musically functional contexts.

Besonders für die Analyse des klassisch-romantischen Repertoires ist kaum eine Begrifflichkeit verbreiteter als die, welche auf der Vorstellung von einer ›organischen Form‹ fußt. Dabei knüpft die in den dokumentierten Quellen nie ganz homogene Ästhetik der ›organischen Form‹ an ein differenziertes und belebtes Metaphernfeld an, dessen Geschichte allein von der Goethe-Zeit bis zur kritischen Aufbereitung durch die Dahlhaus-Schule mehrere Paradigmenwechsel, tendenziöse Verschärfungen, aber auch wieder wissenschaftliche Redaktionen erfahren hat. Dementsprechend unterschiedliche Bedeutungen werden in der musikalischen Analyse oft anachronistisch nebeneinander verwendet. Dieser Beitrag versucht an Hand einer nur kleinen Auswahl von Quellen, nämlich

der Kompositionslehre von Johann Christian Lobe aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und einiger weniger Texte von Carl Dahlhaus, auf Probleme der musikalischen Analyse aufmerksam zu machen, die dann entstehen, wenn die zu analysierende Musik zwar die Prämisse des ›organischen Zusammenhangs des Ganzen zu den Teilen‹ im Sinne eines Funktionszusammenhangs klar erfüllt, dabei sich aber einer Einordnung in den metaphorischen Überschuss der Vorstellungen von ›organischer Form‹ ebenso klar entzieht, also weder offensichtlich wachsende, drängende oder anthropomorph-psychologische Analoga findet noch diese dialektisch in komplexeren Formprozessen anstrengt. Dabei geht es kaum um eine Korrektur oder gar ein Widerlegen etablierter und äußerst tragfähiger formanalytischer Ansätze aus dem Vorstellungsfeld prozessualer Logik wie der ›entwickelnden Variation‹ oder der ›kontrastierenden Ableitung‹, deren Rezeption nicht nur die Geschichte der Musiktheorie, sondern immer wieder auch die Geschichte der kompositorischen Praxis selbst durchsetzt, sondern um das Aufdecken unbemerkt und unbewusst waltender metaphorisch gebundener Vor-Urteile, deren Wirkung sowohl potentielle Analyseergebnisse beeinflusst als auch die Auswahl dessen, was überhaupt unter der Prämisse der ›organischen Form‹ analysiert wird.

Organische Form, entwickelnde Variation¹

In der romantischen Formästhetik sind Denkmodelle nach dem Vorbild organischer Prozesse zentral. Zum weiten Assoziationsfeld der *natura naturans* gehören Termini wie ›Keimzelle‹, ›Erfindungskern‹, ›Stau‹ oder in anderem Zusammenhang aus der romantischen Naturwissenschaft und Anthropologie entlehnte Wachstumsmetaphern mit großer Selbstverständlichkeit.² Neben dem direkten wissenschaftlichen Interesse, Naturwissenschaft und philosophische Ästhetik unter einer gemeinsamen metaphysischen Leitidee zusammenzufassen, ist es bis heute³ der evidente Erfolg derartiger analytischer Methoden, der auch die begleitende Metaphorik wirksam erhält. In der Mehrzahl der Fälle ist es ausgesprochen sinnvoll, so etwas wie Organik im Sinne von Werkästhetik durch das stimmige Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen an Hand motivischer Entwicklungspro-

- 1 Vgl. die Zusammenfassung bei Clemens Kühn (1993, 224): »Der Zusammenhang von Musik ist gewährleistet durch Logik in der Gestaltung, Aufeinanderfolge und Verbindung ihrer Gedanken. Ausgangspunkt ist ein individueller musikalischer Gedanke. Er wirkt sich aus, und sein Einfluß reicht bis weit in ein Werk hinein. Diese Folgerungen tragen die Musik.«
- 2 Zum unscharfen Übergang zwischen psychologischen und biologisch-naturwissenschaftlichen Metaphern unter dem Dach einer Analogie zwischen Kunstwerk und Leben vgl. Danuser 2014, 309: »[...] the notion of ›transformation‹ [...] involves more basic principles than just those relevant to twentieth-century music. As a feature of variation, it may be used in the sense of altering a given musical structure of whatever kind or size into a different one – be it in reference to thematic processes in variations [...] as well as in structures following the idea of ›developing variation‹, or be it understood as a general aesthetic principle derived from analogy between life and art, as stipulated around 1900 by Gustav Mahler who would not allow unaltered repetition of any kind in music.«
- 3 Innerhalb der Metapher ›organische Form‹ haben seit ihrem Aufkommen allerdings diverse differenzierende Paradigmenwechsel stattgefunden. Die entschiedenste Hinwendung zu einem Verständnis von Form als energetisch dynamischem Prozess fand nicht im 19. Jahrhundert selbst, sondern zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt, fließt aber aus heutiger Sicht gelegentlich anachronistisch in die interpretierende Lektüre älterer Quellen mit ein (vgl. Borio 2011, 149).

zesse zu belegen, zu identifizieren und so im analytischen Nachvollzug mit dem Werk selbst in Kontakt zu treten. Schlüsseltexte der Philosophie, Literatur- und Naturwissenschaft gehen dabei in die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts ein, sei es, dass Goethes *Metamorphose der Pflanzen*⁴ zeitgenössische wie jüngere Formenlehren beeinflusst, sei es, dass die Einleitung zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* sich einer entsprechenden Knospen-Metapher bedient⁵ oder dass in der Analyse sinfonischer Formen Begriffe wie ›entwickelnde Variation‹ und ›Trieb‹ auf derselben kategorialen Ebene eingesetzt werden.

Durch die Problematik einer vornehmlich an Beethoven geschulten Formenlehre, deren Exempla aus Beethovens mittlerer Periode das ästhetische Postulat organischen Wachstums tatsächlich bis zu einem gewissen Grade erfüllen, ist die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung schon seit längerem für die Einseitigkeit und die Ideologisierung solcher ›organischer‹ Formtheorien sensibilisiert.

Dennoch ist nach wie vor Wachsamkeit vor stillschweigenden, möglicherweise nicht intendierten metaphorischen Implikationen geboten⁶, wenn es um den detaillierten musikalischen Nachvollzug solcher eventuell nicht ganz erloschener Katachresen⁷ im Dienste einer zunächst nicht wertend gemeinten Formanalyse geht.

So ist es im Sinne einer musikgeschichtlichen Würdigung in vieler Hinsicht zu rechtfertigen, Johann Christian Lobes Kompositionslehre⁸ als Meilenstein romantischer Formenlehre in ein kanonisierendes Lehrwerk aufzunehmen.

Lobe's emphasis on creating musical cells that can be endlessly elaborated also reveals another agenda increasingly featured in theories of form: the urge to make the organic metaphor more and more palpable in analysis. Apart from the idea of motives as seeds, one of the principal methodological manifestations of the organicist perspective is the analysis of formal functions. Musical form is here figured as an organism in which every part has a specific function.⁹

Bei aller Relevanz des analytischen Paradigmenwechsels im Vergleich zu Kochs ›Anlage‹, der aus Lobes Texten spricht, wäre es allerdings zum Erfassen der konkreten Pro-

4 Hier vor allem mit einer impliziten Nähe zum Prometheus-Mythologem (vgl. Goethe 1977, 70–119).

5 Die Passage aus der Vorrede lautet (Hegel 1987, 10): »Die Knospe verschwindet in dem Hervorbrechen der Blüte, und man könnte sagen, daß jene von dieser widerlegt wird, ebenso wird durch die Frucht die Blüte für ein falsches Dasein der Pflanze erklärt, und als ihre Wahrheit tritt jene an die Stelle von dieser. Diese Formen unterscheiden sich nicht nur, sondern verdrängen sich auch als unverträglich miteinander. Aber ihre flüssige Natur macht sie zugleich zu Momenten der organischen Einheit, worin sie sich nicht nur nicht widerstreiten, sondern eins so notwendig als das andere ist, und diese gleiche Notwendigkeit macht erst das Leben als Ganzes aus.« Vgl. dazu den Kommentar in Ludwig 1997, 39.

6 Zur impliziten Metaphorizität musikalischer Analyse vgl. Thorau 2012. Thorau spricht von einem aktuellen Paradigmenwechsel in der Forschung »in den vergangenen zwei Jahrzehnten« (ebd., 26–27).

7 Vgl. Rohringer 2014, 164: »Sie [einige musiktheoretische Termini] sind zu Katachresen versunkene Metaphern, die sich von einer buchstäblichen Redeweise nicht mehr abstoßen. Gleichwohl ist es möglich, sie zurück an die Oberfläche zu holen, werden entsprechende Kontexte geschaffen.« Siehe auch die kommentierte Auswahlbibliographie zu diesem Thema in Rohringer 2014, 182–184.

8 Lobe 1858.

9 Burnham 2002, 892.

bleme von Organismusmetaphern im Hinblick auf Musik – und zwar nicht nur technischer, sondern ebenso ästhetischer Natur – wesentlich interessanter zu untersuchen, welche Bereiche von Lobes Ansatz gerade nicht funktionieren, und wo er den eigenen Anspruch, das kreative Potential organischer Form didaktisch zu reduzieren, nicht ansatzweise erfüllen kann.¹⁰

Zunächst sollte zu Burnhams Ausführungen ergänzt werden, dass Lobes Intention nicht primär die Analyse ist (»to make organic metaphor more and more palpable for analysis«), sondern das eigene Schaffen: Lobes Kompositionslehre ist ein um 1850 hochmoderner Lehrgang in musikalischer ›inventio‹, und zwar am Leitfaden der Struktur seiner Produkte, d. h. am Leitfaden der organischen Form selbst. Der Schüler soll das, was er komponiert, analog im Schaffensprozess erleben.¹¹

Wenn man daher den Studiengang so einrichten kann, dass die Übungen alle, gleich von Anfang herein, wirkliche kleine Tonbilder werden, die sich mit den stufenweise weiter erschlossenen Regeln auch weiter ausspinnen, aneinanderreihen, und zuletzt zu ganzen Tonstücken zusammenfügen und ausbilden, so wird des Jüngers Lernlust nicht allein nicht ermatten, sondern im Gegenteil sich immer beleben und steigern.¹²

Erlebnisqualität und literarisches Ethos

Lobes pädagogische Entscheidung, die musikalische Ausbildung von Anfang an nach dem Ideal von Meisterschaft zu gestalten, entspricht den pädagogischen Ansätzen seiner Zeit. So steht Goethes Idee eines ganzheitlichen und stufenweisen Lernens am Vorbild der Natur¹³ hier ebenso Pate wie das in Musikvereinen und in einer blühenden Musikkritik gewachsene neue Selbstbewusstsein musikalischer Amateure, aus dem die Forderung spricht, zwischen das eigene Verstehen und Empfinden und die Meisterwerke keinerlei tradierte und überkommene Handwerkslehre treten zu lassen.¹⁴

10 Vgl. als kritisches Gegenstück zeitgenössische spöttische Kritiken auf Werke, deren entwickelndes Festhalten an einer Keimzelle zwar deutlich und intendiert, aber nicht überzeugend ist: z. B. von Robert Schumann (1982, 25–28) oder Adolf Bernhard Marx (1925, 399), der gehässig-lustvoll Ludwig Bergers zweite Klaviersonate verleiht, die bewusst nur über eine einzige musikalische Arabeske komponiert ist: »Man erzählt: ein Kandidat des Predigtamtes habe sich anheischig gemacht, über jedes gegebene Thema aus dem Stegreife zu reden: der Kirchenpatron habe ihm statt des erwarteten Textes ein leeres Blatt auf die Kanzel geschickt und der Redner, es von allen Seiten wendend, sich sogleich den Text: Hier ist nichts und da ist nichts; aus Nichts hat Gott die Welt erschaffen – daraus aber eine gute Predigt entsponnen.«

11 Vgl. Stefan Rohringers Beobachtung zu einer metaphorisch gelenkten Analyse, deren standardisierter Verlauf auch literarisch die Form des Stückes nachzufahren scheint (2014, 174).

12 Lobe 1858, Vf.

13 Im Sinne des ganzheitlichen Stufenlehrgangs der fiktiven »pädagogischen Provinz« im zweiten Buch des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Goethe 1982, 165–184).

14 Vgl. Gottfried Webers genialistische Bemerkung über »leidige Generalbassschulen« (Weber 1817, Vorrede [2]) und Lobe (1858, VII): »Dasselbe würde es sein, wenn man des jetzigen Schülers Einbildungskraft, anstatt mit den blühenden Bildern unserer großen modernen Meister zuerst mit den Gedankenformen der Fuge und des gebundenen Stils besäete.«

So ist ein Zusammengehen von Formästhetik und Kontrapunkt, wie es in diesem Beitrag untersucht werden soll, im Hinblick auf das Empfinden der romantischen Zeitgenossen wie auf das damals geläufige literarische Idiom des Musikschrifttums absurd, da ›Kontrapunkt‹ in der einschlägigen Literatur zum Stigma der Unmusikalischen, der Nicht-Eingeweihten, der Nicht-Enthusiasten gehört. So lässt sich E. T. A. Hoffmanns Alter Ego Ritter Gluck auf das Gespräch mit dem Erzähler erst dann ein, als dieser den falschen Eindruck er sei ein »Oktavenjäger«, der seine professionelle Kennerschaft nach außen trägt, durch das Bekenntnis, er sei ein begeisterungsfähiger Laie, tilgt.¹⁵ Derartige Figuren, aus denen Hoffmann selbst spricht, geben ebenso den Überdross am Handwerk und am Metier wieder wie einige literarische Tropen, die Hoffmann vor allem geprägt hat und die zum stilistischen Rüstzeug der musikalischen Kritik im 19. Jahrhundert gehören. Im Falle der Ästhetik der ›organischen Form‹ könnte man sogar behaupten, dass diese in letzter Konsequenz ohne die Integration in hochmetaphorische Literatur älteren und jüngeren Datums eine deutlich andere, möglicherweise kritischere und adäquatere Rezeption erfahren hätte.

Die Prosa der paraphrasierenden¹⁶ Texte der romantischen Musikzeitschriften und ihre zum Teil unscharfe Trennung zwischen wissenschaftlicher Erörterung und literarischem Essay bis weit in den Bereich der Fiktion hinein unterliegen schon lange einer historisch informierten und sinnvoll distanzierenden Aufarbeitung. Es steht außer Frage, dass Begriffe wie ›Natur‹, ›Schönheit‹, ›Werk‹, ›Gänze‹ oder ›Trieb‹ nicht nur Metaphern, sondern zudem historisch kontingent sind. Allerdings scheinen auch aktuell gebräuchliche, mit prozesshaft-anthropomorphen Vorgängen verbundene Metaphernsysteme, in denen vor allem die Personifizierung der zu analysierenden Musik eine wesentliche Rolle spielt, eine ähnliche Vorrangstellung des Erlebnisses herauszuarbeiten, auch wenn dieser jüngere, sogenannte kognitivistische Ansatz durch psychologische und empirische Studien wissenschaftlich relativiert wird.¹⁷

Edward T. Cones *persona*-Konzept¹⁸ ist ein Beispiel dafür, wie das romantische Ideal der *natura naturans* als Schöpferkraft in ein idealisiertes Subjekt durch das Hören transformiert wird, eine Art rezipierendes ›lyrisches Ich‹, das das Werk durch sich hindurchgehen lässt und dessen Eindrücke nach einer wissenschaftlich-terminologischen Klärung die Basis für die analytische Arbeit bilden. Die Gemeinsamkeit mit Marx, Brendel, Lobe und der ›neudeutschen Schule‹ insgesamt liegt in der Forderung nach expressiven Inhalten und Wirkungen, die ein nacherlebend analysierender Hörer – nach Cone – nur durch Identifikation mit einer *persona* empfinden kann, so dass die *persona* zum heuristischen Werkzeug der Analyse wird.

15 Die Passage mit Kommentar in Dahlhaus/Miller 2007, 56–59.

16 »Die ästhetische Kritik in der Form der poetisierenden Paraphrase, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch war, gleicht einer [um 1970] gerade vergangenen Mode, die zum Spott herausfordert, aber noch nicht lange genug veraltet ist, um zum Objekt historischer Gerechtigkeit zu werden.« Dahlhaus 1970, 24 ff.

17 Ein Beispiel für einen kritischen und reflektierten, dabei aber vor allem werknahen Umgang mit dem kognitivistischen Ansatz ist Bolay 2013.

18 Cone 1974.

Die moderne Kognitionstheorie¹⁹ hat das *persona*-Konzept und ähnliche Ansätze zu einer metaphorisch-expressiven Theorie der Analyse ausgebaut, zumindest auf die Affinität zu älteren Konzepten hingewiesen und kategoriale Differenzierungen der möglichen Erkenntnisse vorgenommen. Dennoch bleiben kognitivistisch angelegte Analysen großenteils einer dramatischen Hermeneutik verpflichtet, indem sie die zugrunde liegenden Bewegungs- und Prozessmetaphern in den Dienst einer zu analysierenden Gestik stellen. Auch wenn damit eher eine Tiefenstruktur als eine Dramaturgie gemeint ist, ist es kein Zufall, dass Werke wie die *Symphonie fantastique*, Liszts Sinfonische Dichtungen, Schostakowitschs 10. Sinfonie²⁰ und natürlich Beethovens 5. Sinfonie zu den geeigneteren Analysestücken gehören.

Aber auch der Kognitionstheorie fern stehende Ansätze und Analysen, die mit ›Keimzellen‹, ›kontrastierender Ableitung‹ und ›entwickelnder Variation‹ arbeiten, legen nicht immer offen, ob ein rezipierter Prozess als Dynamik des Werks oder als ein idealisierter Kompositionsprozess – mit dem Komponisten als dem ersten Hörer – Thema der Analyse ist²¹, so dass es in der inzwischen selbstverständlichen Anwendung solcher zunächst nicht metaphorisch verstandener Analyse-Modelle durchaus zu Vor-Einstellungen kommen kann, die der Nachfrage wert sind:

- Chronologie: Müssen ›Erfindungskerne‹ oder ›Keimzellen‹ zu Beginn des Werkes oder überhaupt erklingen?
- Überbietungsästhetik: Ist eine gelungene Entwicklungslogik mit der Vorstellung von Steigerung und Wachstum verbunden?
- Hörer und Komponist: Ist die ›organische Form‹, auch wenn sie von Komponisten auf ihre eigene Arbeit angewendet wird, ein Modell für das Produzieren oder für das Rezipieren?

Keimzelle – Lobes ›Ausspinnungsmaximen‹ und reduziertes Genie

Lobe eröffnet seinen Lehrgang mit einem Probestück, welches klingend demonstrieren soll, wie aus der »Ausspinnung«²² eines einzigen zweitaktigen Motivs bereits ein ausdrucksstarkes Tonstück von der Länge einer achttaktigen Periode geschaffen werden

19 Lakoff/Johnson 1997.

20 Karl/Robinson 1997.

21 Zum Problem der Beschreibung von Prozessen in der Schweben zwischen Komposition, Aufführung und (Hör)analyse vgl. Dahlhaus 1987, 149f.: »Der Disput über Wahrnehmbarkeit [...] hat die Frage nach der Struktur des als Vorgang und Vollzug begriffenen musikalischen Hörens in den Hintergrund gedrängt. Daß musikalische Form einen Prozeß darstellt, ist ein Gemeinplatz, den niemand leugnet. Es scheint aber, als seien einige Konsequenzen, die aus dem Prozeßcharakter resultieren, in der Theorie und Praxis der Analyse nicht gezogen worden, weil man sich Musik als Verlauf vorstellte, der auf ein Ergebnis, die vollendete Anschauung des Werkes, zielt. Was im Notentext räumlich vorgezeichnet ist, erwächst aus der zeitlichen Erstreckung der musikalischen Aufführung gleichsam zu einer ›zweiten Räumlichkeit‹: Die musikalische Phantasie erfaßt das tönende Ganze, nachdem es sukzessiv auseinandergelegt worden ist, in einer Art imaginärer Simultaneität, in der die Musik als Form zu sich selbst kommt.«

22 Lobe 1858, VI.

kann, auch wenn der Schüler neben der Kenntnis der harmonischen Hauptdreiklänge keinerlei Vorkenntnisse hat.

Allegro moderato.

The musical score shows four staves: Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello. Each staff begins with a *pp* dynamic marking. In the second and seventh measures, there is a *sf* marking with a wedge-shaped crescendo leading to it. The score concludes with a *pp* marking in the eighth measure. The tempo is indicated as *Allegro moderato.*

Beispiel 1: Johann Christian Lobe, Exempel aus der Einleitung der *Kompositionslehre*²³

Die Maximen der Ausspinnung²⁴ sind ein tragendes Konzept des Lehrgangs und begleiten fast jeden kreativen Schritt. Das Verhältnis des Ganzen zu den Teilen beschreibt Lobe folgendermaßen:

Wir haben die eintaktigen Tonbilderchen dadurch zu zweitaktigen erweitert, dass wir den ersten Takt, das erste Motiv, als Modell zu einem zweiten nahmen, dass wir den Figureninhalt des ersten Taktes im zweiten auf ganz gleiche oder doch ähnliche Weise wiederholten, dass wie entweder eine strenge oder freie Sequenz bildeten. Der Schüler fasse diese Auffassungsmaxime scharf auf, denn mit ihr führen wir ihn stufenweise und leicht bis zur Komposition der größten Tonstücke.²⁵

Und abschließend:

Aus geringen Keimen, aus Motivgliedern, Motiven, Abschnitten, höchstens Sätzen, welche die Modelle abgeben, werden, wie das Buch gezeigt hat, die Perioden fort- und ausgesponnen. Aus mehreren Perioden bilden sich Gruppen, aus mehreren Gruppen Theile, aus zwei oder drei Theilen entstehen ganze Formen.²⁶

Es ist nicht neu, den Zusammenhang, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, aus einem solchen ableitenden Verhältnis von Mikro- und Makrostruktur zu begründen. Mit den entsprechenden Größeneinheiten nimmt dies bereits Koch vor.²⁷ Direkte Vorgänger von Lobe, wie z. B. Gottfried Weber, gehen in einer solchen Vorausnahme von Theorien der Wagner-Zeit durchaus noch weiter. Bezeichnend ist jedoch, dass Lobes anfänglich

23 Ebd.

24 Ebd., 19.

25 Ebd.

26 Ebd., 450.

27 Koch 1793, 60.

präsentierter Tonsatz einerseits vollkommen Hugo Riemanns idealtypischer Periode²⁸ entspricht und andererseits, bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit mit Vorbildern aus Beethovens und Mozarts Streichquartetten, den hehren Anspruch, den ersten Zweitakter im Sinne einer Keimzelle zu entwickeln, ganz und gar nicht erfüllt. Dabei sollte man dies am wenigsten dem Verlauf der ersten Violine anlasten, die fast allein dafür verantwortlich zu sein scheint, dass diese Periode überhaupt klassische Maßstäbe erfüllt, vor allem durch den stiltypischen Wiederaufgriff des Motivs auf der dritten Tonleiterstufe im Periodennachsatz. Die konsequente Isolation der Oberstimme vom Tonsatz der übrigen drei Stimmen durch rigide Beschränkung des ›Begleitsatzes‹ auf Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe in Grundstellung, was nicht nur die Cellostimme, sondern mehr noch den Verlauf der zweiten Violine in Mitleidenschaft zieht und sämtliche harmonischen Zwischentöne vermeidet, zeigt die Probleme dieses didaktisch reduzierenden Ansatzes, der zu wenig zwischen einem ästhetisch hoch komplexen Postulat und seiner handwerklichen Umsetzung zu vermitteln vermag. Es zeichnet sich auch unzweifelhaft in den folgenden Übungen und Figurationsaufgaben ab, dass Lobe für die Gestaltungsaufgaben größtenteils die Rhythmik instrumentalisiert, sowie jegliche ›Ausarbeitung‹ nicht wirklich aus der vorgegebenen Keimzelle heraus entwickelt, sondern die Gerüstsätze nackter ›Jelensperger-Kadenzen‹²⁹ in nicht sehr reflektierter Imitation Beethoven'scher Kadenzen ornamentiert. Obwohl Lobe sich in den abschließenden Aphorismen wesentlich differenzierter äußert und zudem vereinzelt auch komplexere Stilübungen anführt, erfasst der Lehrgang in seiner Gesamtheit leider nicht mehr als die Vermittlung zwischen zweitaktigen Erfindungskernen und achttaktigen Einheiten durch vor allem rhythmische Bezüge.

Es ist bekannt, dass durch den Einfluss der Genieästhetik auch in den kompositorischen Lehrwerken große Teile der Handwerkslehre entweder isoliert oder durch ingeniose Methoden sowie durch Inspiration von ›Meisterwerken‹ ersetzt wurden. Dies ist auch hier so und wäre nicht weiter von Relevanz, wenn Lobe nicht im selben Zuge eine formal-dramaturgische Grundsatzentscheidung treffen würde, die die günstigste Platzierung thematischer Keimzellen in der Exposition betrifft:

Will man aber gleich am Anfang, mit dem ersten Gedanken etwas Bedeutendes, Inhaltsschweres ankündigen, so muss man vorher auch auf das Bestimmteste sich bewusst sein, voll und tief zu empfinden, was man ausdrücken will. Und wieder überblicke der Jünger von diesem Gesichtspunkte aus eine grosse Anzahl von Themen verschiedener besserer und geringerer Komponisten, um an dem Eindruck auf sich selbst zu empfinden und zu erkennen, wie verschieden an Aufregungskraft sie sich erweisen, und wie die Wirkung stets in geringerem Grade aus den unbestimmteren, matten, in höherem aus den bestimmteren und bestimmtesten fließt.

Die Kunstjünger, welche diese Maxime stets im Auge behalten, einen Gemüthszustand nämlich zuerst in möglichster Energie in sich hervorzurufen, und dann nicht ruhen, bis sie seinen deutlichsten und schärfsten Ausdruck im Thema gewonnen, werden sie bald begreifen, welche Macht des musikalischen Ausdrucks sie überhaupt dadurch gewinnen, welchen glücklichen Einfluss ein glückliches Thema auf alle folgenden Gedanken

28 Vgl. Caplin 2002, 687.

29 Vgl. Jelensperger 1833.

des ganzen Stückes ausübt. Denn ein guter Anfang steigert die Kraft der Seele, versetzt sie in gute Stimmung, dass sie auch weiter gern ihr Bestes hergiebt.³⁰

Eine unscharfe Überlagerung von Wirkung auf den Rezipienten und einer für den besonderen Zustand des Komponierens geforderten Verfasstheit des Gemüts bringt die fachliche wie methodische Problematik (nicht nur) Lobes auf den Punkt und rückt den Lehrgang zu weiten Teilen in die Nähe von – modern gesprochen – Fanliteratur.

Als Basis einer historisch informierten Formenlehre bergen Quellen wie diese das Risiko, die markante Rhetorik und Dramaturgie prominenter Eröffnungstypen als direktes Analogon zum Kompositionsprozess zu verstehen. Die exponierende Funktion eventueller Keimzellen wird überbewertet, und es gilt als selbstverständlich, dass Keimzellen tatsächlich erklingen und durch rhythmisch reduzierte Gerüstsätze aus dem Notentext zu exzerpieren sind.

Handwerkliche Aspekte der Aemulatio: Dialektische Natur

Im Vergleich zu verbreiteten metaphysischen Hypothesen, die Natur mit dem Naturschönen gleichsetzen, ist der Ansatz der Goethe-Zeit zuweilen dem heutigen Verständnis von Natur im musikalischen Kontext recht nahe und entspricht dem, was durch Tradition und Gewohnheit als natürlich empfunden wird.³¹ Gleichzeitig existiert ein Problembewusstsein dafür, welche Konsequenzen *natura naturans* als überbietendes Prinzip auf das Komponieren haben kann.³² Dass gleichzeitig durchaus der Natur nachempfundene prozessuale Dynamiken die Themen- und Motivbildung beeinflussen, macht es nicht unbedingt einfacher, die Kategorien sauber zu trennen.

Im Folgenden möchte ich exemplarische Fälle vorstellen, in denen mit den Mitteln kontrapunktischer Projektion ein naives Verständnis von Natur überboten wird, indem in traditionell gewachsene und durchaus natürlich-organischen Prozessen ähnliche Vorlagen ganz und gar unnatürliche Konstruktionsprinzipien in Form perfekter Symmetrien eingearbeitet werden und somit aus der potentiellen Keimzelle eine Problemstellung machen. Jene Problemstellung kann möglicherweise die Nachahmung eines Wachstumsprozesses an der Oberfläche sein, auf einer tieferen Ebene der formalen Konstruktion lässt sie jedoch eine andere, sehr konsequente und nicht weniger narrative Entwicklung erkennen.³³

30 Lobe 1858, 437 f.

31 Ebd., 446 f., wie wenig später Hanslick 1891, 152.

32 Dahlhaus 1988, 461: »Die [natürlich-entwickelnden] Prämissen sind jedoch, ohne daß sie haltlos wären, nicht unproblematisch, und zwar nicht allein darum, weil es im 19. Jahrhundert zu den ästhetischen Bedingungen des Kunstcharakters musikalischer Werke gehörte, daß sie – zumindest partiell – gewissermaßen ›gegen die Konvention‹ komponiert wurden.«

33 Vgl. dazu das analoge Motiv in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts: »In der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beobachtet man in der deutschen Literatur das Aufblühen und die Ausbreitung einer Symbolik, in welcher Gegensatzpaare aus der Sphäre des Anorganisch-Mineralischen und des Beseelt-Organischen sowie deren Vertauschung eine wichtige Rolle spielen.« (Frank 1989, 11)

Organische Themenbildung und anorganische Symmetrie: Fuge fis-Moll, WK I, BWV 859

Als Beispiel und mögliches Vorbild für romantische Themenbildungen und Formprozesse, in denen organisches Wachstum eher Konflikt als gestischer Ausdruck ist, soll zunächst das Thema der Fuge in fis-Moll BWV 859 dienen.



Beispiel 2: J.S. Bach, Fuge fis-Moll, BWV 859, Thema

Prozesshaft und im engeren Sinne Natur imitierend sind die rhythmische Beschleunigung des sequenzierten Eröffnungsmotivs, die kunstvolle Asymmetrie des Rhythmus und die verschobenen Taktschwerpunkte, die in großer Verlangsamung im Sinne des alten Sesquialtera-Verhältnisses zwischen einem 6/4-Metrum (1. Takt) und einem 3/2-Metrum (3. Takt) alternieren, wobei der zweite Takt zwischen den Alternativen vermittelt. Naturhaft im Sinne von gelebter Tradition ist der Thementypus, der in rhythmisch weniger komplexer Form Thema von Schulfugen ist:



Beispiel 3: J.S. Bach, Fuge e-Moll BWV 555, Thema

Eine weitere ›natürliche‹ Verankerung in der geistlichen Vokalmusik liegt in der großen Nähe zum Choral *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* vor, der – mehr noch als die Schulfuge – den Quintaufgang in ein sequenziertes Terzmotiv teilt.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Leben!

Beispiel 4: J.S. Bach *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, Choral der Kantate BWV 26, T. 1–4

Die ›natürliche‹, prozesshaft-fortspinnende Themengestaltung in BWV 859, die traditionell-natürlichen Strukturen der Tonart und die Choral-Intonation werden durch die Symmetrie einer realen Sequenz des Anfangsmotivs angestrengt: *fis-gis-a, gis-ais-h, ais-his-cis*, so dass die reale Sequenz aus der Tonart heraustritt. Es ginge an diesem Ort zu weit, im Einzelnen auszuführen, was aus dieser Disposition für den Verlauf der Fuge gewonnen wird. Doch der Konflikt zwischen Symmetrie und natürlicher Harmonisierung der Tonleiter spielt weiterhin die Rolle einer Keimzelle, und als formal-gliedernder Faktor

wird der Umstand relevant, dass das motivische Modell, der Terzanstieg re-mi-fa, sofort im ersten Kontrasubjekt gespiegelt wird (T. 4–5) und somit nicht nur ›Vorahnung‹ für die hochindividuellen Harmonisierungen dieses Themaschnitts wird, sondern auch für die bis auf einen einzigen Ton reale Umkehrung, die in der numerischen Mitte der Fuge den zweiten Abschnitt der Großform eröffnet:



Beispiel 5: J. S. Bach, Fuge fis-Moll, BWV 859, ›Ahnung‹ der Umkehrung, T. 4–7



Beispiel 6: J. S. Bach, Fuge fis-Moll, BWV 859, Erweiterung der hörbaren Symmetrien von T. 4–7 in T. 8–11



Beispiel 7: J. S. Bach, Fuge fis-Moll, BWV 859, Umkehrung in T. 18–21

Es ist diese Hybridität kontrapunktischer Optionen, die einer formalen Arbeit mit ›Keimzellen‹ die Möglichkeit eröffnet, im Sinne eines Über-Organismus musikalische Gedanken zu formulieren: Es wird nicht nur aus einer Keimzelle abgeleitet, sondern die motivische Konstellation ist mit einer ›Unruhe‹ versehen, die sich entweder in der motivischen Keimzelle selbst oder in den erst in der Entwicklung hervortretenden kontrapunktischen Optionen äußert. Entgegen des nicht nur in Analysen des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Missverständnisses, *die* Keimzelle des Werkes müsse tatsächlich erklingen, und zwar exponiert zu dessen Beginn, scheint es angemessener, davon auszugehen, dass eine Keimzelle nichts ist, das überhaupt erklingen muss. Demnach sollte mit mehr Bedacht als üblich von ›motivischen Erfindungskernen‹ gesprochen werden. Auch in der Fuge fis-Moll BWV 859 ist ja nicht das Thema die Keimzelle, sondern eine prägnante Ausarbeitung, die es dem Hörer ermöglicht, die zu entwickelnde Problematik in jedem Moment der Form zu verfolgen.

Es sollen nun vergleichbare ›Erfindungskerne‹, in denen organisch anmutende Entwicklungsfähigkeit und anorganisch perfekte Symmetrie eine spannungsvolle Synthese eingehen, aus dem romantischen Repertoire untersucht werden.

Kontrapunkt als Formbedingung von Prozessen: Analyse

Punktualisierung durch Spiegelsymmetrie: Robert Schumann, Ein Choral

Mit der vierstimmigen Klavierfassung des Chorals *Freu dich sehr, o meine Seele*, dem vierten Stück aus *Album für die Jugend* op. 68 treibt Schumann im schlichten Note-gegen-Note-Satz die ästhetischen Forderungen eines reinen Choralstils, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet waren, auf die Spitze. Es ist nicht allein didaktische Reduktion, die nicht den komplexen Kantaten-Choral Bachs, sondern vor allem die Choral-Lehre³⁴ zur Vorlage für die Faktur des Charakterstücks macht: im 2/2-Takt, ohne Figurationen und textlos.³⁵ Dass tatsächlich doch ein Bach'sches Vorbild im Hintergrund der reduzierenden Ableitung steht und nicht die schlichteren Choräle Grauns oder Telemanns, liegt auf Grund nicht selbstverständlicher Ähnlichkeiten in einigen Details jedoch nahe.

Nach der kurzen Definition bei Sulzer, demzufolge der beste Choralgesang der zu sein scheint, »der am einfachsten durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet, und die wenigsten Dissonanzen hat [...]«³⁶, ist für dieses Ideal gerade *Freu dich sehr, o meine Seele* gut gewählt; denn innerhalb der Choralzeilen schreitet die Melodie fast ausschließlich in Sekundschritten fort.

Aufmerksamkeit wecken bei Schumann die Takte 17–18, in denen die rechte Hand fast signalhaft zwischen der verminderten Quinte *fis-c* und der reinen Quinte *g-d* pendelt und der Zeile damit im Verein mit den alternierenden Quintklängen der linken Hand einen sehr profilierten und überhaupt nicht mehr am Choral orientierten Klang verleiht (Beispiel 8). Dass diese Form der vermindert-reinen Quint-Parallelen in Bachs Choralstil bei aufsteigendem Gang von der 4. zur 5. Tonleiterstufe kein Regelverstoß ist, erklärt die Besonderheit keineswegs; denn gerade das Hin-und-Her durch die Umkehr zur verminderten Quinte zurück macht die Wirkung aus, und dies ist nicht anders als absichtsvoll und lizenziös zu verstehen.

Offensichtlich ist auch die perfekte Spiegelsymmetrie der Passage, deren horizontale Spiegelachse der G-Dur-Sextakkord zum neu erreichten Hochtone *d*² in der Oberstimme ist.

Vergleicht man diese Passage mit dem mutmaßlichen Vorbild aus der Kantate BWV 32, findet sich auch dort eine perfekte, am Hochtone *d*² gespiegelte Symmetrie in der Führung aller vier Stimmen, die dem ersten Eindruck nach sogar größeren kontrapunktischen Aufwand als bei Schumann erfordert (Beispiel 9).

34 Z. B. Kirnberger 1776/79, 2. Teil, 22 ff.

35 Vgl. den Kommentar zur Ausgabe und Rezeption bei Poos 1995, 18–26.

36 Sulzer 1771, I, 204 ff.



Beispiel 8: Robert Schumann, *Ein Choral*,
T. 17–19



Beispiel 9: J.S. Bach, Choral aus BWV 32,
T. 6–7 (ohne Text)

Die notwendige Bedingung der Vorlage bei Schumann, keine Figurationen zu verwenden, ist die oberflächliche Motivation für die Abweichungen vom Original. Schumann erreicht aber wesentlich mehr durch die aktualisierende Form, und zwar gerade in Hinsicht auf die Form organischer Prozesse, die als Ableitung der gesamten Form aus einem einzigen Erfindungskern heraus interpretierbar sind.

Zum einen scheint hier eines der wenigen (!) Beispiele romantischer Auseinandersetzung mit der Musik Johann Sebastian Bachs vorzuliegen, das nicht vom Schaden durch die Birnstiel-Ausgabe³⁷ der Choralsätze, sondern offenbar von einem kreativen Gewinn zeugt: Mit der die Symmetrie überlaufenden Textverteilung »Bist du böß und ungerecht?« in der Originalzeile und ohne die Verteilung auf zwei Hände im Klavierauszug, die die Symmetrie der fünf Klänge optisch wie haptisch unterstreicht, wäre ein Großteil der Inspiration für Schumanns Charakterstück weniger aufbereitet verfügbar gewesen. Zum anderen stellt Schumanns Variante einen direkten Zusammenhang zum Stimmführungstopos der Eröffnungszeile her, dessen entwickelnde Variation eine prozessuale Logik zwischen den Zeilen erkennen lässt, die bei Bach zwar ebenso vorhanden, aber weniger plakativ herausgearbeitet ist.

Es gehört zu den standardisierten Stimmführungsmodellen im vierstimmigen Choralatz, die ersten drei Tonleiterstufen mit einer Kombination aus – wenn man so will – dem Krebs der Oberstimme, einem Liegeton und einer Klauselbewegung zu harmonisieren. Schumann verwendet diese Figur hier ebenso wie Bach in der Choralbearbeitung der Kantate BWV 32. Auch ist in beiden Fassungen der anschließende Tonleiterausschnitt *a-g-fis* als Ableitung der Eröffnungsformel interpretierbar, bei Schumann allerdings lässt sich dies überdeutlich ablesen (Beispiel 10).

Dementsprechend lässt sich auch der Gang zum endgültigen hexachordalen Hochton e^2 als Ziel der Entwicklung verstehen (T. 22) und der ab Takt 25 eingeführte Durchgangston *c* ist in diesem Falle keine Figuration, sondern der Beginn einer beschleunigten und gedrängten Rekapitulation der Takte 17–24. Es spricht für die hybride Anlage der hier realisierten »entwickelnden Variation«, dass in einem Stück, dessen satztechnische Oberfläche kaum statischer sein könnte, eine derart konzise und steigernde Entwicklung

37 Bach 1765/69.

Beispiel 10: Prozess der ›entwickelnden Variation‹ des Eröffnungsmotivs in Schumanns *Ein Choral*

A = Tonleiterausschnitt als Keimzelle, B = Liegeton, C = Klausel,
 KA = Krebs von A,
 KA10 = Krebs von A im doppelten Kontrapunkt der Dezime,
 A10 = Keimzelle im doppelten Kontrapunkt der Dezime

stattfindet, und zwar – ganz anders als in Lobes Maximen – mit einem gut platzierten Minimum rhythmischer Gestaltung.

Der zwar konventionelle, aber vignettenhafte Beginn des Kinder-Chorals wird über die Länge des gesamten Stückes entwickelt und in einem kritischen Moment (T. 18) durch die perfekte Spiegelsymmetrie auf einen Punkt zusammengezogen.

Keine Entwicklung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll, Op. 44/2, i

Wie es in einem idealisierten Choralidiom schon eine Auffälligkeit sein kann, wenn durch das Ebenmaß hindurch eine prozesshafte Steigerung stattfindet, so bedeutet es in einer Sonatenhauptsatzform, die von konventionell drängender Motivik getragen zu sein scheint, hingegen eine Irritation, wenn die prozesshafte Entwicklung einer Keimzelle an Hand vielfältigster Ableitungen zwar angelegt ist, aber blockiert wird bzw. mit einer gewissen ›Intentionslosigkeit‹ nicht stattfindet.

Arabeske

Zu dem hier zu untersuchenden Phänomen einer prozesshaften, natürlich-organischen Motivik³⁸, deren Verhalten in der Form durch perfekte, quasi an-organische Symmetrien und kontrapunktische Projektionen unterlaufen wird, gibt es bekanntlich analoge Tendenzen in bildender Kunst und Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Besonders im bildnerischen Denken Philipp Otto Runge gewinnt die Symmetrie der Linie über die Charakteristik des Darzustellenden hinaus an Eigenständigkeit, wobei dies – wie in der

38 Der Bezug zwischen ›organischer Form‹ und ›sinfonischer Form‹ bzw. ›Sonatenform‹, der in der Regel organische Form als natürlichen Zustand sinfonischer Form voraussetzt, öffnet ein Feld, das fast so weit ist wie das des Werkbegriffs selbst, so dass es kaum möglich (oder nötig) ist, dies in Zitaten zu belegen. Einschlägig dürfte die knappe Bemerkung Schönbergs sein: »Dramatische Musik ähnelt in ihrem modulatorischen Charakter der Durchführung einer Symphonie, einer Sonate oder einer anderen geschlossenen Form.« (1992, 63) Hermann Danuser beschreibt dieses Verhältnis ähnlich knapp als Logik des »Sonatendenkens«. (2014, 312) Oder in größtmöglicher Allgemeinheit bei Lévi-Strauss: »Vor ihrer musikalischen Genese existierten die Form ›Fuge‹ und die Form ›Sonate‹ bereits in den Mythen.« (1989, 256f.).

Musik – in Form von Spiegelungen oder ›Echos‹ durch sich selbst wiederholende Linienzüge erfolgt. Obwohl es durchaus in Mendelssohns Umfeld biographische Bezüge zu Runge gab, soll es hier weniger um den Einfluss Runges auf Mendelssohn gehen, als vielmehr darum, dass ein thematischer Gedanke, der eine charakteristische Geste und damit meist einen asymmetrischen Richtungsimpuls zu verkörpern imstande wäre, gerade dieses unterlässt und sich stattdessen in eine arabeske Textur als Projektion einer Keimzelle, zu deren Natur Wachstum irritierenderweise nicht gehört, vervielfältigt und auflöst.



Abbildung 1: Philipp Otto Runge, *Triumph des Amor*³⁹, Erste Fassung, Blei, Feder, Pinsellavierung in Grau auf weißem Papier, 31,3 x 40,4 cm, 1800, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

In Runges erster Fassung des *Triumph des Amor* ist die Figur Amors im Zentrum eines kreisenden Gewebes von ähnlichen Abbildungen seines eigenen Kinderkörpers dargestellt, wobei die Linien der Körper in elementarer Form in der Wolkenumgebung wiederkehren.

Auf der Grundlage eines musikalischen Analogons zum ›noch-nicht-ausgebildeten‹ Körper, der Vorstellung eines ›noch-nicht-gebildeten‹ Themas, das die Sonatenform nicht durch die Individualität seiner Charakterbildung oder seines Typus bestimmt, sondern aus Spiegelungen und Projektionen seiner selbst entfaltet, ohne sie zur Bestimmtheit anwachsen zu lassen, sei nun ein Überblick über die Symmetrien des Kopfsatzes des e-Moll-Streichquartetts Op. 44/2 gegeben.

39 Zitiert nach Lange 2010, 174.

The musical score is divided into four systems, each containing four staves (Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello).
 - **System 1 (Measures 1-6):** Violine 1 starts with a rest followed by a half note G4, then a half note A4. Dynamic markings include *p* and *sf*.
 - **System 2 (Measures 7-13):** Features a crescendo in the first and third staves, and a *p* marking in the second and fourth staves.
 - **System 3 (Measures 14-19):** Shows a *f* dynamic in the first staff and a *p* dynamic in the second and fourth staves.
 - **System 4 (Measures 20-25):** Includes a *p* dynamic in the first staff and a *f* dynamic in the second and fourth staves, with a *dim.* marking in the third staff.

Beispiel 11: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll Op. 44/2, i, T. 1–25

Die sprachnahen Gesten der ersten Violine verhüllen die symmetrische Figur kaum, auf der die erste Periode des Hauptsatzes aufgebaut ist. Der Erfindungskern der Periode ist ein Melodie-Zug vom Grundton zur Terz der Ausgangstonart, der nicht weiter Aufmerksamkeit erregte, wenn er nicht auf mehreren Ebenen der Form wiederholt aufträte:

- als Umkehrung in den Takten 6–8,
- als chromatische Variante und Krise der Periode durch die Einführung von *gis* im Perioden-Nachsatz,
- als Umkehrung im metrisch betonten 2. Takt (= absolut 3. Takt) der Periode aus den Spitzentönen der Oberstimme.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'T. 3' and 'Kadenz', consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line connects the notes in the treble staff, showing a melodic contour that rises and then falls. The second system, labeled 'Nachsatz T. 10', also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line connects the notes in the treble staff, showing a similar melodic contour. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Beispiel 12: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll Op. 44/2, i, motivische Reduktion der eröffnenden Periode T. 2–15

Der Perioden-Nachsatz resümiert die Figur in der Schlusskadenz, er resümiert aber ebenfalls die Verdichtung des Ornaments auf drei Ebenen der Struktur:

- als Gerüst der Viertakt-Gruppe in Takt 18–21 bzw. 22–25,
- als motivischer Gegenbewegungs-Kontrapunkt zwischen Violine und Viola in Takt 18 bzw. 22,
- als ornamentale Struktur erweitert zur Gestaltung der Höhepunkte ebenda.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'T. 18/22ff.', consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line connects the notes in the treble staff, showing a melodic contour. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line connects the notes in the treble staff, showing a similar melodic contour. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Beispiel 13: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll Op. 44/2, i, T. 18 ff. bzw. T. 22 ff., Reduktion

Erst im kleinsten Maßstab, auf der Ebene der ornamentalen Verdichtung, nimmt Mendelssohn die Paarstruktur des Dezimenkontrapunkts wahr.

Beispiel 14: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll
Op. 44/2, i, T. 18/22–24, Reduktion

Wie oft ist die Symmetrie der Periode des Seitensatzes um die Hälfte diminuiert und darum mehr mit dem nächstkleineren Maßstab, der Ebene der Motivik, verwoben.

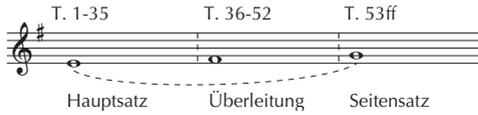
Das umgekehrte und in die parallele Durtonart, also um eine Terz höher auf die Töne *h-a-g* versetzte Gerüst wird zwar emanzipierter behandelt, dafür werden symmetrische Bildungen auf der Ebene der Motivik umso deutlicher angespielt.

Beispiel 15: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44/2, i, T. 53 m.A–60,
Seitensatz und Abstraktion

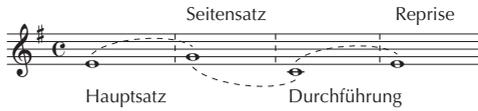
Der Tonartenplan der Exposition bildet die Figur *e-fis-g* in der formal größeren Dimension ab, indem die Seitensatztonart G-Dur trugschlüssig über einen langen, vorausgehenden Orgelpunkt *fis* erreicht wird (Beispiel 16)

In der Durchführung, die nur sehr wenig moduliert, bildet sich C-Dur als Haupttonart sowohl der Rekapitulation des Haupt- als auch des Seitensatzes heraus. Mit C-Dur ist im Tonartenplan die Symmetrie vollendet als Spiegelung des Oberterzverhältnisses zwischen Haupt- und Seitensatz in der Exposition. Die Symmetrie der Figur erfasst also, ausgehend vom miniaturhaften Ornament des Dezimenkontrapunkts, auch die Großform in der Vertikalen (Beispiel 17).

Bemerkenswert sind die kommentarhaften Takte 265–268 der Coda, in denen der Hauptsatz auf diese tonale und kontrapunktische Symmetrie reduziert erklingt, im Pianissimo, als solle ein Geheimnis verraten werden, wobei die Strukturen sauber getrennt auf die Instrumente verteilt sind (Beispiel 18).



Beispiel 16: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44/2, i, Tonartenplan der Exposition in linearer Darstellung



Beispiel 17: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44/2, i, Tonartenplan des gesamten Satzes als augmentierte ›Keimzelle‹



Beispiel 18: Felix Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44/2, i T. 265–268

Formulierte man die Keimzelle der Symmetrie einstimmig als Tonfolge *e-fis-g*, schiene sie den motivischen Strukturen nahe zu stehen, die Krummacher und Dahlhaus in der Beethoven-Analyse als »Submotiv«⁴⁰ bezeichnet haben. Auch zeigt die innere Entwicklung der figurativen Verarbeitung des Motivs im Satzverlauf sehr deutliche Züge dessen, was Schönberg an Brahms als »Motiv der Variation«⁴¹ analytisch hervorhob. Die ›Zelle‹ *e-fis-g* demzufolge auch als ›Submotiv‹ zu bezeichnen, trifft es nur fast: Der Tonfolge kommt kein Vorrang vor ihren texturhaften Projektionen zu; denn sie existiert als Einzelidee gar nicht und kann auch nicht als Einzelidee Position eines dialektischen Prozesses sein. Auch ist der aus dieser Textur entfaltete Verlauf der Sonatenform zwar dialektisch, aber in seiner Selbstreflexion eher anschauend als produktorientiert.

Durch den Umstand, dass es sich bei der Keimzelle um dieselbe Tonhöhenstruktur wie in der *fis*-Moll-Fuge und im analysierten Choral handelt, wird besonders deutlich, dass es nicht auf die eigentliche Gestalt des Motivs ankommt, wenn es darum geht, eine ›organische Form‹ als steigenden Prozess, wie es dem ästhetischen Empfinden der Zeit als vollendet entsprach, oder eben weniger gestisch steigend bzw. organisch wachsend

40 Krummacher 1980, 126–127 und Dahlhaus 1987a, 126 ff. und 245 ff., beide in Weiterführung der Ansätze Rudolph Retis (1961).

41 Schönberg 1979, 77–80.

zu inszenieren. Mendelssohn ist für diesen Verzicht auf authentisch-affirmative Steigerungen schon zu Lebzeiten immer wieder kritisiert worden, möglicherweise auch auf Grund der impliziten Ideologie romantischer Formästhetik⁴², die nicht in der Lage war, weniger ausgestellte kontrapunktische Ableitungen auch dann als Entwicklung oder organische Entfaltung zu erleben, wenn dies in einem übergeordneten Decrescendo oder einem Zurückhalten von Intensität stattfand.⁴³

Hexachordum fictum: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5

Symmetrie mag sich vor allem dem Spieler als übergeordnetes Motiv aufdrängen, da im fünften Intermezzo – als eine Art körperliches Gegenstück zum Intermezzo op. 116/4 – anstatt der Arme nun die Hände extrem gekreuzt sind. Die Daumen der beiden Hände liegen ungewöhnlich oft weit ineinander verschränkt. Die Linearität dessen, was beim Spielen zu hören ist, entspricht keinem vertrauten Spielgefühl. Eine vergleichbare ›Hemmung‹ ergibt sich aus der Phasenverschiebung der Zusammenklänge, welche vollgriffig auf unbetonter Zeit stehen. Das Zurückschnellen der Hände in die konventionelle Spielposition und wieder in die gekreuzte Position vor die Körpermitte stellt einen großen koordinatorischen Aufwand dar, so dass die sehr schlichte Motivik Ton für Ton erworben werden muss.

Fordernd für das harmonische Verständnis ist der Umstand, dass auf den betonten Zählzeiten zunächst nur harmoniefremde Nebennoten erklingen, und zwar in ›nackter‹ Zweistimmigkeit derart verschleiert, dass der nachvollziehende Hörer ergänzen muss, ob sich die Zweiklänge zu vollen Nebenharmonien zusammenschließen könnten (T. 1, Zz. 1) oder ob der Zweiklang rein skalar zustande kommt (T. 1, Zz. 4). Jeweils nach zwei Takten, mit dem Ende des Motivs, wird ein konsonanter Klang erreicht.

Hört man nur auf diese Spur der konsonanten Sextakkorde, ergibt sich ein schlichter Fauxbourdonsatz als Satzmodell, der die förmliche Ausweichung in die Tonart der Oberquinte vorbereitet:



Beispiel 19: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, T. 1–12, Reduktion I

Das eröffnende Motiv der Oberstimme *h-c* kann aber aus wenigstens zwei Gründen nicht allein ornamental gehört werden, da es einerseits eine für *e-Moll* typische Eröff-

42 Vgl. Dahlhaus 1974, 7–9.

43 Vgl. auch die implizite Forderung nach Produktivität in Adornos hegelmäßig geprägter Terminologie, wenn Termini wie ›Werden‹, ›Kraftzentren‹ und ›Totalität‹, zwar anti-romantisch, aber unmissverständlich einen im herkömmlich-naturalistischen Sinne ergebnisorientierten Herstellungsprozess beschreiben: »Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren, die zum Ganzen treiben.« (1970, 266)

nung ist und zum anderen deutlich mit dem Beginn des vorausgehenden Intermezzos in E-Dur korrespondiert.



Beispiel 20: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, Eröffnungsmotiv



Beispiel 21: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/4, Eröffnungsmotiv

Insofern ergäbe sich ein zweiter, alternativer Gerüstsatz, der tendenziell eher auf den Taktanfängen zu hören ist.



Beispiel 22: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, T. 1–7, Reduktion II

Die dieser Variante zugrundeliegende 5-6-Konsequente eröffnet auch den Kontrastteil des Intermezzos ab den Takten 11–12, die ebenso wenig ornamental gehört werden kann, auch wenn Brahms die Sequenz hier sehr provokant mit gleich drei verminderten Dreiklängen in Grundstellung inszeniert und es wegen der gespiegelten Stimmführung im Bass nie zu der glücklichen Auflösung in die Sexte kommen lässt, die eine konventionelle Form böte.



Beispiel 23: Johannes Brahms, Intermezzo, op. 116/5, T. 1–7, Sequenzstruktur der Mittelstimmen

Da das Motiv der ersten beiden Takte offensichtlich zur Ableitung des gesamten ›Satzes‹⁴⁴ des A-Teils der vorliegenden dreiteiligen Liedform als Modell dient und auch im Kontrastteil – nach E-Dur transformiert – beibehalten wird, spricht zunächst einiges dafür, dieses Motiv ganz herkömmlich als ›Keimzelle‹ oder ›Erfindungskern‹ zu interpretieren. Neben

44 Auch wenn offensichtlich ist, dass die sich in Ratz' Terminologie verkörpernde Idee hier durch die scheinbar wenig empathische Mechanik der Faktor bewusst unterlaufen wird, ist der Begriff ›Satz‹ als traditionelle Folie sinnvoll. S. Ratz 1973, 26 ff.

den bereits genannten Optionen Griffsymmetrie, Spiegelsymmetrie des zweistimmigen Satzes in den Mittelstimmen, 5-6-Konsequente und Fauxbourdonsatz entstehen weitere Optionen für fortzusetzende ›Keime‹, auch wenn diese nun der Griffstruktur zuwiderlaufen: Im Abstand einer punktierten Viertelnote, also auf der Ebene der ›Prolatio‹, findet ein Unterquintkanon zwischen den Hauptstimmen statt⁴⁵, wobei dem Dux in der rechten Hand jeweils eine eingerichtete Version in der linken Hand folgt. Innerhalb der modellhaften Setzung in den Takten 1–2 ist die Einrichtung sogar konventionell nach der Mechanik einer sogenannten ›tonalen Beantwortung‹.



Beispiel 24: Johannes Brahms, Intermezzo, op. 116/5, Sequenz der Mittelstimmen als eingerichteter Unterquintkanon

Da auch die h-Moll-Kadenz durch einen Umkehrkanon im Abstand einer punktierten Viertel überlagert ist, was wesentlich zu ihrer Dissonanz beiträgt, ist es angebracht, den Kanon ›ad minimam‹ zur Disposition der Keimzelle hinzuzunehmen.



Beispiel 25: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, T. 6–8 als Umkehrkanon, Reduktion

Es ist an diesem Punkt der Analyse angebracht, zu der Frage zurückzukommen, inwieweit eine formale Dramaturgie, die offenbar in der Exposition Einblicke in strukturelle Prinzipien gibt, und zwar in einen motivischen Erfindungskern gedrängt, dessen Entwicklung sich verfolgen lässt, als deckungsgleich angenommen werden sollte mit der Rekonstruktion von Kompositionsprinzipien, zumal die Idee einer eröffnend exponierten ›Keimzelle‹ oft, wie auch hier, zunächst plausible Einsichten zutage fördert. Allerdings – und das erhält die Skepsis an der Möglichkeit solcher ›Einblicke in die Werkstatt‹ am Leben – ist es schwer vorzustellen, dass ein solcher Prozess nicht unterlaufen wird, gerade weil er zu erwarten ist.

Zu Beginn des Mittelteils kommt es in Takt 14 zur Dissonanz der übermäßigen Oktave. Diese denkbar scharfe Dissonanz ist weder formale Krisis einer Steigerung noch irgendwie eine Art Ende eines Prozesses. Im Gegenteil: Die formale Position ist so unauffällig, dass die Stelle wie ein Fehler klänge, wäre sie nicht motivisch und harmonisch unvermeidbar. Ähnlich wie die Fesselung der Hände im Eröffnungsmotiv ›geht es hier einfach nicht anders‹. Dass die Passage intentional markiert ist, wird durch die vom Vorigen abgesetzte Lage im tieferen Register deutlich (Beispiel 26).

Untersucht man die Passage weiterhin ›von vorn‹, d. h. als Station auf einer Entwicklung aus der eingangs exponierten Keimzelle, so finden sich weitgehend dieselben Koordinaten (Beispiel 27):

45 Zum Kanon bei Brahms als formgestaltendes Prinzip vgl. Ickstadt 2014.

- der Unterquintkanon im Abstand einer punktierten Viertel,
- die 5-6-Konsequente, allerdings auf das doppelte Tempo beschleunigt und mit einer zusätzlichen 7-6-Vorhaltskette versehen,
- und eine wieder verlangsamte 5-6-Konsequente an der chromatisch erweiterten Tonleiterstufe, die eine Terz tiefer hinzutritt.

Symmetrie der Unterstimmen (Reduktion): X

Beispiel 26: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, ›markierte Passage‹ T. 12–15

Beispiel 27: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, kanonisch-sequenzierende Strukturen T. 12–15

Zu diesen bekannten, aus dem A-Teil entwickelten Elementen tritt mit der chromatischen Alteration *eis/gis-e/g* eine neue Idee hinzu, deren Herkunft und formale Verankerung sich nicht allein aus dem Beginn des Stücks und seiner Transformation von e-Moll nach E-Dur erklären lässt.

Symmetrie als formal übergeordnete Idee: potenzierte Form

Op. 116/5 beginnt mit einem Halbtonmotiv mi-fa in der Oberstimme in einem stilisierten e-Phrygisch und endet mit der sehr ausgedehnten Umkehrung des Motivs.⁴⁶ Die Rückführung zur Reprise in der Unterquinte ist mit einer ebenfalls ausgedehnten phrygischen Wendung gestaltet, die dieselbe Spiegelsymmetrie aufweist (T. 20–28).

Das im ersten Takt auf der motivischen Mikroebene exponierte Motiv wird gespiegelt und formkonstituierend auf die Makroebene projiziert. Dieses Verfahren, formale Strukturen auf diese Weise fraktal anzulegen, wie es im Übrigen auch im ersten Satz von Mendelssohns op. 44/2 beobachtet werden konnte, hat Alfred Lorenz⁴⁷ – angewandt

46 Vgl. Arthur Komars Konstruktion eines Schenker-Graphen für ›phrygisierende‹ Formverläufe, der dieselbe Symmetrie am Beispiel des Liedes *Ich hab' im Traum geweinet* rekonstruiert (1971, 88).

47 Lorenz 1924.

auf die Analyse von Wagners Musikdramen – ›potenzierte Form‹ genannt, auch hier sicherlich mit dem metaphorischen Überschuss, im Wachsen der motivisch organisierten Formteile läge ein Ansteigen von Kraft und Intensität, aber keine Verlangsamung, kein Decrescendo. Während auch Lorenz offenbar selbstverständlich von einer Kongruenz von motivischer Geste und dem, was man gemeinhin ›Ausdrucksgehalt‹ nennt, auf der einen Seite und formaler Disposition auf der anderen Seite ausgeht, zeigen bloße Stichproben wie Mendelssohns op. 44/2 und Brahms' op. 116/5, dass eine zwar stringente, aber statische oder sogar abbauende Motivik Strukturen wachsender Formteile freilegen kann, wie sie am plakativsten in Riemanns ›Taktgruppenmetrik‹ dokumentiert, in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts aber schon vorher breit angelegt sind. Die bewusste Arbeit mit einer motivischen Interaktion zwischen Mikro- und Makrostruktur ist demnach unabhängig von einer mit ›Wachsen‹ assoziierten Dramaturgie.

Auch der in Takt 1 initiierte Unterquintkanon ist durch die Unterquint-Reprise augmentiert und schließlich zusammenfassend markiert durch den motivischen Kanon in den Takten 35–36, wo die für phrygische Wendungen typische Umspielung des Quintkanons *c-h-ais*, diesmal umgekehrt, von der Unterquintvariante vorimitiert wird (T. 34–35). In Analogie zu einer derartigen spiegelsymmetrischen Auskomposition des Schrittes von der 5. zur 6. Stufe, entspräche die Passage der Takte 13–15 einer durch den Kanon intensivierte Transformation desselben Motivs in eine in jedem Falle künstliche Durvariante⁴⁸; denn ›phrygisierende‹ Topoi haben kein durales Pendant.



Beispiel 28: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, T. 13–15 als artifizielle Dur-Form einer phrygischen Wendung

›Inschrift‹: *Hexachordum fictum*

Die im Kontrastteil von Brahms' op. 116/5 stattfindende Überlagerung von e-Moll und E-Dur spielt nicht zuletzt mit der Enharmonik der für den Unterquintkanon der Takte 13–15 relevanten Halbtonschritte. Die scheinbare Identität zwischen *his-h* und dem ›natürlichen‹ *c-h*, sowie *eis-e* und *f-e* ist beabsichtigt. Es deutet allerdings einiges darauf hin, dass Brahms mit dem komprimierten Portrait der Tonarten noch etwas weiter geht und noch zusätzliche kontrapunktische Chiffren als ›Keimzelle‹ verwendet, die allerdings in den ersten beiden Takten noch nicht angedeutet sind.

Der in den Oberstimmen der Takte 13–15 erklingende Unterquintkanon ähnelt einem bekannten und mit E-Dur auch assoziierten *obbligo*⁴⁹, nämlich *ut-re-fa-mi-re-ut*.⁵⁰ Die in dem überlieferten Motiv verkörpert hexachordalen Strukturen sind hier eklatant falsch

48 So als Moll-Dur-Gegensatzpaare im 3. Satz von Felix Mendelssohns *Schottischer Sinfonie*, in Franz Schuberts Lied *Trockne Blumen*, im Finale von Richard Wagners *Walküre* sowie in den Schlusstakten des E-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*.

49 Zum Begriff vgl. Bornstein 2004, 151–172.

50 Vgl. Hübler 1989, der ebenfalls melodische Keimzellen, ähnlich den Pattern Rudolph Retis (1961), aus den Intermezzi herausarbeitet, allerdings wesentlich freier in der Behandlung, als es hier gemeint ist.

im Sinne eines extremen ›hexachordum fictum‹ und korrigieren sich durch die chromatisch verfälschte Symmetrie beim Abstieg selbst.



Beispiel 29: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, T. 12–15 als verschleierte Präsentation des ut-re-fa-mi-re-ut-Soggettos

Dieser verborgene cantus firmus wäre als Analysehypothese natürlich zu spekulativ, wenn die Tonfolge nicht im weiteren Verlauf zunehmend weniger enigmatisch präsentiert würde.



Beispiel 30: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, allmähliche ›Klärung‹ des Soggettos in T. 16–21 (25)

Am deutlichsten, ganz im Sinne einer Auflösung, klingt das Motiv durch die Schlusskadenz hindurch:



Beispiel 31: Johannes Brahms, Intermezzo op. 116/5, ›Enthüllung‹ des Motivs in T. 35–39

Die Formel dringt nicht allein deshalb durch den Akkordsatz an die Oberfläche der Wahrnehmung, weil Brahms ihre Töne jeweils auf die in der Harmonie aktivsten Bestandteile gelegt hat:

- e als große Septime,
- fis als unerwartete chromatische Alternative von f und sehr deutlich als Basston eines Terzquartakkords,
- a als einzige Veränderung zum Klang vorher,
- gis als Auflösung von a.

Danach liegt der Melodiezug in einer Stimme und müsste schon allein deswegen nicht mehr unterstützt werden, weil die Tenorklausel fis-e ohnehin erwartet wird und der Hörer die notwendige Assoziation zur bekannten Formel auch bereits vollzogen haben dürfte.

Brahms greift mit der Konfrontation zweier hexachordal gebundener Formeln, dem *ut-re-fa-mi* und dem phrygischen *mi-fa* ein sehr altes, mit der tonalen Identität von E-Dur verknüpftes Problem auf. In beiden Bänden des *Wohltemperierten Klaviers* geht Bach in den E-Dur-Stücken darauf ein, wobei die E-Dur-Fuge des zweiten Bandes ein direktes Vorbild sein dürfte.

In einer Überblendung des sich in der sogenannten ›wohltemperierten Stimmung‹ abbildenden Ideals der ›reinen Stimmung‹ in einigen älteren Tonarten, zu denen E-Dur nicht gehört, und einem Ausspielen kirchentonaler Topoi im Kontext neuer Tonarten sind gerade der Ganztonschritt zwischen *e* und *fis* als *ut* und *re* eines ›hexachordum fictum‹ auf *e* und die enharmonisch interessante Alternative der Ganztonschritte *es-f* und *dis-eis* Elemente eines gemeinsamen Spannungsfelds. Beispiele wie das sehr dissonant auf *e* transponierte Thema der C-Dur-Fuge BWV 846, Takte 12–13, die phrygisierte Variante des Themas der Fuge in dis-Moll BWV 853 (T. 82) sowie die Enharmonik zwischen *es*-Moll-Präludium und *dis*-Moll-Fuge sind nur sehr plakative Momente, die auf ein Bewusstsein für die Enharmonizität von E-Dur/Fes-Dur hinweisen, sowie das Portrait gerade dieser Tonart als fiktive.

In den Metamorphosen des Fugenthemas in der zweiten Hälfte der Fuge E-Dur BWV 878 ist das Alternieren zwischen tonal richtiger phrygischer Form und tonal fiktiver Originalgestalt des Soggettos stringent entwickelt.

The image shows four measures of musical notation in bass clef, E major (one sharp).
 - Measure 1 (T. 20): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 2 (T. 21): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 3 (T. 23): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 4 (T. 25): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 5 (T. 27): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 6 (T. 33): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).
 - Measure 7 (T. 34): *re* (half), *mi* (quarter), *sol* (quarter).

Beispiel 32: J. S. Bach, BWV 878, Metamorphose des Fugenthemas:

- T. 20–22: mollare Fassung *re-mi-sol*,
- T. 23–24: mollare, symmetrische Fassung mit Durchgangsnote,
- T. 25–27: phrygische Fassung im Quintkanon mit chromatischer Alternative
- T. 33–34: ›enharmonische Fassung‹

Besonders die Themenvarianten der Takte 25–27 und 33–34 legen nahe, dass die kontrapunktischen Implikationen in Brahms' op. 116/5 von der Fuge BWV 878 inspiriert gewesen sein dürften. Aber allein schon, dass es sich mit dem Soggetto um einen ›*cantus prius factus*‹ handelt, macht die Illusion, der formale Prozess von op. 116/5 sei aus der anfänglich exponierten Zelle entwickelt, unmöglich. Wenn schon eine Form von Narrativ unterlegt würde, dann eher das einer Verwandlung. Ein anfänglich präsentierter Zustand stellt sich nach dem Gang durch ein kontrapunktisches Labyrinth als etwas ganz anderes, vorher Verborgenes heraus.

Auch ist hier nicht zu beobachten, dass in der Dramaturgie der Form einem als naturhaft-organisch zu erwartenden motivischen Prozess durch von außen hinzugefügte Symmetrie ein über-natürlicher dialektischer Verlauf eingepflanzt würde, wie auch der

formal wie harmonisch dissonanteste Moment in den Takten 13–15 weder als Zaudern oder Krise noch als Stau inszeniert wird, sondern einfach seinen Gang nimmt. Vielmehr scheinen von Anfang an geplante und nicht ohne Gewalt vorgenommene symmetrische Maßnahmen die Illusion eines naturhaften Zustandes in den letzten Takten wiederherzustellen.

Synchron und diachron

Für welches Narrativ man sich bei den drei untersuchten Beispielen auch entscheidet oder ob man überhaupt als Ausgangshypothese einer analytischen Betrachtung narrative Logik unterstellt, hängt von Anlass und Stil der jeweiligen Analyse ab.

Allgemein kann allerdings formuliert werden, dass alle drei Stücke die formalen Bedingungen erfüllen, als Zusammenhang zwischen motivischen Keimzellen und formaler Disposition konzipiert zu sein und auch so hörend nachvollzogen werden zu können, wobei nur Schumanns *Choral* dies in herkömmlichem Verständnis der organischen Form leisten könnte. Ein Großteil der Zusammenhänge in den anderen Stücken wird analytisch erst dann offenbar, wenn als »Keimzelle« nicht nur eine bestimmte rhythmisch-melodische Prägung verstanden wird, die womöglich eröffnend exponiert werden muss, sondern auch die an eine bestimmte Tonhöhenstruktur gebundenen Optionen, die im Verlauf der Form wiedererkennbar entwickelt werden. Da die Ästhetik der »organic metaphor« einem historischen Umfeld entstammt, das kontrapunktische Arbeit grundsätzlich nicht zum Bereich der Erfindung zählte, kommt es bis heute seltener als nötig zu einer Betrachtung im engeren Sinne kontrapunktischer Optionen wie symmetrischer Projektionen und ihrer Interaktion mit Prozessen einer dennoch als organisch verstandenen Form.

Carl Dahlhaus hat in dem sehr kurzen Text zur Mythenanalyse von Claude Lévi-Strauss⁵¹ mit den Kernbegriffen synchron und diachron unter anderem auf die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen einer strukturellen Ableitung und einer prozesshaften Struktur hingewiesen, wobei er – wie es scheint – einige missverständliche Konnotationen⁵² einer Theorie der organischen Form sinnvoll relativiert hat. Sogar bei Wagner muss ein zu hörender motivischer Ableitungsprozess durchaus nicht auf eine Substruktur verweisen, die den organischen Zusammenhalt der komponierten Musik wiedergibt. Gerade synchrone Bezüge, die möglicherweise dem analytisch erfassbaren Aufbau einer Komposition und der präzisen Interaktion zwischen motivischem Detail und Großform am nächsten kommen, erklingen häufig nicht als offensichtlicher Prozess. Ebenso wenig muss ein prozessualer Verlauf als Demonstration wachsender Stärke erklingen.

51 Vgl. Dahlhaus 1987b. Zitiert wird vor allem Lévi-Strauss 1976, 30–31.

52 So sicher auch die unaufgearbeiteten Konsequenzen einer zu wenig reflektierten Rezeption Ernst Kurths insofern, als die energetisch durchtränkte Wachstums-, Steigerungs- und Erlebnismetaphorik aus den Inhalten zum Teil gar nicht herauszulösen ist. Vgl. Kurth 1923, 444–571 (= VII. Abschnitt: »Die unendliche Melodie«).

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bach, Johann Sebastian (1765/69), *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach*, 2 Teile, Berlin und Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1975.
- Bolay, Astrid (2013), »Musikalische Analyse im Licht kognitivistischer Forschung. Betrachtungen zu einer Sarabande von Johann Sebastian Bach«, in: *Kreativität. Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jessulat und Christoph Wünsch, Würzburg: Königshausen & Neumann, 93–100.
- Borio, Gianmario (2011), »Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er und 1930er Jahren«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Argus, 149–167.
- Bornstein, Andrea (2004), *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)* Bd. 1, Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Burnham, Scott (2002), »Form«, in: Christensen 2002, 880–906.
- Caplin, William E. (2002), »Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries«, in: Christensen 2002, 657–694.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cone, Edward T. (1974), *The Composer's Voice, Ernest Bloch Lectures*, Berkeley: University of California Press.
- Danuser, Hermann (2014), »Form – Formation – Transformation«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze und Schriften*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Argus, 306–326.
- Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8), Mainz: Schott.
- (Hg.) (1974), *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg: Bosse.
- (1987a), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- (1987b), »Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und ›Der Ring des Nibelungen‹«, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner ›Der Ring des Nibelungen‹. Eine Münchner Ringvorlesung*, hg. von Dieter Borchmeyer, München: dtv, 64–74.
- (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert (2007), *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 2: *Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner 1800–1850* Bd. 2, Stuttgart und Weimar: Metzler.

- Frank, Manfred (1989), »Das Motiv des ›kalten Herzens‹ in der romantisch-symbolistischen Deutung«, in: ders., *Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 11–49.
- Goethe, Johann Wolfgang (1977), *Schriften zur Naturwissenschaft*, hg. von Michael Böhler, Stuttgart: Reclam.
- (1982), *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hg. von Ehrhard Bahr, Neuausgabe Stuttgart: Reclam.
- Hanslick, Eduard (1891), *Vom musikalisch Schönen*, 8. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1987), *Phänomenologie des Geistes*, Neuausgabe mit einem Nachwort von Lorenz Bruno Puntel, Stuttgart: Reclam.
- Hübler, Klaus K. (1989), »Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren. Dargestellt an Johannes Brahms' späten ›Intermezzi‹«, in: *Aimez-vous Brahms »the progressive«* (= Musik-Konzepte 65) hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 24–40.
- Ickstadt, Andreas (2014), »Fortschritt durch Bewahrung. Über die integrierende und dissoziierende Funktion von Imitationstechniken bei Johannes Brahms«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim u. a.: Olms, 91–103.
- Jelensperger, Daniel (1833), *Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen [L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier, 1830]*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Karl, Gregory / Robinson, Jenefer (1997), »Shostakovitch's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions«, in: *Music and Meaning*, hg. von Jenefer Robinson, Ithaca and London: Cornell University Press, 154–178.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776/1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Teile, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1968.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, Leipzig: Böhme.
- Komar, Arthur (1971), *Dichterliebe. An Authoritative Score*, New York: Norton & Company.
- Krummacher, Friedhelm (1980), »Die Synthesis des Disparaten – Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, *AfMw* XXXVII, 99–134.
- Kühn, Clemens (1993), *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1998.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (1997), *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Lange, Thomas (2010), *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag.

- Lévi-Strauss, Claude (1976), *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lobe, Johann Christian (1858), *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, zweite verbesserte Auflage, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lorenz, Alfred (1924), *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Bd. 1: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Reprint Tutzing: Schneider 1966.
- Ludwig, Ralf (1997), *Hegel für Anfänger. Phänomenologie des Geistes*, München: dtv.
- Marx, Adolf Bernhard (1825), Rez. »Sonate für das Pianoforte, über die Figur [...] komponiert von Ludwig Berger von Berlin [...]«, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2, 399–400.
- Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (= Musik-Konzepte 87), hg. von Heinz-Kaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, dritte, erweiterte und neugestaltete Aufl., Wien: Universal Edition.
- Reti, Rudolph (1961), *The Thematic Process in Music*, London: Faber & Faber.
- Rohringer, Stefan (2014), »Metapher und musikalische Analyse«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 161–184.
- Schönberg, Arnold (1979), *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition.
- (1992), »Brahms, der Fortschrittliche«, in: ders., *Stil und Gedanke* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer, 54–104.
- Schumann, Robert (1982), *Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Josef Häusler, Stuttgart: Reclam.
- Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidemanns Erben und Reich.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 71), Hildesheim u. a.: Olms.
- Weber, Gottfried (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Bd. 1, Mainz: Schott.

Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*
(= Grundlagen der Musik 2), Laaber 2015

Der Kontrapunkt der Renaissance ist eine Kerndisziplin des musiktheoretischen Curriculums. Nach Publikationen wie Thomas Daniels in erster Auflage 1997 erschienenem *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, dem 2002 noch *Zweistimmiger Kontrapunkt: Ein Lehrgang in 30 Lektionen* desselben Autors nachfolgte, und zuletzt Thomas Krämers *Kontrapunkt. Polyphone Musik in Selbststudium und Unterricht* aus dem Jahre 2012 hat nun Johannes Menke, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis, den Band *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* vorgelegt.

Das Buch gliedert sich in eine Einleitung, vier Kapitel als Hauptteil und ein Nachwort sowie Autoren- und Werkregister. Im ersten Kapitel »Allgemeine Grundlagen« werden das Tonsystem, die modale Ordnung und die Notation der Musik der Renaissance thematisiert. In den darauf folgenden drei Kapiteln entwickelt der Autor einen Zugang zur Musik des 16. Jahrhunderts, der sich bislang in Lehrbüchern dergestalt nicht fand. So nutzt Menke die historisch verbürgte Differenzierung zwischen dem »Contrapunctus simplex« (gleichnamiges zweites Kapitel), einem Note-gegen-Note-Satz, und dem »Contrapunctus diminutus« (gleichnamiges drittes Kapitel), der diminuierten Form des »Contrapunctus simplex«. Im vierten Kapitel »Musica poetica« werden die zuvor entwickelten Satztechniken und Setzweisen auf ihre Verwendung in größeren Formen hin dargestellt. Das Buch schließt mit einem »Nachwort«, das vor allem die Empfehlungen an junge Kontrapunktschüler und Komponisten aus Gallus Dresslers *Præcepta musicæ poëticæ* (1563–64) enthält.

Mit diesem inhaltlichen Aufbau nimmt Menke ausdrücklich Abstand von methodi-

schen Ansätzen, denen viele Kontrapunkt-lehren bislang gefolgt sind: dem Gattungs-kontrapunkt und dem sukzessiven Aufbau der Stimmenzahl vom zweistimmigen zum (mindestens) vierstimmigen Satz. (15) Den Verzicht auf den Gattungskontrapunkt begründet Menke mit dem Hinweis auf die ästhetischen Unzulänglichkeiten der auf diese Weise entstehenden Sätze. Dass der mehr als zweistimmige Satz im Zentrum des Buches stehen soll, wird wiederum damit legitimiert, dass »die Musik vor allem der zweiten Hälfte des Cinquecento nur selten zweistimmig« sei und »Zweistimmigkeit schwerer [ist] als man denkt.« (15f.) Dass es möglich ist, von Anfang an den mehr als zweistimmigen Satz ins Auge zu fassen, verdankt sich einer besonderen Perspektive, die Menke in Bezug auf »Kontrapunkt« einnimmt: »In vielen Lehrwerken fällt auf, dass Kontrapunkt nicht die Lehre der kunstvollen Polyphonie ist, sondern zunächst einmal nur vermittelt, wie Mehrstimmigkeit zu organisieren ist.« (14f.) Die hier angesprochene Art der Organisation von Mehrstimmigkeit bezieht sich auf den vertikalen Aspekt von Klangorganisation, denn der »einfache Kontrapunkt entspricht im Grunde dem, was heute die sogenannte Harmonielehre leistet: Er beschreibt, wie Klangfolgen organisiert werden.« (14) Der Begriff »Kontrapunkt« beschreibt deshalb nach Menke auch nicht unbedingt »Polyphonie« (177), sondern einen »Gerüstsatz, der durch Ornamente weiter ausgeschmückt wird«. (70)

Dieser Auffassung von »Kontrapunkt« entsprechend wird nur eine Auswahl der im 16. Jahrhundert genutzten Satztechniken erfasst. Besonders fokussiert werden dabei solche, die in deutlicher Beziehung zu den Techniken des »Contrapunto alla mente« stehen

und die später im Rahmen des Generalbasses in anderer Form erneut in Erscheinung treten. Betrachtungen über die Bildung stilistisch angemessener melodischer Linien oder über das Verhältnis der Stimmen zueinander finden sich in Menkes Lehrgang hingegen nur am Rande. Diese inhaltliche Ausrichtung hat ihre Entsprechung in den abgedruckten und zur Erläuterung herangezogenen Musikbeispielen. Sie sind in den meisten Fällen Theorietraktaten, nicht aber Kompositionen der Zeit entnommen und nicht selten von geringer ästhetischer Qualität, weil sie nur zur Demonstration eines satztechnischen Sachverhalts entwickelt worden sind (vgl. 91 und 228). Kompositionen von Palestrina oder Morales erscheinen nur in Ausschnitten, weshalb es für den Leser schwierig sein dürfte, ein Gespür für die Wechselbeziehung der Linien in einer mehrstimmigen Komposition, kurz: für Polyphonie, zu erlangen. Allerdings ist dieses Lernziel vom Autor, demzufolge ›Polyphonie‹ wie erwähnt durch die Verzierung eines ›Contrapunctus simplex‹ im Rahmen des ›Contrapunctus minutus‹ entsteht, erklärtermaßen auch nicht beabsichtigt: »Dadurch wird es möglich, Stimmen in rhythmischer Hinsicht unterschiedlich zu gestalten, d. h. damit ist erst die Voraussetzung für deutlich wahrnehmbare Polyphonie geschaffen.« (177)

So entwickelt Menke – gestützt auf bestimmte historische Aussagen – ein Bild von ›Kontrapunkt‹, das Thomas Daniel in der Einleitung seines Buches noch kritisiert hatte: »Drittens begegnet die Beschäftigung mit der ›Klassischen Vokalpolyphonie‹ der Gefahr, daß Kontrapunkt zu einer ›Harmonielehre mit Zwischentönen‹ verkommt.«¹ Gewissermaßen stehen sich Menkes und Daniels Buch antipodisch gegenüber: Während Menke die Musik des 16. Jahrhunderts von der vertikalen Klangkonstruktion aus betrachtet, beabsichtigt Daniel, die melodischen Linien eines mehrstimmigen Satzes »nach Maßgabe der Zusammenklänge zu organisieren, jedoch ohne sich von Akkord zu Akkord fortzutasten.«²

1 Daniel 2002, 12.

2 Ebd.

Der Unterschied der Betrachtungsweisen ist allerdings im Gegenstand selbst angelegt, denn die Musik des 16. Jahrhunderts, eines Jahrhunderts, das mit seiner Vielzahl von musikalischen Stilen, Auffassungen und Praktiken möglicherweise als ›Übergangszeit‹ gelten darf, kann sowohl vom 15. Jahrhundert als auch vom 17. Jahrhundert aus betrachtet werden. An den Kompositionen eines Lasso oder Palestrina lässt sich ebenso die ältere (im herkömmlichen Sinne) ›polyphone‹ Schreibart beobachten wie das Entstehen ›proto-barocker‹ Merkmale.

Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung und sollten in einem modernen Kontrapunkt-lehrbuch einander ergänzend nebeneinander (und nicht gegeneinander) gestellt werden. Begrüßenswert ist folglich, dass Menke satztechnische Phänomene des 16. Jahrhunderts diskutiert, die in dieser Zeit eine große Rolle spielen, von Daniel aber nicht oder nur am Rande erwähnt werden, so etwa Gymel, Faubourdon oder Dezimensätze. Es wäre allerdings wünschenswert gewesen, dass Melodik und der Aspekt des Zusammenspiels der melodischen Linien innerhalb einer Komposition einen größeren Raum in der Diskussion erhalten hätten. Auch wenn Menkes Ansatz durch die inhaltliche Konzentration ein hohes Maß an Stringenz aufweist, wird dadurch die Musik des 16. Jahrhunderts von ihren historischen Vorläufern abgespalten, und der Durchbruch der satztechnischen Neuerungen, der sich im Laufe dieses Jahrhunderts anbahnt, in den Hintergrund gedrängt. Schon in der nicht unproblematischen Gleichsetzung der Kompositionsweise der zwischen 1475 und 1525 geborenen Komponisten mit der von Monteverdi so genannten ›Prima prattica‹ (12) wird eine historisch spätere Perspektive eingenommen: »Die Generation um Ockeghem übte als Generation der ›Großeltern‹ mehr die Funktion einer zwar anerkannten, aber nicht im einzelnen rezipierten Autorität aus, die Generation von Josquin und vor allem dieser selbst wurde zwar allseits bewundert, man schlug aber natürlich auch eigene, neue Wege ein. Diese Wege führen letztendlich zum Barock.« (12 f.) Die Konsequenz ist, dass die satztechnischen

Bedingungen der Zeit um 1600 und in diesem Zusammenhang vor allem der Generalbass für zu maßgeblich erachtet werden. Auch wenn der Generalbass als Endpunkt einer Entwicklung anzusehen ist, die spätestens im 16. Jahrhundert beginnt, erscheint es unangemessen, die Musik dieser Zeit allein von ihm aus zu betrachten und beispielsweise die ›Sextakorde‹ am Anfang des Gloria aus Palestrinas *Missa Aeterna Christi munera* in Verbindung zu Francesco Biancardis *Breve Regola* zu setzen (171). Menkes Legitimierungsversuch für dieses Vorgehen überzeugt letztendlich nicht: »Mit Generalbass-Augen auf den Kontrapunkt zu blicken ist daher nicht unhistorisch, sondern die Perspektive der Generation der um 1600 aktiven Musiker.« (166) Denn was für die Komponistengeneration um 1600 stimmen mag, muss es nicht in Bezug auf eine frühere. Es bleibt unklar, welcher Zweck innerhalb des Buches mit dieser Erklärungsstrategie verfolgt wird, zumal sich die interessantesten Einblicke und Erkenntnisse in Menkes Buch immer dann ergeben, wenn ein satztechnisches Phänomen tatsächlich kontrapunktisch erklärt wird. Solche Abschnitte gewähren neue und lehrreiche Einblicke. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen zur Kadenzbildung (115–130 und 208–219) und die Katalogisierung der Transitusfiguren (190–203).

Die Beschränkung auf die vertikalen Bedingungen des musikalischen Satzes und der weitgehende Verzicht auf originale Musikbeispiele führen zu einem grundsätzlichen Problem: Das Buch kann den Anspruch, ein Kontrapunkt-Lehrbuch des 16. Jahrhunderts zu sein, nur bedingt erfüllen, weil es auf eine Darstellung der Verknüpfungsmöglichkeiten der im Einzelnen beschriebenen satztechnischen Phänomene verzichtet. Nur im Zusammenhang mit den Kadenz- und Satzmodellen tauchen Hinweise zu der Frage auf, nach welchen Kriterien Klänge aufeinanderfolgen können. Ohne diese Information ist es jedoch nahezu unmöglich, einen musikalischen Satz mit den dargestellten Techniken zu verfassen. Diesem Problem hätte der Autor begegnen können, wenn er die Setzweisen an Beispiel-

kompositionen dargestellt und erläutert oder wenn er dem Buch eine Liste mit geeigneten Cantus firmi beigegeben hätte. So aber erweist sich das Fehlen von Übungen und Übungsmaterial als größte Schwäche des Buchs. Ohne praktische Anwendungsmöglichkeiten verbleibt der Leser weitestgehend in einer rezipierenden Haltung. Zu zeigen, »was man alles machen kann« und »wie man es macht« (86), sind unterschiedliche Aufgaben, und während Menkes Buch die erstgenannte mit interessanten Ergebnissen angeht, bleibt die zweite ungelöst.

Was die äußere Form des Buchs angeht, stört die Vielzahl der typographischen, orthographischen und grammatikalischen Fehler. So finden sich durch den gesamten Band hinweg Verwechslungen von Gedanken- mit Bindestrichen, doppelte und gelegentlich fehlende Leerzeichen sowie falsche Apostroph-Setzungen. Neben Tippfehlern wie »Richard Wagners Liebensdrama« (80) tauchen falsch geschriebene Fachbegriffe auf, etwa »Prothus« statt »Protus« (43) und »Conntrapunctus« (272). Auf Seite 185 ist die Fehlerdichte besonders hoch: die Schreibweise »Missa de beate Virgine« statt »Missa de Beata Virgine« (vgl. 180), das überflüssige »s« bei »Charakters«³ sowie die beiden letzten Notenbeispiele, die in der Unterstimme statt auf dem Ton *d* mit dem Ton *e* enden. Schließlich schmälert der Verzicht sowohl auf ein Sachregister als auch auf ein Literaturverzeichnis den Nutzen des Buches erheblich. Letzteres wiegt schwer angesichts einiger unvollständiger Fußnoten (etwa auf Seite 17, Anm. 2 oder auf Seite 251, Anm. 7).

Menkes Buch liest sich wie eine Vorbereitung auf den bislang (Juli 2016) noch nicht erschienenen Band »Kontrapunkt II: Die Musik des Barock«.⁴ Es steht zu erwarten, dass sich im Zusammenspiel beider Bände reizvolle Perspektiven auf die Musik des 17. Jahrhunderts ergeben werden. Der vorliegende Band

3 »Dann soll die Unterstimme ihren Charakters [sic] als Cantus firmus verlieren und ebenfalls diminuiert werden« (185)

4 Der Band ist für Januar 2017 angekündigt.

gibt deshalb als Lesebuch neue und interessante Einblicke in einen bestimmten Aspekt der Musik des 16. Jahrhunderts, dem Anspruch, ein Lehrbuch zum Kontrapunkt die-

ser Zeit zu sein, wird es jedoch nur bedingt gerecht.

Immanuel Ott

Literatur

Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Köln: Dohr.

Thomas Enselein, *Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn*, Köln: Dohr 2008

Christhard Zimpel, *Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten*, Hildesheim u. a.: Olms 2010

Die musikwissenschaftliche und musiktheoretische Forschung zu Joseph Haydn hat in den letzten Jahrzehnten einige Studien hervorgebracht, die nicht mehr werkmonographisch angelegt sind, sondern spezifischen Ausprägungen des Haydn'schen Tonsatzes oder Formverständnisses auf die Spur kommen wollen. Dazu gehören auch die Arbeiten von Thomas Enselein und Christhard Zimpel. Beide untersuchen einen Teilaspekt von Haydns Œuvre: im einen Fall die Gestaltung des Kontrapunkts vor allem in den instrumentalen Gattungen Sinfonie, Streichquartett und Klaviertrio, im anderen Fall den harmonischen Verlauf in den Durchführungen, mit Beschränkung auf die Kopfsätze der Streichquartette. Verbunden wird die Analyse jeweils mit der Frage, ob bzw. inwiefern sich die Prinzipien und Verfahrensweisen im Verlauf der Jahre zwischen ca. 1760 und 1800 verändert haben. Beide Arbeiten weisen insofern thematische Überschneidungen auf, als auch in Enseleins Arbeit die Durchführungen im Zentrum stehen und zudem – aufgrund seines Ansatzes – kontrapunktische Konstellationen oft in Koppelung mit der Harmonik diskutiert werden.

Enselein konzentriert sich auf drei Teilbereiche von Kontrapunkt, die sich in der Kapiteileinteilung widerspiegeln: Erstens geht er von der Beobachtung aus, dass diejenigen Abschnitte in Haydns Instrumentalwerken, in denen eine kontrapunktische Satztechnik sehr deutlich hervorgekehrt erscheint, oft mit einer Sequenzharmonik (meist Quintfall) verbunden sind. Zweitens untersucht er den Einsatz von doppeltem Kontrapunkt, und drittens befasst er sich mit kanonischen Engführungen. Vorangestellt ist diesen Teilen in

Kapitel 1 eine Untersuchung zu Haydns musikalischer Ausbildung der 1750er-Jahre. Aus den Berichten der frühen Biographen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies, die auf um 1800 geführten Gesprächen mit Haydn beruhen, ist bekannt, dass Haydn u. a. die Bücher von Johann Joseph Fux und Carl Philipp Emanuel Bach studiert hat und außerdem von Nicola Porpora Kompositionsunterricht erhielt. Wie so häufig bleibt jedoch der Nachweis eines direkten Einflusses schwierig: Zwar kann Enselein zeigen, dass Konstellationen, wie wir sie bei der Fux'schen 3. Gattung (vier Noten gegen eine Note) oder 4. Gattung (Synkopen) finden, auch in Haydns frühen Sinfonien auftreten (Sinfonien I:13 und I:14), doch können die Vorbilder natürlich auch in der vielfältigen musikalischen Praxis liegen, mit der Haydn seit 1750 als Kapellknabe in Wien in Berührung kam. Die in der Zusammenfassung geäußerte Ansicht, dass dem »genauen Studium des Kontrapunktes bei Fux« (278) Haydn die theoretische Basis seines Verständnisses von Kontrapunkt verdankt, ist vor diesem Hintergrund nur bedingt stichhaltig. Überzeugender erscheint die anhand von Haydns sogenanntem *Elementarbuch* (ein auf Fux basierendes Unterrichtsheft, das in einer fragmentarischen Abschrift überliefert ist) gemachte Beobachtung, dass Haydn die Fux'sche Gattungslehre auch mit Sequenzen verband und somit gängiger Praxis anpasste. Dieser Idee der Verbindung von (imitatorischem) Kontrapunkt und Sequenz hätte für die Zeit um 1750/60 vielleicht mit Blick auf Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* noch etwas genauer nachgegangen werden können (Enselein erwähnt diese Schrift nur kurz). Zwar ist nicht bekannt, ob Haydn dieses Buch

besaß (im Nachlassverzeichnis werden nur andere Schriften Marpurgs erwähnt), doch lässt sich an diesem Lehrbuch vor allem in den Notenbeispielen ablesen, wie eng im musikalischen Denken der Zeit Sequenz und (imitatorischer) Kontrapunkt miteinander verflochten waren.¹

Die Analysekapitel folgen im Aufbau stets demselben Muster. Nach einer meist knappen Einleitung folgt eine Reihe von Beispielen, in denen das entsprechende Phänomen veranschaulicht und in den konkreten Ausformungen beschrieben sowie differenziert wird. So interessant manche Beispiele sind, so sehr gewinnt man bisweilen den Eindruck, es sei zu viel des Guten, weil zusätzliche Beispiele kaum Neues bringen, sondern bereits beschriebene Verfahrensweisen bloß bestätigen, modifizieren oder leicht erweitern.

Der Teil zur Verbindung von Sequenz und Kontrapunkt, der etwa die Hälfte des Buches ausmacht, ist in zwei Kapitel unterteilt, die sich an der Schaffenschronologie Haydns orientieren. Kapitel 2 untersucht die zwischen 1765 und 1775, Kapitel 3 die nach ca. 1785 entstandenen Werke (den Schwerpunkt bilden die Ecksätze von Sinfonien). Zunächst untersucht Enselein u. a., an welchem formalen Ort die Verbindung von Kontrapunkt und Sequenzbau anzutreffen ist. Er kann (etwa anhand der Sinfonien Hob. I:44, 46 und 48) zeigen, dass in solchen Fällen, in denen der Sequenzkontrapunkt in mehreren Formteilen vorkommt, Haydn in der Regel auf den doppelten Kontrapunkt zurückgreift, um je nach formalem Ort Abwechslung in der satztechnischen Gestaltung zu ermöglichen (erst nachträglich wird der Zusammenhang von Sequenzstruktur und doppeltem Kontrapunkt gezeigt). Auch die Erörterung des Sequenzkontrapunkts in nach 1785 komponierten Werken verbindet Enselein mit der Betrachtung der formalen Position. Seine Untersuchung gilt hier den Endpunkten einer Entwicklung sowie den Durchführungen. Dabei kann er plausibel darlegen, dass Haydn dazu neigt,

unmittelbar vor dem Kadenzziel schnell abrollende Sequenzen mit Imitationen zu komponieren (so in den Sinfonien I:88 und I:90), die die Funktion eines Spannungsabbaus haben und die somit die erreichte Formstation sinnfällig machen. In den Durchführungen, so einer der Befunde, dient die Sequenz hingegen der Dramatisierung des Geschehens, das durch Techniken der motivischen Arbeit wie Abspaltung und Komprimierung geprägt ist. Enselein benennt als weitere Mittel hierzu die Chromatik, die Verbindung verschiedener Sequenzen sowie die Beschleunigung der harmonischen Bewegung (was er abschließend anhand der Einleitung zum Oratorium *Die Jahreszeiten* [1799–1801] vorführt).

Kapitel 4 löst sich vom Sequenzkontrapunkt, um sich in drei Unterkapiteln anderen kontrapunktischen Zusammenhängen zuzuwenden: Zunächst werden die »Kontrapunktische Ausgestaltung von Bassthemen« (159–181) sowie die »Kontrapunktische Gestaltung von »Aufbauthemen« (181–205) untersucht, abschließend »Stimmtausch und Stimmverlagerung im langsamen Satz« (205–237). Bassthemen (im Unisono) gibt es bei Haydn meist am Satzanfang. Im 1. Satz der Sinfonie I:44 fungiert ein solches Thema als eine Art »Joker«, der an unterschiedlichen formalen Stationen in neuen satztechnischen Konstellationen verwendet wird. Der Begriff »Aufbauthemen« bezeichnet solche Themen, die vor dem ersten Tutti erklingen. Für beide Thementypen lässt sich zumindest in der Tendenz zeigen, dass die Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen verläuft (Sinfonien Hob. I:85, 91 und 92) – eine Entwicklung, die sich bis in die Reprise hinein fortsetzt, so dass diese oft nicht nur Rückkehr und Wiederholung, sondern auch Überbietung bedeutet.

In Kapitel 5, das sich mit kanonischen Engführungen befasst, untersucht Enselein vor allem die strukturellen Bedingungen, unter denen eine kanonische Engführung möglich ist (z. B. in Zusammenhang mit einfachen Terzfällen der Akkorde wie in Sinfonie I:77 oder der alternierenden Folge von fallenden Terz und steigenden Quinten als melodisches Gerüst wie in Sinfonie I:86). Auch hier bil-

1 Vgl. Marpurg 1753, u. a. Tab. III, V, XXIX und LVII.

den also Sequenzen oft die Basis des Kontrapunkts.

Auch wenn die einzelnen Beispiele oft einleuchtend sind², so verbleiben sie doch im Rahmen einer kasuistischen Einzelfallbetrachtung. Man erhält zwar einen guten Einblick in die Verfahrensweisen, kaum jedoch Hinweise zur Funktion innerhalb des formalen Gesamtzusammenhangs. Das betrifft insbesondere den Abschnitt zu den Durchführungen der späten Sinfonien, der offen lässt, ob die Sequenzen in ein variatives, auf Steigerung oder auf Kontrast ausgerichtetes Formkonzept eingebettet sind. So weist Enselein zwar für Sinfonie I:103 darauf hin, dass der analysierte Abschnitt (T. 101–111) am Beginn der Durchführung steht und das »Stocken« der Bewegung in einen Spannungsaufbau überführt (118), doch erfährt man nichts darüber, wie es danach weitergeht. In der Durchführung von Sinfonie I:103 gibt es nämlich nicht nur eine, sondern drei Anstiegssequenzen, die jeweils halbschlüssig enden: in c-Moll (Dominante G-Dur), in f-Moll (Dominante C-Dur) und in Es-Dur (Dominante B-Dur). Die Formstrategie Haydns scheint es zu sein, drei ähnliche Verläufe zu setzen, die immer länger werden, aber satztechnisch zunehmend weniger differenziert angelegt sind: Nur die ersten beiden Sequenzen greifen nämlich auf imitatorischen Kontrapunkt zurück, während die letzte Sequenz im akkordischen Satz erklingt. Insofern hat auch hier der Kontrapunkt vermutlich eine formverdeutlichende Funktion.

* * *

- 2 Das Buch enthält eine Fülle von Notenbeispielen, so dass sich umständliches Heranziehen von Partituren erübrigt. Die Art der Zusammenfassung als Klavierauszug ist allerdings nicht immer glücklich gewählt, weil zum einen die Viola grundsätzlich im Basssystem notiert wird (selbst wenn sie in der zweigestrichenen Oktave spielt). Zum anderen sind beide Violinen auch bei Unisonospiel getrennt behalst, die Artikulation wird dann aber nur zur Violine I gesetzt, was verwirrend ist. Hier wäre eine flexiblere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Die Studie von Christhard Zimpel teilt zwar mit derjenigen Enseleins die Konzentration auf nur einen kompositorischen Teilaspekt, doch wird die Lektüre dem Leser dadurch erleichtert, dass eine einzige Hauptthese im Mittelpunkt steht. Zimpel möchte zeigen, dass die Durchführungen der Kopfsätze aus Haydns Streichquartetten stets eine zentrale Tonart besitzen, die auf jeweils verschiedene Weise diese Eigenschaft entfaltet. Der Begrenzung auf die Gattung Streichquartett liegt die Prämisse zugrunde, dass Haydn streng nach Gattungen komponierte, so dass um der Präzision der Analyseergebnisse willen der untersuchte Korpus auf ca. 60 Werke beschränkt bleibt. Die Kompositionen werden in drei Gruppen unterteilt: die acht frühen Quartette (op. 1 und 2), sowie diejenigen in Dur- (42) und in Molltonarten (10). Zimpel differenziert zwischen drei verschiedenen Typen, die zentrale Tonart deutlich werden zu lassen: dem bloßen Aufenthalt in der zentralen Tonart (Typus A) und ihrer Festigung durch Halbschluss- (Typus H) bzw. Ganzschlusskadenz (Typus G). Die die zentrale Tonart herbeiführende harmonische Bewegung nennt Zimpel den »kadenzialen Prozess«, den er in vier Stadien untergliedert: erstens das erste Aufsuchen der Tonart, zweitens das Ergreifen der Tonart, drittens das Hervortreten und Vertiefen der Tonart, viertens die Kadenz (letzteres gilt nicht, wenn die zentrale Tonart allein mittels Aufenthalt hervortritt).

Zimpel beginnt seine Ausführungen nach Vorwort und Einleitung mit einer als »Stränge der Haydn-Forschung« bezeichneten Literaturübersicht (23–42), die sich merkwürdigerweise vor allem auf die Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschränkt (beispielsweise finden Ludwig Finscher, Reginald Barrett-Ayres und Markus Bandur hier keine Erwähnung). Das Kapitel dient u. a. dem Ziel, sich von älteren Forschungstrends, die primär auf das Thematische fokussiert waren, abzusetzen, um die Harmonik auf zweierlei Weise als bedeutsamen Parameter ins Spiel zu bringen. Zum einen zieht Zimpel formtheoretische Konzepte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heran (wie die Joseph Riepels

und Heinrich Christoph Kochs), zum anderen stützt sich der Autor auf die 1983 erschienene Studie von Wolfgang Budday.³ Die Konzentration auf die Harmonik und die Abfolge der Endigungsformeln, die als Integrationsprinzip wirkt und durch Differenzierung und Hierarchisierung den Zusammenhang herstellen soll, wird neben dem Rekurs auf die genannten Schriften auch damit begründet, dass das Verfahren des Durchführens nicht allein auf die Durchführung beschränkt sei. Damit rückt der kadenzelle Prozess als wesentliche analytische Kategorie ins Zentrum.

Budday hatte sich an den Kadenzten orientiert und dabei eine Gruppierung gemäß der Abfolge verschiedener Kadenzstufen vorgenommen. So sind in den Gruppen A–D diejenigen Durchführungen zusammengefasst, die in der vi. Stufe kadenzieren; desweiteren wird unterschieden, ob es Schlusswendungen in drei Stufen (A: V, I, vi) oder nur zwei Stufen (B: I, vi; C: V, vi) gibt. Zimpel hält diesen Ansatz grundsätzlich für brauchbar, möchte ihn aber verfeinern: Die alleinige Konzentration auf das Ende soll aufgebrochen und stattdessen stärker die Art berücksichtigt werden, wie dieses Ende erreicht wird (durch planvolles Herbeiführen oder plötzliches Umschlagen). Im Anschluss an Koch unterscheidet Zimpel daher zwischen verschiedenen Arten der Aufeinanderfolge von Stufen, wobei als Pole die kontrastierende Abfolge, bei der die Tonarten unvermittelt aufeinanderfolgen, und die integrierende Abfolge, bei der die Tonarten durch Modulationen verbunden werden, einander gegenüberstehen.

Nach diesem ersten Teil wird die eingangs vorgestellte These von der zentralen Tonart und den vier Stadien ihres Hervortretens genauer ausgeführt. Für Dur-Sätze ist der Normalfall die vi. Stufe, die in fünf der acht frühen Quartette sowie in 35 der 42 nachfolgenden Quartette die zentrale Tonart bildet. Selten werden die ii. Stufe (op. 50/5 und 54/2), die iii. Stufe (op. 33/3, 50/6 und 76/3), die V. Stufe (op. 33/6) und vii. Stufe (op. 77/2) als zentrale Tonart gesetzt. In Moll-Sätzen bildet in sieben

von zehn Fällen die v. Stufe die zentrale Tonart. Ist bei einigen Quartettsätzen die Bestimmung der zentralen Tonart einfach vorzunehmen, so bedarf es in einer Reihe von Fällen doch genauerer Kriterien, weil mehrere Tonarten in Konkurrenz zueinander stehen. Das ist im Kopfsatz von Opus 33/3 der Fall, wo sowohl a-Moll als auch e-Moll unzweifelhaft wesentliche Tonarten sind: a-Moll aufgrund der Ausdehnung, des zweifachen Halbschlusses sowie als Tonart, in der das 2. Thema wiederkehrt; e-Moll aufgrund seiner Position am Ende der Durchführung und des Ganzschlusses. Damit gerät die These von der zentralen Tonart an ihre Grenzen. Nur mit einer gewissen Gewaltigkeit bestimmt Zimpel e-Moll als zentrale Tonart (96). Zwar werden im Verlauf der Arbeit eine Reihe von Kriterien ins Feld geführt (Länge, Anzahl und Art der Schlüsse sowie die harmonische Bewegung), doch verstellt die These, dass es stets die zentrale Tonart gebe, womöglich den Blick für manche Mehrdeutigkeiten und Besonderheiten. Zimpel diskutiert eine Reihe weiterer Fälle, in denen mehrere Tonarten von Bedeutung sind (so für op. 71/3 und op. 74/3), entscheidet sich aber stets für eine einzige Tonart. Der (weitgehende) Verzicht auf die Betrachtung der Motive, Thematik sowie die Art der syntaktischen Gliederung (Abschnitte mit geschlossenen im Gegensatz zu offenen Taktgruppen) verengt den Horizont der Analyse zusätzlich. Hier hätte die »aus arbeitsökonomischen Gründen« (15) gewählte Fixierung allein auf die Harmonik unbedingt ausgesetzt werden müssen.

Nachdem je ein ausführliches Beispiel für Aufenthalt, Halbschluss, Ganzschluss in der zentralen Tonart vorgestellt, erläutert und in unterschiedlichen Ausprägungen veranschaulicht wurde, folgt abschließend die ausführliche Erläuterung der vier Stadien. Für das Ergreifen der Tonart (Stadium 2) macht Zimpel zwei Möglichkeiten aus: erstens den plötzlichen Halbschluss, der nicht am Ende eines Prozesses steht und dessen Befestigung darstellt, sondern ein plötzliches Hineinführen, mithin eher einen Anfang bedeutet; dem wird zweitens das Ergreifen in Verbindung mit dem Aufenthalt entgegengesetzt, wobei hier

3 Budday 1983.

zwischen Aufhalten ohne und mit nachfolgender Schlusswendung unterschieden wird.

An diesem Vorgehen wird noch einmal erkennbar, worum es Zimpel geht: um eine Aufdeckung wesentlicher Prinzipien, die für die Durchführung und ihre Dramaturgie leitend gewesen sein könnten sowie um die Darstellung des kompositorischen Feldes, innerhalb dessen sich Haydn bewegte. Das wird auch in den Anhängen deutlich, in denen u. a. jede einzelne Werkgruppe systematisch im Hinblick auf den harmonischen Prozess knapp charakterisiert wird. Eine These lautet dabei, dass Haydn innerhalb einer Gruppe von sechs Quartetten bemüht war, zwischen unterschiedlichen Durchführungsverfahren abzuwechseln.

* * *

Inwiefern ergibt sich angesichts der Beschränkung auf bloße Teilaspekte der Kompositionstechnik in den Studien von Enselein und Zimpel ein anschauliches Bild vom analysierten Gegenstand? Was gewinnt man durch eine Art der Analyse, die ihren Gegenstand (fast) nur auf eine Weise fokussiert, und was verliert man?

In der Regel werden in beiden Studien nur ausgewählte Formabschnitte untersucht, und selbst bei diesen wird nicht allen Fragestellungen nachgegangen. Bei Enselein hat dies zur Folge, das einzelne Takte bisweilen wie unter dem Mikroskop betrachtet werden, jedoch bekommt man nie eine gesamte Durchführung, einen wirklich größeren Abschnitt gezeigt, dem man die Stellung und Funktion des Kontrapunkts bzw. der kontrapunktischen Sequenz genauer entnehmen könnte (gleichwohl werden sie an machen Stellen kurz benannt). Zimpels Studie ist dagegen ganzheitlicher angelegt. Zwar würde man sich auch hier wünschen, genauere Hinweise zum Interagieren zwischen den verschiedenen tonalen Zentren, deren Hierarchie und Zusammenhang zu erhalten, auch wüsste man gerne, inwiefern

die thematischen Prozesse die Art der Gestaltung mitbestimmen. Dennoch bekommt man einen guten Einblick in den Prozess der Etablierung einer Tonart in der Durchführung und die verschiedenen Möglichkeiten, wie dieser gestaltet werden kann. Beiden Studien hätte ein abschließendes Beispiel gut getan, in dem alle zuvor gemachten Beobachtungen zusammengeführt und kontextualisiert worden wären.

Interessant ist, dass beide Autoren die Frage, inwiefern Gattungsunterschiede beobachtet werden können, unterschiedlich beantworten, auch wenn sie keine wirkliche Begründung für ihre jeweilige Einschätzung liefern: Enselein sieht im Prinzip keinen Unterschied zwischen den Gattungen. Nur im Hinblick auf den Engführungskanon macht er einen Unterschied zwischen Streichquartett und Sinfonie (276). Zimpel glaubt an diesen Unterschied und beschränkt sich daher auf das Streichquartett, auch wenn er einräumt, dass es Gemeinsamkeiten zwischen den Gattungen gebe (243). Dagegen verbindet beide Studien der Befund, dass ab 1780/85 auf dem jeweiligen Gegenstandsfeld neue Verfahrensweisen realisiert wurden. Enselein macht dies u. a. am Sequenzkontrapunkt und seiner formalen Funktion fest. Zimpel sieht beginnend mit den Quartetten Opus 50 eine Integration von entlegeneren Tonarten bei Schwächung (nicht jedoch Aufgabe) des Konzepts der zentralen Tonart, die teilweise nur noch als Rahmentonart für die Durchführung fungiert.

Beide Arbeiten analysieren zweifelsohne gut und verlässlich wesentliche Aspekte des Haydn'schen Komponierens. Man wird jedoch weitere Studien benötigen, die von diesem erreichten Punkt aus den Blick auf größere Zusammenhänge, andere Gattungen oder die Werke der Zeitgenossen richten. Erst so ließe sich das Spezifische des Haydn'schen Komponierens ermessen.

Ullrich Scheideler

Literatur

- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. Anhand der zeitgenössischen Theorie von Johann Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753), *Abhandlung von der Fuge*, Bd. 1, Berlin: Haude und Spener.

Dániel Péter Biró / Harald Krebs (Hg.), *The String Quartets of Béla Bartók: Tradition and Legacy in Analytical Perspective*, Oxford: Oxford University Press 2014

Bereits Milton Babbitt hat 1944 die Bedeutung von Béla Bartóks Streichquartetten als Schlüsselwerke seines Schaffens erkannt.¹ Erstens bilden die Streichquartette die kompositorische Entwicklung Bartóks ab: von der Loslösung aus einer spätromantischen Tradition (1. und 2. Quartett) über die Integration von Volksliedgut und chromatischer Ausweitung des Tonraums (3. bis 5. Quartett) bis zur neu gewonnenen Einfachheit und Klarheit des Spätwerks (6. Quartett). Zweitens zeichnen sie sich durch besondere kompositorische Dichte, Konzentration und Klarheit aus und sind Ausdruck seiner »inneren Stimme«.² Drittens schließlich spielt die Gattung eine vergleichbare Rolle innerhalb Bartóks Schaffen wie bei Beethoven, an dessen Quartettschaffen Bartók direkt anknüpfte.

Allerdings wurde zunächst nicht allen Quartetten dieselbe Aufmerksamkeit zuteil. Im Vordergrund standen vor allem die »fortschrittlichen«, mittleren Quartette, weil sie für die Analysen von amerikanischen Bartók-Forschern wie George Perle, Leo Treitler, Elliot Antokoletz und Allen Forte, die auf Babbitts Aufsatz rekurrierten³, wegen der Tonhöhenorganisation und Bartóks strukturellem, quasi-seriellem Umgang mit melodischen Zellen ergiebig waren.⁴ Mittlerweile haben Forscher wie János Kárpáti⁵, László Somfai⁶

und Malcolm Gillies⁷ den Blickwinkel erweitert und Aspekte wie Notation, Quellenstudium und die Rolle der Volksmusik thematisiert. Auch das lange vernachlässigte Gebiet der Rhythmik ist in jüngster Zeit von verschiedenen Autoren untersucht worden.⁸

Der vorliegende Sammelband dokumentiert das Ergebnis eines interdisziplinären Symposiums zu Bartóks Streichquartetten, das im September 2008 an der University of Victoria in British Columbia (Kanada) stattgefunden hat und mit einigen der renommiertesten Bartók-Forschern hochkarätig besetzt war. Der Band gliedert sich in neben Einleitung, Nachwort und Literaturverzeichnis in 14 Kapitel, die jeweils einen Beitrag enthalten und nach zentralen thematischen Gesichtspunkten gegliedert werden: Form, Metrik und Rhythmik, Harmonik, Aufführungspraxis und Rezeption. Auch wenn die Mehrzahl der Beiträge von amerikanischen Wissenschaftlern stammt, spiegelt deren Heterogenität die Pluralität heutiger Bartók-Forschung angemessen wider. Die Beschränkung auf eine Gattung erlaubt zudem, dasselbe Werk aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten: So wird beispielsweise das vierte Streichquartett nach formalen (Kapitel 1), metrischen (Kapitel 5) und harmonischen Kriterien (Kapitel 7) unter die Lupe genommen, aber auch hinsichtlich seiner Bezüge zu Werken anderer Komponisten (Kapitel 13).

Form

Die ersten drei Kapitel setzen sich mit Fragen der Form auseinander, genauer: mit der

1 Babbitt 1944.

2 Seiber 1949.

3 Babbitt 1944, Perle 1955, Treitler 1959, Forte 1960 und Antokoletz 1975.

4 Auch Ernő Lendvai, der für die Bartók-Rezeption von großer Bedeutung wurde, hat versucht, Bartóks Musik einer Systematik abstrakter Intervallkombinationen zu unterwerfen.

5 Kárpáti 1976.

6 Somfai 1993 und 2006.

7 Gillies 1989.

8 Forte (1993), Petersen (1994), László (1995), Leong (1999) und (2004), Roeder (2001) und (2004).

Rolle traditioneller Formen in den Quartetten Nr. 3 bis 5. Diese mittleren Quartette mit ihrer Tendenz zu Symmetriebildung gelten als Bartóks avancierteste Werke. Paul Wilson (»Sonata Form in the First Movement of Bartók's Fourth Quartet«), Autor einer umfangreichen Monographie über Bartóks Musik⁹, geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwiefern Bartóks Analysen seinem Werk gerecht werden. Über sein eigenes Schaffen hat Bartók selbst sich immer sehr zurückhaltend geäußert. Die vorhandenen Kommentare orientieren sich in der Regel an klassisch-romantischen Formkategorien.¹⁰ Demgegenüber greift Wilson auf die Theorie der Sonatenform von Hepokoski und Darcy zurück¹¹ und überträgt deren »type 3«-Modell auf den ersten Satz des vierten Quartetts, um zu einer detaillierteren Beschreibung zu gelangen, als Bartók sie bietet. Während dieser die Exposition in vier Abschnitte (erstes Thema: T. 1–13, Überleitung: T. 14–29, Seitenthema: T. 30–43 und Schlusssatz: T. 44–48) gliedert, kann Wilson zeigen, dass das mehrmalige Auftreten eines kadenzierenden Akkordes zusammen mit einem der zentralen Motive (»agent motive«) die Exposition in drei Teile gliedert. Diese Teile – so Wilson – schließen sich weniger zu einer prozesshaften Sonatensatzexposition zusammen, vielmehr bilden sie in sich geschlossene Abschnitte, die jeweils einer ähnlichen Dramaturgie folgen.

Jonathan Bernard wirft in seinem Beitrag (»Bartók and Traditional Form Description: Some Issues Arising from the Middle and Late String Quartets«) die Frage auf, ob das Denken in traditionellen Kategorien für das Hören von Bartóks Musik überhaupt relevant sei, da Bartóks formale Strukturen von traditionellen Formmodellen zum Teil erheblich abweichen würden. Bernhard interpretiert Bartóks Rekurs auf traditionelle Formkategorien als eine kompositorische Strategie, die formal zu ganz anderen Ergebnissen führten. Anhand von kurzen Ausschnitten aus den mittleren

Quartetten weist Bernard nach, dass Formteile mit äußerlich unterschiedlichen Motiven deswegen miteinander verwandt sind, weil ihre melodischen Zellen durch Permutation auseinander hervorgehen. In Zusammenhang mit dem fünften Quartett geht Bernard zudem der Frage nach, inwiefern die symmetrische Formdisposition des ersten Satzes mit einem prozesshaften Konzept des Sonatensatzes vereinbar ist. Er zeigt, dass Bartóks linear fortschreitender Tonartenplan (die »Tonarten« der einzelnen Abschnitte sind in steigenden Ganztönen angeordnet) im Widerspruch zur Reprise steht, in der die Themen der Exposition ein Palindrom bilden. Dabei erscheinen sie nicht nur in der umgekehrten Reihenfolge, sondern auch in sich umgekehrt.

Im folgenden Kapitel (»Beethoven's Gesture of Interruption and its Influence on Bartók's Third String Quartet«) zieht Jee Yeon Ryu Parallelen zwischen Beethovens Klaviersonate op. 101 und Bartóks drittem Quartett. . Damit stellt sie diesen in den Kontext der klassisch-romantischen Tradition und Ryu hebt bei in beiden Komponistennisten die Bedeutung des Kontrastes hervor. Beethoven setze dynamische oder harmonische Brüche ein, nicht nur, sowohl um dramatische Spannung zu erzeugen, als sondern auch, – er benutze sie jedoch auch, um formale Korrespondenzen zwischen einzelnen den Sätzen herzustellen. Eine solche Funktion hätten im ersten Satz des dritten Quartetts auch im dritten Quartett hätten z. B. die Fortissimo-Akkorde in Takt 33: Sie übernehmen des ersten Satzes eine analoge Funktion, in dem sie sowohl in der Durchführung und im letzten Abschnitt des ersten Satzes als wie auch im folgenden Satz eine thematische Funktion übernehmen.

Metrik und Rhythmik

In der Bartók-Rezeption spielten rhythmische Fragen erstaunlicherweise lange Zeit eine relative untergeordnete Rolle. Das hat sich in jüngster Zeit durch Arbeiten unter anderem von Autoren wie Daphne Leong¹² (et al.¹³)

12 Leong 1999 und 2004.

9 Wilson 1992.

10 Bartók 1976.

11 Hepokoski/Darcy 2006.

und John Roeder¹⁴ geändert. Zwei Aspekte von Bartóks Rhythmik stehen dabei im Vordergrund: zusammengesetzte Taktarten (oder ›bulgarische Rhythmen‹, wie Bartók sie nannte) und metrische Verschiebungen.

Roeder, dessen Beitrag (»Bartók's Grooves: Metrical Processes in the Fourth String Quartet«) von Christopher Hasty¹⁵ Theorie zu musikalischer Metrik und Rhythmik ausgeht, analysiert verschiedene Ausschnitte aus dem vierten Quartett im Hinblick auf dessen »grooves«. Darunter versteht Roeder eine regelmäßige Wiederholung rhythmischer Figuren, die einen Eindruck der metrischen Verhältnisse herbeiführt, der vom notierten Metrum abweichen kann. Indem er jedem Ausschnitt eine ›genormte‹ Version mit regelmäßigem ›groove‹ gegenüberstellt, zeigt Roeder, dass die rhythmischen und metrischen Komplexitäten von Bartóks Musik als Resultat metrischer Abweichungen, lokaler Akzente und Überlagerungen von ›grooves‹ entstehen.

Harald Krebs (»In Beethoven's Footsteps: Metrical Dissonance in Bartók's String Quartets«) wendet das von ihm entwickelte Konzept der »metrischen Dissonanz«¹⁶ an, um rhythmisch-metrische Eigenheiten zu beschreiben, die Bartóks Streichquartette mit jenen Beethovens gemeinsam haben. Krebs' Theorie der »metrischen Dissonanz« beruht auf der Unterscheidung zwischen »grouping dissonance« (Überlagerung unterschiedlicher Metren) und »displacement dissonance« (Verschiebung eines Metrums gegenüber dem notierten Takt). Krebs kann zeigen, dass Bartóks metrische Dissonanzen – ähnlich wie diejenigen Beethovens – an die Form gebunden sind, insofern sie häufig vor dem Höhepunkt eines Abschnitts zu- und im Anschluss wieder abnehmen.

Daphne Leong (»Between Sound and Structure: Folk Rhythm at the Center of Bartók's Fifth String Quartet«) greift auf Lerdahl

und Jackendoffs Methode zur Darstellung metrischer Hierarchien¹⁷ zurück, um am Scherzo des fünften Streichquartetts das Phänomen der asynchronen Pulshierarchien zu demonstrieren. Asynchrone Pulshierarchien entstehen, wenn Pulse ungleichmäßig verteilt sind, wenn also z. B. zehn Achtel einmal in $(3+2+2+3)/8$ gegliedert werden, dann in $(2+3+2+3)/8$ und $(2+3+3+2)/8$. Leong weist nach, dass die rhythmisch-metrische Struktur des Trios dem von Bartók beschriebenen älteren Typus der ungarischen Volksmusik mit vier Zeilen zu acht Silben entspricht, wobei jede ›Zeile‹ zwei Takte der Triomelodie umfasst. Die unterschiedlichen Pulsdauern (zwei oder drei Achtel) entsprechen dem Wechsel von kurzen und langen Silben, den Bartók als typisch für das variable *tempo giusto* des ungarischen Volkslieds angesehen hat. Leong zeigt, wie Bartók den einzelnen rhythmischen Taktmustern im Trio unterschiedliche formale Funktionen zuweist und die für die ungarische Volksmusik charakteristischen Techniken rhythmischer Transformation (rhythmic-metric transformation), ›segmental manipulation‹ und ›shifted rhythms‹ einsetzt, um Inhalt und Form des Trios zu gestalten.

Harmonik

Die Harmonik steht seit vielen Jahrzehnten im Mittelpunkt zahlreicher Bartók-Analysen¹⁸, etliche Theorien wurden entwickelt, um den harmonischen Phänomenen gerecht zu werden. Wie Leong geht auch Elliott Antokoletz in seiner Analyse von osteuropäischen Volksmusiktraditionen aus (»The Romanian 'Long Song' as Structural Convergent Point for the Chiasmal Harmonic Design in Bartók's Fourth String Quartet«). Die rumänische *hora lung* (langer Gesang) bilde das Modell für den langsamen Satz, den Bartók als »Kern« des vierten Quartetts bezeichnet hat.¹⁹ Antokoletz' harmonische Analyse basiert jedoch primär auf der von ihm selbst entwickelten Theorie der

13 Leong/Silver/John 2008.

14 Roeder 2001 und 2004.

15 Hasty 1997.

16 Krebs 1994.

17 Lerdahl/Jackendoff 1996.

18 Vgl. z. B. von der Nüll 1930 und Lendvai 1957.

19 Bartók 1976, 412.

Ab: i iv X6 V? V/V bVII vi i (#II) #II

Substitution network, based on {Ab,A} octatonic scale, is suggested → i

F: T P D P D T T P

motion to V abandoned
 (X6)
 weak cadence
 semitone too high; corrected

Beispiel 1: Béla Bartók, Streichquartett Nr. 1, op. 7, 1. Satz, T. 8–10 mit Benjamins harmonischer Analyse

»pitch cells«:²⁰ Ausschnitte aus Intervallzyklen, die durch eine gemeinsame Symmetrieachse miteinander verknüpft werden. Antokoletz kann zeigen, wie im Schaffen Bartóks abstrakte Formen der Tonhöhenorganisation (Symmetrieachsen und Intervallzyklen) mit osteuropäischen Volksmusiktraditionen konvergieren und neue Formen von tonaler Zentriertheit und harmonischer Fortschreitung entstehen.

Charakteristisch für die Geschichte der Bartók-Analyse in der Nachkriegszeit war der Umstand, dass »konservative« harmonische Theorien, so etwa in Erwin von der Nülls früherer Untersuchung²¹, die Bartóks Musik auf dem Hintergrund einer tonalen Praxis zu deuten versuchte, nach Bartóks Tod nur wenig Resonanz erfuhren und schließlich von »modernerer« Theorien wie jener Lendvais²² verdrängt wurden. Dies ist um so erstaunlicher, als von der Nüll in persönlichem Kontakt mit dem Komponisten stand, so dass seine Ausführungen durchaus eine gewisse Authentizität beanspruchen dürfen. William Benjamin (»The Use of Tonal Concepts and their Attendant Modes of Continuity in the Inner Hearing of Bartók's String Quartets«) greift bewusst auf

den Ansatz von der Nülls zurück und begreift die traditionelle Tonalität als die zentrale und bestimmende Kategorie Bartók'scher Harmonik. Sein Ansatz grenzt sich gegenüber neueren Analysemethoden ab (»describing a house as series of geometric objects«) und versteht Bartóks Musik als einen (mono-)tonalen Prozess, der durch Stimmführung, Variation und durch die Interaktion zwischen diatonischen mit nichtdiatonischen Tonfeldern konstituiert wird. Das Konzept der Monotonalität schließt ein, dass die Tonika zu Beginn des ersten Quartetts (siehe das untenstehende Notenbeispiel) durch eine »Schattentonika« [153] erweitert werden kann. Diese Idee hat gewisse Berührungspunkte mit Lendvais Achsensystem, in dem sich Töne im Kleinterzabstand als Grundtöne der Tonika oder Dominante wechselseitig vertreten können. Benjamin benutzt das Achsensystem lediglich, um chromatische Akkordverbindungen zu erläutern, wo die funktionale Verbindung D–T durch verschiedene, miteinander verwandte, Akkorde realisiert werden kann. Zum Beispiel löst sich der B-Dur-Nonenakkord in Takt 9 als Doppel-dominante (V/V) in As nicht nach Es, sondern in einen (auf derselben Kleinterzachse liegenden) Ges-Dur Akkord auf. Dieser bildet zwar die Dominante von Ces, der durch den (auf der Tonikaachse liegenden) F-Dur Akkord ersetzt wird, usw. (Beispiel 1).

20 Antokoletz 1984.

21 Von der Nüll 1930.

22 Lendvai 1957 und 1971.

Die Analyse zeigt, dass sich bereits im ersten Quartett – einem Werk, von dem man vermuten könnte, dass es noch relativ stark von der spättonalen Tradition geprägt wurde – die tonale Interpretation der Partitur komplex gestaltet. Ob die Interpretation dazu geeignet ist, »[to forge] a connection between Bartók and the informed, non-professional listener« bleibe dahingestellt. Der Ansatz jedoch, die Harmonik Bartóks dadurch zu ergründen, dass der Autor seinem eigenen Hörerlebnis nachspürt, verdient Beachtung.

Auch in Edward Gollins Beitrag zum langsamen Schlusssatz des zweiten Quartetts (»Aggregate Structure and Cyclic Design at the Conclusion of Bartók's Second String Quartet«) stehen Intervallzyklen im Brennpunkt. Konkret geht es um den Tetrachord (0,3,4,7) – den Grunddreiklang mit Dur- und Mollterz –, dessen Transposition im Ganztonabstand den zusammengesetzten Intervallzyklus 3,1,3,3/3,1,3,3/ usw. erzeugt. Dieser Tetrachord ist zugleich Teil des ›hexatonischen‹ Tonfelds (1,3,4,7,8,11), dessen Grundform (A-Hexatonic) identisch mit seiner Komplementärform (B-Hexatonic) ist. Im Hinblick auf das übergeordnete Tonzentrum *a* weist Gollin den hexatonischen Tonfeldern ›tonikale‹ bzw. ›nichttonikale‹ Funktion zu und zeigt, wie diese Form von komplementären Tonfeldern sowie die zyklische Anordnung des (0,3,4,7)-Tetrachords Bartóks Vorstellung einer »chromatischen Tonalität« bereits früh²³ geprägt haben.

Aufführungspraxis

Im vierten Teil des Buchs geht es um das Hören und die Interpretation von Bartóks Musik. Charles Morrison widmet sich dem Verhältnis von Komponist, Interpret und Zuhörer (»The Realization(s) of Functional Qualities in Bartók's Second String Quartet«). Zentral ist dabei die Unterscheidung zwischen formalen Komponenten wie Hauptthema, Seitensatzthema usw. einerseits und »funktio-

nalen Qualitäten« wie einleitend, eröffnend/exponierend, entwickelnd, antizipierend oder abschließend andererseits. Funktionale Qualitäten sind die *wahrnehmbaren* Eigenschaften eines Werks, während formale Komponenten eher *konzeptioneller* Natur sind. In diesem Kontext kommt dem Interpreten eine zentrale Rolle als Vermittler zwischen Komponisten und Zuhörer zu, verbunden mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Analyse und Interpretation. Morrison plädiert dafür, dass nicht allein die Analyse den Interpreten inspiriere, sondern dass umgekehrt auch die Interpretation analytische Erkenntnisse vermittele; seine Ausführungen zum ersten Satz des zweiten Quartetts – ein Interpretationsvergleich zwischen verschiedenen Aufnahmen – bleiben allerdings hinter diesem Anspruch zurück.

Judit Frigyesi, die Keynote-Sprecherin des Symposiums, wirft die interessante Frage nach historischer bzw. authentischer Aufführungspraxis bei Bartók auf (»How Barbaric is Bartók's forte? – About the Performance of Bartók's Fast Movements for Piano and Strings, with Emphasis on the First Movement of the Fifth String Quartet«). Ausgangspunkt ist das – auch in Ungarn – gängige Cliché von Bartók als ›barbarischem‹ Komponisten, dessen Musik komplex und dissonant sei. Frigyesi weist aber darauf hin, dass Bartók von Zeitgenossen als warmherziger und unkomplizierter Menschen beschrieben wurde und dass es deswegen auf der Hand läge, über einen alternativen Interpretationsansatz nachzudenken. Frigyesi illustriert diesen Widerspruch anhand zweier Aufnahmen des zweiten Violinkonzerts: einer aus dem Jahr 1939 mit Zoltán Székely als Solisten und der anderen von 1953 mit Yehudi Menuhin.

Menuhins Interpretation, die sich an die dynamischen Angaben und Vortragsbezeichnungen Bartóks hält, gilt als energisch und leidenschaftlich, während Székelys lyrische Interpretation eher kammermusikalisch inspiriert ist und im Vergleich etwas blass wirkt. Die Aufnahme von Székely, der mit Bartók zusammengearbeitet hatte, scheint jedoch der Vorstellung des Komponisten (und damit einer authentischen Aufführungspraxis)

23 Das zweite Streichquartett entstand in den Jahren 1915–17.

näherzukommen als jene Menuhins. In ihrer Erörterung diskutiert Frigyesi die Frage, welche Atmosphäre beim ersten Einsatz der Solovioline herrschen solle. Sie spricht sich für ein lyrisches, ›romantisches‹ Forte aus, zumal der Kontext ein pastoraler sei, wie aus der Orchesterbesetzung in der Einleitung (Harfe, Horn, pizzicato-Streicher) hervorgehe. Unabhängig von der Frage, ob Mendelssohns Violinkonzert die Folie für Bartoks Werk abgegeben hat (Frigyesi bezeichnet die Ähnlichkeit der beiden Hauptthemen als »blatant«), steht ohne Zweifel fest, dass das 2. Violinkonzert in einer Interpretationstradition des 19. Jahrhunderts situiert ist. Die Vorstellung des 19. Jahrhunderts von einer Komposition als »a process of changing characters and functions« (205) gilt sicher auch für einen Großteil der Musik vor 1945.

Frigyesis Plädoyer für eine sanftere, lyrischere Bartókinterpretation als gemeinhin üblich wird durch Hinweise auf den Instrumentenbau und die von Bartók vorgeschriebene Sitzordnung der Instrumentalisten argumentativ gestützt. Besonders aufschlussreich jedoch sind Aufnahmen, auf denen Bartók eigene Werke eingespielt hat. Die Abweichungen, die sich der Komponist in Bezug auf Artikulation, Rhythmik und Tempo gegenüber dem Notentext leistet, seien – so Frigyesi – nie willkürlich, sondern im strukturellen und emotionalen Gehalt der zu gestaltenden Passage begründet. Bartóks Klavierspiel war leicht und energisch, er bevorzugte relativ rasche Tempi, lehnte jedoch jede Art von Übertreibung ab. Auf diese Erkenntnisse aufbauend, schlägt Frigyesi hinsichtlich der Tonrepetitionen, die den ersten Satz des fünften Streichquartetts eröffnen und ihn in der Art eines Mottos immer wieder unterbrechen, eine Ausgestaltung vor, die der Idee einer narrativen Interpretation des Satzes folgt, wobei Charakter, Stimmung und Ausführung der Teile sich voneinander deutlich unterscheiden und abheben sollten.

Rezeption

In den letzten drei Kapiteln des Buches geht es um Bartóks Vermächtnis und um den Einfluss seines Quartettschaffens auf die nach-

folgenden Generationen ungarischer Komponisten. Martin Iddon (»Bartók's Relics: Nostalgia in György Ligeti's String Quartet No. 2«) beleuchtet György Ligetis zwiespältiges Verhältnis zu Bartók. Seit seiner Flucht nach Westeuropa war Ligeti mit der Tatsache konfrontiert, dass dort Bartóks mittlere Werke anerkannt waren, die späten jedoch als »domestiziert [und] nicht länger [als] Kundgaben eines bedrohlich Eruptiven, Unerfaßten«²⁴ galten. Ligeti war zwar bemüht, eine gewisse Distanz zu Bartók zu bewahren, doch ist ein kompositorischer Einfluss nicht von der Hand zu weisen: »It is difficult to see how the topic could have been avoided« [248]. Die Gemeinsamkeiten, die Iddon (in Anlehnung an Gianmario Borio²⁵) zwischen Ligetis zweitem und Bartóks viertem Quartett aufspürt, sind freilich wenig aussagekräftig: Der chromatische Trichord zu Beginn der beiden Quartette beweist keine Abhängigkeit, da eine chromatische Satztechnik mit Halbtonclustern und dissonanter Harmonik auch sonst sowohl bei Bartók als auch bei Ligeti zu finden ist. Interessanter ist das »Ligeti signal« [250] – der Trichord (0,2,5) – als Tonkomplex, das sich sowohl in einen tonalen als auch einen atonalen Komplex integrieren lässt. Die Rolle der Tonalität bzw. die Beziehung zwischen Diatonik und Chromatik könnte ein Aspekt sein, dessen Erforschung weitere Berührungspunkte zwischen den beiden Komponisten offen legt.

Einen aufschlussreichen Vergleich zieht Dániel Péter Biró (»Bartók's Quartets, Folk Music, and the Anxiety of Influence«) zwischen einer Technik Bartóks, die Biró als »transformational ostinato« bezeichnet, und Ligetis zweitem Quartett sowie Kurtágs Streichquartett op. 1. Biró zeigt an Ausschnitten aus Bartóks Quartetten, dass dessen Ostinati zwar oft Volksmusikquellen entnommen sind, aber durch Verlängerung oder Verkürzung derart modifiziert werden, dass die betreffende Passage als Entwicklung oder Auflösung erscheint. Damit verwandt seien Ligetis »mobile Formen« [275], in denen sich das Material

24 Adorno 1956, 139.

25 Borio 1984.

unmerklich verwandele. So übernehme beispielsweise im dritten *meccanico*-Satz des zweiten Streichquartetts der Transformationsprozess die Rolle des Themas selbst. Im Gegensatz dazu blieben die Ostinati in Kurtágs Quartett statisch: Sie wiederholten sich auf eine mechanische Art, unfähig oder unwillig auszuberechnen. Biró interpretiert Kurtágs Kompositionen als Erforschung der »Sackgassen von Budapest« [278], während er hingegen Ligetis Quartett als Station auf dem Weg zur Reintegration von Volksmusiken sieht.

Das dritte Streichquartett *Officium breve* von Kurtág, das Friedemann Sallis untersucht (»Recycled Flowers: Quotation, Paraphrase and Allusion in György Kurtág's *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 for String Quartet«), besteht aus fünfzehn Sätzen, von denen zwei auf Werken anderer Komponisten fußen (der zehnte Satz ist eine Bearbeitung des letzten Satzes aus Weberns Kantate op. 31, der fünfzehnte basiert auf einem Fragment des ungarischen Komponisten Endre Szervánszky, dem das Quartett gewidmet ist). Sallis zeigt die zentrale Bedeutung der Zitate: Die Einheit des Werkes wird durch Bezugnahme auf fremdes Material in Frage gestellt, die Zitate fordern den Zuhörer auf, den Zusammenhang über das Werk hinaus selber herzustellen.

In einem Epilog machen sich Dániel Péter Biró und Martin Iddon Gedanken über Bar-

tóks Relevanz für die Gegenwart. Damit verbunden sind Fragen der Identität – der sprachlichen, der gesellschaftlichen und der politischen – aber auch Fragen des Erbes, etwa der Vereinnahmung Bartóks (und der Musikethnologie) in Osteuropa durch die stalinistische Ideologie. Die Integration unterschiedlicher Musiktraditionen, wie Bartók sie anstrebte, bleibe eine Herausforderung, der sich jede Generation wieder von neuem stellen müsse. So unterschiedliche Werke wie die Streichquartette von Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann oder Kevin Volans zeugten von der Bandbreite möglicher Antworten.

Dem vorliegenden Band ist eine Website zugeordnet, die zahlreiche, im Text besprochene Beispiele und Partiturausschnitte enthält (<http://www.oup.com/us/bartokquartets>). Allerdings wurde die Aufnahme der Beispiele nicht konsequent gehandhabt: Manche Beispiele finden sich ausschließlich im Buch oder auf der Website, manche finden sich in beiden Medien. Einen klaren Mehrwert bietet die Website durch die Audiobeispiele: So werden Ausschnitte aus Bartóks Quartetten normierten Versionen gegenübergestellt, die diesen Abschnitten modellhaft zugrunde liegen (5. Kapitel) oder der Hörer kann unterschiedliche Interpretationen miteinander vergleichen (10. Kapitel).

Hans Niklas Kuhn

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1956), »Das Altern der neuen Musik«, in: *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Antokoletz, Elliott (1975), *Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet*, Ph.D. Dissertation, City University of New York.
- (1984) *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Bartók, Béla (1976), *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, New York: St. Martin's Press.
- Babbitt, Milton (1944), »The String Quartets of Béla Bartók«, *The Musical Quarterly* 35, 377–85.
- Borio, Gianmario (1984), »L'eredità bartókiana nel Secondo Quartetto di Ligeti. Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea«, in: *Studi Musicali* 13/2., 289–307.
- Forte, Allen (1960), »Bartók's 'Serial' Composition«, *The Musical Quarterly* 46, 233–245.

- Forte, Allen (1993) »Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music«, *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, ed. J. Dunsby (Oxford, 1993), 133–45.
- Gillies, Malcolm (1989), *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*, New York: Garland Publishing.
- Hasty, Christopher (1997), *Meter as Rhythm*, New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory*, Oxford: University Press.
- Kárpáti, János (1976), *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant: Pendragon Press.
- Krebs, Harald (1994), »Rhythmische Konsonanz und Dissonanz«, *Musiktheorie* 9/1, 27–37.
- László, Ferenc (1995) »Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik: Fakten und Deutungen«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, 413–28.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1996), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Lendvai, Ernő (1957), »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók: Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 91–137.
- (1971), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, London: Kahn & Averill.
- Leong, Daphne (1999), »Metric Conflict in the First Movement of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion«, *Theory and Practice* 24, 57–90.
- (2004), »Bartók's Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice«, *Acta Musicologica* 76, 253–277.
- Leong, Daphne / Daniel Silver / Jennifer John (2008), »Rhythm in the First Movement of Bartók's Contrasts: Performance and Analysis«, *Gamut* 1. [<http://trace.tennessee.edu/gamut/vol1/iss1/3>]
- Perle, George (1955), »Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók«, *The Music Review* 16, 300–312.
- Petersen, Peter (1994), »Rhythmik und Metrik in Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug und die Kritik des jungen Stockhausen an Bartók«, *Musiktheorie* 9, 39–48.
- Roeder, John (2001), »Pulse Streams and Problems of Grouping and Metrical Dissonance in Bartók's »With Drums and Pipes««, *Music Theory Online* 7/1. [<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.1/mto.01.7.1.roeder.html>]
- (2004), »Rhythmic Process and Form in Bartók's »Syncopation««, *College Music Symposium* 44, 43–57.
- Seiber, Mátyás (1949), »Béla Bartók's Chamber Music«, *Tempo* 13, 19–31.
- Somfai, László (1993), »Einfall, Konzept, Komposition und Revision bei Béla Bartók« in: *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber: Laaber, 187–218.
- (2006), »Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók's String Quartets«, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47, 293–309.
- Treitler, Leo (1959), »Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Bela Bartók«, *Journal of Music Theory* 3, 292–298.
- Von der Nüll, Edwin (1930), *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft.
- Wilson, Paul (1992), *The Music of Béla Bartók*, New Haven: Yale University Press.

Felix Wörner / Ullrich Scheideler / Philip Rupprecht (Hg.),
Tonality 1900–1950. Concept and Practice, Stuttgart: Steiner 2012

Tonalität ist ein Thema, das im musiktheoretischen Diskurs der vergangenen Jahre verstärkt vertreten ist, wobei sich die Diskussion im deutschsprachigen Raum von derjenigen in der US-amerikanischen Musiktheorie in vielerlei Hinsichten unterscheidet. Vor diesem Hintergrund darf das Anliegen der Herausgeber Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht als Versuch verstanden werden, die Diskussionsstränge diesseits und jenseits des Atlantiks zusammenzuführen und das Thema ›Tonalität‹ – mit dem zusätzlichen Fokus auf die Entwicklung im 20. Jahrhundert – multiperspektivisch zu beleuchten. Der 2012 erschienene Band *Tonality 1900–1950. Concept and Practice* ist aus einer Konferenz hervorgegangen, die im Jahr 2010 an der University of North Carolina at Chapel Hill und der Duke University stattgefunden hat. Ein zweiter Band, der der Tonalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewidmet ist und dem eine Konferenz in Basel vorausging, ist derzeit in Vorbereitung.

Konzeptioneller Ausgangspunkt des Bandes bildet die Auffassung, nach der Tonalität am Beginn des 20. Jahrhunderts genau zu jener Zeit in den Mittelpunkt der musiktheoretischen Aufmerksamkeit rückte, als die musikalische Avantgarde mehrheitlich ihr Ende proklamierte.¹ Unter Verweis auf übliche musikhistorische Narrative konstatieren die Herausgeber, dass insbesondere für die Zeit um 1910 gemeinhin die Momente des revolutionären Wandels und nicht des sanften Übergangs betont würden. Beispiele hierfür wären Positionen der Zweiten Wiener Schule, wie diejenige Anton Weberns, der beispielsweise den »Tod« der Tonalität verkündet hatte. Um ihre anderslautende Position von Anfang an deutlich zu machen, scheuen die Herausgeber – wie sie gleich im zweiten Satz der Einleitung

einräumen – auch vor einer durchaus polemischen Rhetorik nicht zurück. Wenn in diesem Zusammenhang allerdings suggeriert wird, auf der im Jahr 2009 in Berlin durchgeführten Tagung *100 Jahre Atonalität: Herausforderung für die Musiktheorie* sei der vermeintliche ›Geburtstag‹ der Atonalität unreflektiert gefeiert worden, so verdeutlicht dies allenfalls die generelle Tendenz des Bandes, sich ostentativ quer zu etablierten Diskursen und Narrativen zu stellen; denn auch die Berliner Tagung hatte ihren Anlass primär in der Problematisierung gängiger Erzählungen über Tonalität und Atonalität und nicht in deren Affirmation.²

Die Geschichte, die Herausgeber und Autorinnen und Autoren im zu besprechenden Band erzählen, betont vor allem die Kontinuität tonaler Musik für den Zeitraum von 1900–1950, repräsentiert durch Komponisten wie Sibelius, Debussy, Copland, Prokofiev, Poulenc, Tippett und viele andere. Daneben bildet die Aufarbeitung der theoretischen Reflexion über Tonalität einen weiteren Schwerpunkt des Bandes, die – den Entwicklungen in der musikalischen Praxis mitunter entgegengesetzt – gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Konjunktur erlebt hatte, was sich insbesondere in den Schriften von Schönberg, Schenker, Kurth und Riemann widerspiegelt.

Der verdienstvolle Ausgangspunkt und die zentrale Fragestellung des Bandes ist, wie man der Vielfalt tonalen Komponierens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts analytisch gerecht werden kann. Wer allerdings erwartet, dass sich verallgemeinerbare kompositorische Strategien herauschälen, wird zwangsläufig enttäuscht. Für die Herausgeber gibt es zwar einige verbindende Elemente im tonalen Komponieren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, doch sehen sie sich

1 Wörner/Scheideler/Rupprecht 2012, 12.

2 Die Beiträge des Symposiums sind in Hohmaier 2009 erschienen.

gezwungen zu konstatieren, dass Tonalität nach 1900 der sprachlichen Vertrautheit und Sicherheit früherer Zeiten entbehre (»tonality after 1900 lacks the kind of linguistic familiarity and security observable in music of earlier periods«, 14). Insofern scheint es nur konsequent, dass die Herausgeber bereits am Ende der Einleitung den weitergehenden Forschungsbedarf auf diesem Gebiet feststellen.

Der Band gliedert die Texte in drei Gruppen. Den Anfang machen vier Beiträge unter der Überschrift »Tonality as Concept and Category«. Joseph Auner zeigt in »Weighting, Measuring, Embalming Tonality: How we Became Phonometrographers« materialreich den Zusammenhang zwischen kompositorischen und technischen Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf. Die Position dieses Beitrags ganz zu Beginn des Bandes steht für den Anspruch, das Thema »Tonalität« nicht nur musikimmanent, sondern auch kulturell und technologisch zu kontextualisieren, der dann freilich nicht von allen folgenden Beiträgen eingelöst werden kann. Auch der Beitrag von Richard Cohn findet sich unter Verweis auf die Rolle des Hörers bei der Identifizierung tonaler Effekte hier eingruppiert, obgleich er sich als interessante und detaillierte Analyse von Prokofievs *Peter und der Wolf* entpuppt und insofern auch unter den analytischen Fallstudien des dritten Teils hätte abgedruckt werden können. In kenntnisreichen Beiträgen geben Wolfgang Rathert und Hans-Joachim Hinrichsen einen differenzierten Überblick über die Rezeption der »German Rule« – also deutschsprachiger Musiktheorie – in den USA, sowie eine subtile Beschreibung der Wandlungen in Hindemiths Tonalitätsbegriff. Insbesondere die Platzierung des letztgenannten Beitrags macht auf gewisse Inkonsistenzen bei der Gliederung des Bandes aufmerksam: Sein Titel – »Concepts of Tonality in Hindemith's *Unterweisung im Tonsatz* and in his late writings« – ist bis auf den Untersuchungsgegenstand identisch mit demjenigen des Beitrags von Markus Bögge- mann »Concepts of Tonality in Schoenberg's *Harmonielehre*«, der die zweite Artikelgruppe unter der Überschrift »Tonality in Austro-Ger-

man Theory« eröffnet. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass ein grundlegender, überblicksartiger Beitrag zur Frage, was Tonalität überhaupt konstituiert und welche Antworten hierauf historisch und aktuell gegeben werden, im ersten Teil des Bandes fehlt. Er hätte es unter Umständen ermöglicht, für den angestrebten transatlantischen Dialog einen gemeinsamen Bezugspunkt zu schaffen. So bleibt es hier bei der zu Beginn von den Herausgebern gegebenen Definition, Tonalität werde im vorliegenden Band als »the awareness of key in music« (11) verstanden.

In der zweiten Artikelgruppe stehen zwei Beiträge zu Arnold Schönbergs *Harmonielehre* neben einem Beitrag zur Energetik Ernst Kurths. Markus Bögge- mann wendet sich zwei konkurrierenden Konzepten von Tonalität in Schönbergs *Harmonielehre* zu: Tonalität als natürliches und als historisches Phänomen. Stephen Hinton stellt in seinem Beitrag »Schoenberg's *Harmonielehre*: Psychology and Comprehensibility«, eine vergleichende Untersuchung zu den drei Fassungen der *Harmonielehre* zwischen 1910 und 1922 an und wirft die Frage auf, inwiefern die *Harmonielehre* als eine Theorie bezeichnet werden kann. Bögge- mann, der in seinen Ausführungen nur die erste Auflage heranzieht, betont demgegenüber, dass Schönberg je nach argumentativer Notwendigkeit unterschiedliche Konzepte von Tonalität aufruft. Stephen Hinton schließlich erkennt einen Wandel, den er im Hinblick auf die Begriffe »Emanzipation der Dissonanz« und »Fasslichkeit« diskutiert und mit der Entwicklung von Schönbergs kompositorischer Ästhetik abgleicht. Hinton's erfolgreicher Versuch, Geschichte der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte ins Gespräch zu bringen, fungiert als Bindeglied zwischen den theoretisch-historischen Beiträgen und den analytischen Fallstudien. Den Abschluss der theoretisch-historischen Beiträge setzt Felix Wörners präzise argumentierende Rekonstruktion von Ernst Kurths Tonalitätskonzept, das nur unter Einbeziehung zeitgenössischer philosophischer Konzepte – wie denjenigen von Dilthey oder Bergson – überhaupt zu verstehen sei.

Die größte Gruppe des Bandes bilden dann acht Fallstudien des abschließenden dritten Teils, die unter der Überschrift »Practices of Tonality« unterschiedliche Repertoires bearbeiten, die sich zwischen Deutschland, Frankreich, Großbritannien und den USA bewegen. Die geographische Auswahl der Beispiele kann dabei als eine erste Antwort auf die Frage nach Gründen für die in der Einleitung des Bandes konstatierte einseitige Geschichtsbetrachtung hinsichtlich der ›Tonalitätsgrenze‹ 1910 verstanden werden: Während die in dem Band thematisierten Theoretiker fast ausnahmslos aus dem deutsch-österreichischen Bereich kommen, ist die zu dieser Zeit komponierte Musik aus diesen Ländern in den Fallstudien so gut wie nicht präsent.

Die ersten drei Einzeluntersuchungen sind französischer Musik gewidmet. Marianne Wheeldon kontextualisiert in ihrem Beitrag »Defending Tonality: The Musical Thought of Milhaud and Koechlin« die in den 1920er Jahren in Frankreich breit diskutierten Begriffe Polytonalität und Atonalität und stellt diese dem zeitgenössischen Tonalitätsverständnis gegenüber. Wheeldons Ausführungen verdeutlichen, dass diese Begriffe keineswegs nur Gegenstand hochspezialisierter musiktheoretischer Fachdiskurse waren, sondern auch in ästhetischen Debatten eine wichtige Rolle spielten. Die Protagonisten Milhaud und Koechlin verbinden Wheeldons Beitrag mit Mark Delaeres Text »Polytonality in French Music Theory and Composition of the 1920s«. Delaere, bei dem die musiktheoretische Perspektive eine wichtigere Rolle einnimmt als bei Wheeldon, gelingt eine detaillierte Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Begriffs »Polytonality« innerhalb der französischen Musiktheorie der 1920er Jahre. Der Vergleich mit zeitgenössischen Kompositionen realisiert eine Gegenüberstellung von Musiktheorie und kompositorischer Wirklichkeit, die den Untertitel des Bandes – »Concept and Practice« – in überzeugender Weise umsetzt. Volker Helbing steuert zur Diskussion französischer Musik eine äußerst genaue und originale Analyse von Ravels *Sonate pour violon et violoncelle* bei, die in erster Linie der tona-

len und formalen Dramaturgie gewidmet ist. Helbings Analyse ist im besten Sinne eigenständig, indem sie ihre konkrete Fragestellung unmittelbar an der musikalischen Struktur entwickelt. Der wesentliche Ertrag des Artikels besteht in den subtilen analytischen Erkenntnissen, weniger in der Kontextualisierung des Stücks, die in einer Reihe von Beiträgen des Bandes die analytischen Resultate zu überdecken scheinen. Ein Beleg für die nach wie vor relativ unabhängig voneinander laufenden Diskurse in den USA und Deutschland ist die Tatsache, dass Helbing in einer längeren Fußnote im Zusammenhang mit Kleinterzachsen auf einer Mittelgrund-Ebene explizit auf die in Deutschland mittlerweile breit rezipierte Tonfeld-Theorie des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon verweist und damit auf einen Diskurs, der auch bereits im Jahr 2010 eine gewisse Konjunktur hatte, die es hätte sinnvoll erscheinen lassen, einen Grundlagenbeitrag in den ersten Teil des Bandes mitaufzunehmen. Zudem wären dadurch interessante Überschneidungspunkte mit der Neo-Riemannian Theory deutlich geworden, die im Mittelpunkt des Beitrags von Richard Cohn steht. Verbindet man hierzulande Riemanns Denken zumeist mit einer inzwischen historischen Form der Funktionstheorie, bildet es in der anglo-amerikanischen Musiktheorie einen aktuellen Ausgangspunkt der Theorieentwicklung. Auf diese Weise wäre dem durch den vorliegenden Band vermittelten Eindruck entgegengewirkt worden, wonach die US-amerikanische Musiktheorie die Entwicklung neuer theoretischer Systeme vorantreibt, während die deutschsprachige Musiktheorie überwiegend von einer historisch-kontextualisierenden, gerade nicht systematisch arbeitenden Musikwissenschaft dominiert werde. Dieser Eindruck wird durch die jeweilige institutionell-disziplinäre Herkunft der Autorinnen und Autoren noch verstärkt. Auch wenn das Bemühen erkennbar ist, neben dem transatlantischen Dialog auch einen Dialog zwischen historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie herzustellen, bilden aus dem deutschsprachigen Bereich Vertreter der historischen Musikwissenschaft die Mehr-

heit, während die US-amerikanische Musikforschung überwiegend durch die akademische Musiktheorie repräsentiert wird. Gerade die Vertreter der Tonfeld-Theorie haben den Übergang zwischen unterschiedlichen »Tonalitätsprogrammen« thematisiert und alternative Sichtweisen auf die herkömmliche Dichotomie Tonalität versus Atonalität angeboten.

Die Fallstudien vier bis sechs stellen mit einer Studie zur Tonalität in Vaughan Williams *A London Symphony*, der sich Alain Frogley mit einer hermeneutischen Lesart nähert, und Philip Rupprechts Beitrag zu Brittens »Triadic Modernism, 1930–1940« zweimal die englische Musik in den Mittelpunkt. Rupprecht zeichnet mit seinen überzeugenden und im Hinblick auf Brittens Werk breit kontextualisierten Analysen, insbesondere des *Sextet for Wind* (1930) und »Villes« (1939), ein Bild des englischen Komponisten, das bewusst eine andere Art des musikalischen Fortschritts in den Fokus rückt, als diejenige der kontinentalen Avantgarde. Die Tatsache, dass auch Rupprecht bei der Analyse auf die Neo-Riemannian Theory zurückgreift weist den Artikel eindeutig als dem anglo-amerikanischen Diskurs zugehörig aus, in dem auch Einzelfallbetrachtungen zumeist theoriegeleitet sind. Ullrich Scheideler widmet sich mit der Untersuchung der Tonalität in Amateurmusik aus Deutschland um 1930 einem originellen Thema und demonstriert an Werken von Bruno Stürmer, Kurt Weill und Paul Hindemith die großen Unterschiede, die tonales Komponieren in dieser Zeit kennzeichnen. Mit Roy Harris und Samuel Barber stehen in den Beiträgen von Beth E. Levy und Daniel Harrison abschließend noch zwei US-Komponisten im Fokus, deren teilweise affirmatives Verhältnis zu tonalem Komponieren ein Gegenmodell

zu den europäischen Avantgarde-Diskursen repräsentiert.

Insbesondere die Beiträge in den ersten beiden Sektionen liefern jeder für sich sehr interessante Einsichten, machen aber in ihrer Zusammenstellung auf die brüchige Gliederung des Bandes aufmerksam. Gerade die auf die Geschichte der Musiktheorie fokussierten Beiträge sind weniger auf Theorien gerichtet, die die tonale Praxis der ersten Jahrhunderthälfte in den Blick nehmen, als vielmehr auf Tonalitätstheorien, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Frage der Tonalität beschäftigen. So ist es denn letztlich die Aufarbeitung der musiktheoretischen Diskurse, die in dem Band eine größere Rolle spielt als es die Einleitung zunächst suggeriert. Auffällig ist insbesondere, dass die fünf Beiträge, die dezidiert der Geschichte der Musiktheorie gewidmet sind, sich überwiegend mit Musiktheorie beschäftigen, die die Analyse historisch älterer Musik zum Gegenstand hat und ausdrücklich nicht die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Fraglos ist es relevant, historische Tonalitätstheorien dezidiert in den Blick zu nehmen, nur hätte hier – soll das zentrale Interesse auf der analytischen Beschäftigung mit dem tonalen Repertoire liegen – ein stärkerer Zusammenhang zwischen Theorie und zeitgenössischer Musik hergestellt werden müssen.

Gleichwohl bietet der sehr sorgfältig produzierte und lektorierte Band eine beeindruckende Vielfalt an Perspektiven auf einen hochaktuellen Gegenstand und wendet sich einem großen Desiderat in der derzeitigen Publikationslandschaft zu. Auf den in Kürze erscheinenden zweiten Band über die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts darf man gespannt sein.

Jan Philipp Sprick

Literatur

Hohmaier, Simone (Hg.) (2009), *Jahrbuch 2008/09 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz: Schott.

Autoren

ELENA CHERNOVA, geb. 1985 in Wolgograd (Russland), studierte seit 2010 Musiktheorie an der Hochschule für Künste Wolgograd (jetzt: Wolgograder Konservatorium). Ihr Zweitstudium in Historischer Musikwissenschaft absolvierte sie 2011 an der Universität Regensburg mit einer analytischen Masterarbeit zum Thema »Drei Klaviersonaten aus dem Jahre 1907: An den Grenzen der Tonalität (Rachmaninov op. 28 – Skrjabin op. 53 – Berg op. 1)«. Anschließend begann ihr aktuell laufendes Promotionsprojekt über die russische orthodoxe Nachtwache. Seit 2012 ist sie Lehrbeauftragte für Musiktheorie der Universität Regensburg. 2015 erhielt sie das Promotionsstipendium der Bayerischen Förderung »Frauen in Forschung und Lehre«. Ihre Interessenschwerpunkte liegen auf verschiedenen Aspekten der russischen und europäischen Musik: Harmonik und Kompositionstechniken der Spätromantik, zeitgenössische Musiktheorie, historische analytische Ansätze, Theorie und Geschichte liturgischer Gattungen der russischen orthodoxen Musik.

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. 2000–2014 Lehraufträge für Musiktheorie unter anderem an den Musikhochschulen in Mannheim, Hannover, Bremen und Detmold. Seit 2014 Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. 2007–2013 Mitherausgeber der ZGMTH.

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.

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. Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Buchpublikationen, Unterrichtshefte und Fortbildungstätigkeiten. Nach langjähriger und intensiver Zusammenarbeit mit namhaften Verlagen (Bärenreiter, Klett) hat er sich seit 2009 zur Veröffentlichung von OpenBooks (<http://www.musik-openbooks.de/>) zur Musik unter Creative-Commons-Lizenz (<http://de.creativecommons.org/was-ist-cc/>) entschieden, ein weiterer Interessenschwerpunkt ist die Entwicklung von Software für den Musikunterricht.

MICHAEL KOCH studierte 2004–2010 am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Universität Paderborn Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Philosophie und Neuere Deutsche Literatur (Magister 2010 mit einer Arbeit über Lyrik und Vertonung im Klavierlied der Zweiten Wiener Schule). Anschließend studierte er Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule

für Musik Detmold (Bachelor of Music 2014) bei Susan Lempert, Siegfried Schmitt und Ursula Rost mit dem instrumentalen Hauptfach Klavier bei Matthias Petersen. Seit 2015 studiert er im Masterstudiengang Integrative Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste bei Prof. Dr. Markus Roth. Seit 2014 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie/Tonsatz am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.

HANS NIKAS KUHN, geboren in den USA, aufgewachsen in Canberra, Australien. Zwischen 1977–1982 studierte er zunächst Viola da Gamba, dann Musiktheorie und Komposition an der Musikakademie Basel. Von 1982–86 folgte ein Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. Seit 1987 ist er Dozent und seit 2004 Professor für Musiktheorie und -geschichte an der heutigen Hochschule Luzern – Musik. Von 1990 bis 2006 war er auch Fachgruppensprecher bzw. Studienleiter Theorie, zwischen 2001–2006 Assistent des Direktors.

IMMANUEL OTT studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und unterrichtete im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Rostock, Lübeck, Osnabrück und Münster. Von 2011 bis 2015 war er Dozent für Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste in Essen. 2015 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz berufen. 2011 erhielt er den Preis für den besten wissenschaftlichen Artikel der Gesellschaft für Musiktheorie für eine Arbeit über Jean Moutons Motette *Nesciens mater virgo virum*. Zuletzt erschien sein Buch *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*. Kompositionen von Immanuel Ott wurden unter anderem in der Folkwang-Universität der Künste, der Kunsthalle Rostock und der Greifswalder Bachwoche uraufgeführt.

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). 2008 bis 2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

CHRISTOPH PRENDL studierte Cembalo und Viola da Gamba an der Bruckner-Universität Linz, sowie Viola da Gamba und frühe Streichinstrumente sowie Musiktheorie (Masters) an der Schola Cantorum Basiliensis. Rege internationale Tätigkeit als Cembalist und Gambist, u. a. mit The Earle His Viols und Les Cornets Noirs. 2011 Sonderpreis für die beste Ausführung stilgerechter eigener Verzierungen beim Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg. Darüber hinaus Aufführungen der Neuen Musik, zuletzt mit dem Ensemble Modern in Frankfurt a. M. und Köln mit Uraufführungen von Werken von Vito Žuraj. Zurzeit arbeitet Prendl an der Universität Würzburg an einer Dissertation über die österreichische Musiktheorie im 17. Jahrhundert. Außerdem unterrichtet er Musiktheorie an den Staatlichen Hochschulen für Musik in Mannheim und Trossingen.

HANS PETER REUTTER studierte Komposition bei György Ligeti sowie Theorie u. a. bei Wolfgang Andreas Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Aufführungen u. a. auf Festivals in Amsterdam, Donaueschingen, Graz. Hans Peter Reutter ist Mitbegründer des Hamburger Ensembles Chaosma, das sich zum Ziel gesetzt hat, einerseits mit neuen Techniken wie Mikrotonalität und Polyrhythmik zu arbeiten, andererseits aber durch Einbeziehung von Pop, Jazz,

mittelalterlicher, afrikanischer und anderer außereuropäischer Musik ein Publikum wieder direkt anzusprechen. Nach Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und dem Hamburger Konservatorium wurde er 2005 als Professor für Musiktheorie an die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf berufen. Außerdem Kabarettist mit bundesweiter Aufführungstätigkeit (Emmi & Bertie, Monty Arnold, Poppschutz mit Thorsten Saleina, Käthe Lachmann).

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2006 bis 2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

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.

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. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität Augsburg und Lehraufträge an der Musikhochschule München und der Folkwang Universität Essen. Seit 2013 ist er Mitherausgeber der ZGMTH.

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, geboren 1993 in Basel, studierte von 2011 bis 2014 Klavier bei Yvonne Lang an der Hochschule Luzern – Musik. Ebenda studiert sie aktuell Musiktheorie im Masterstudiengang. Das Studienjahr 2015/2016 verbrachte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie bei Gesine Schröder studierte. Klavier- und Kammermusikurse bei Ivan Klansky und dem Guarneri Trio Prag begleiten ihre Ausbildung. Sie ist freie Mitarbeiterin des Luzerner Kulturmagazins 041 sowie der Neuen Luzerner Zeitung. 2013 bis 2014 arbeitete sie bei der Lucerne Festival Academy und engagiert sich seither vermehrt in den Bereichen Musik- und Kulturmanagement. Ihre Maturaarbeit *Das 20. Jahrhundert in Text und Musik – ein Annäherungsversuch* wurde 2010 mit dem Preis für die beste Maturaarbeit ausgezeichnet.

CHRISTIAN UTZ ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstiniversität Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an den Universitäten in Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe. Promotion (2000) und Habilitation (2015) an der Universität Wien. 2012–2014 leitete er an der Kunstiniversität Graz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte

Forschungsprojekt ›Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation‹ (CTPSO). Seine Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von Analyse und Aufführung/Performance, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Olms, i. V.). Utz ist Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfauf, 2007–2013) sowie des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010), des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (seit 2015). Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs *Site*, Composers' Art Label 2002; *transformed*, Spektral Records 2008). <https://kug.academia.edu/ChristianUtz>

ROBERTA VIDIC, geboren 1987 in Italien, studierte zunächst Harfe in Italien (Diplom 2005) und dann in München bei Prof. Cristina Bianchi (künst. Diplom 2011), anschließend Musiktheorie in Hamburg bei Prof. Reinhard Bahr (BA 2014) und zusätzlich bei Prof. Halvor Gotsch (MA 2016). BA-Arbeit über den Streit um die Molltonart zwischen F.A. Vallotti und F.A. Calegari, MA-Arbeit zur Gattungsanalyse *Fantasie/Potpourri* im brillanten Stil. Konferenzbeiträge in Agrigento (6th Meeting of MOISA, 2013), Tallinn (7th ICMT, 2014), Leuven (8th EuroMAC, 2014) und Genf (14. GMTH-Kongress, 2014). Publikationen über die paduanische ›Scuola dei rivolti‹.

BENJAMIN VOGELS ist derzeit als Senior Lecturer für Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz tätig. Nach seinem Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unterrichtete er u. a. als Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und der Hochschule Luzern. Zu seinem Interessengebiet zählt die Musik des späten 20. und 21. Jahrhunderts. Dies zeigt sich unter anderem an seiner in Vorbereitung befindlichen Dissertation über politische Musik nach 1989. Weitere Forschungsgebiete sind Kompositionsgeschichte und performative Musik.

MELANIE WALD-FUHRMANN, geboren 1979, ist Direktorin der Abteilung Musik am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt a.M. Sie studierte Musikwissenschaft und griechische Philologie. Von 2003 bis 2010 arbeitete sie als Assistentin am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, wo auch Promotion (2005) und Habilitation (2009) erfolgten. Danach Professuren für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck (2010/11) und der Humboldt-Universität zu Berlin (2011–2013). Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören (historische) Musiktheorie und Musikästhetik sowie Fragen zu Musik und Bedeutung.

FELIX WÖRNER, seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt ›Konzeptualisierung musikalischer Form‹ und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, wurde ebenda mit der Arbeit ›... was die Methode der ›12-Ton-Komposition‹ alles zeitigt...‹ *Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935* (Bern, 2003) promoviert. Nach einem Forschungsaufenthalt als Theodor Lynen-Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Stanford University lehrte er 2006–2012 als Assistant Professor of Music an der University of North Carolina at Chapel Hill. Veröffentlichungen hauptsächlich zur Musik der Zweiten Wiener Schule und zur Musiktheorie und Musikästhetik nach 1750. Zuletzt erschienen *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart 2012. Weitere Mitherausgeberschaften: *Tonality since 1950* (mit Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart, i. Dr.) und *Lexikon musiktheoretischer Schriften* (mit Ullrich Scheideler, Kassel und Stuttgart, i. Dr.). Seit 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.