

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</i> <i>in the Music of Stravinsky</i> , New York: Oxford University Press 2011 Maureen A. Carr, <i>After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism</i> (1914–25), 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,</i> <i>Methoden</i> (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber 2014 .....	287
AUTOREN .....	303

# ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

12. Jahrgang 2015  
Ausgabe 2  
Varia

Herausgegeben von  
Kilian Sprau,  
Felix Wörner



## Editorial

Die im vorliegenden Band versammelten Varia vermitteln einen lebendigen Eindruck von der Vielfalt des aktuellen musiktheoretischen Fachdiskurses. Ein Ensemble aus vier Fachartikeln, von denen einer eine Quellenedition enthält, und vier umfänglichen Rezensionen widmet sich musiktheoretischen Themen teils mit systematischem, teils mit historischem Schwerpunkt. Die dabei zur Sprache kommende Musik spannt einen Bogen über vier Jahrhunderte Musik- und Theoriegeschichte, der von intervallischen ›Complessi‹ bei Palestrina bis zur ›New Complexity‹ Brian Ferneyhoughs reicht. Hinzu tritt ein Bericht über den 15. Jahreskongress der GMTH 2015 in Berlin.

Roberta Vidic bietet auf der Grundlage akribischer Quellenstudien einen Einblick in die Harmonielehre des Padre Francesco Calegari (1656–1742), der seine systematischen Konzeptionen Anfang des 18. Jahrhunderts parallel zu Jean-Philippe Rameau, aber von diesem unabhängig, entwickelte. Im Zentrum des Beitrags stehen Beobachtungen zu Calegaris Abschrift und Einrichtung des Palestrina-Offertoriums *Ad te levavi* (heute aufbewahrt in der Autographen-Sammlung der *Sing-Akademie zu Berlin*). Roberta Vidics hieran anknüpfende theoriehistorische und -systematische Ausführungen wurden 2015 im Aufsatzwettbewerb der GMTH mit einem Preis ausgezeichnet.

Der Beitrag von Christoph Prendl präsentiert die erstmalige Edition einer Johann Joseph Fux zugeschriebenen Generalbasslehre, versehen mit einer detaillierten Einführung. Darin wird die Quelle in ihren historischen Kontext eingeordnet und so die in der Forschung traditionell anzutreffende Einschätzung relativiert und differenziert, wonach die Generalbasslehre im pädagogisch-theoretischen Konzept Fux' eine gegenüber dem Kontrapunkt generell untergeordnete Position eingenommen habe. Der Artikel stellt mögliche Verbindungen zur Neapolitanischen Schule und zur zeitgenössischen Partimento-Praxis her, vergleicht in der Quelle behandelte Satzmodelle mit Ausschnitten aus Fux'schen Kompositionen und untersucht Verbindungen zu anderen zeitgenössischen Traktaten (Johann Baptist Samber, Matthäus Gugl).

Dem Aspekt der Zeitgestaltung widmet sich Ullrich Scheideler in seiner Untersuchung ausgewählter *Lieder ohne Worte* von Felix Mendelssohn Bartholdy. Vor dem Hintergrund traditioneller, im 18. und 19. Jahrhundert standardisierter Strategien der musikalischen Syntax und Formbildung führt Scheideler aus, wie Abschnittsgrenzen sich in Mendelssohns Kompositionen gewissermaßen ›verflüssigen‹ und so eine »Dynamisierung der Form« ermöglichen. Die dadurch eingeschränkte Vorhersehbarkeit des musikalischen Verlaufs, speziell seiner zeitlichen Dimension, wird in Scheideler's Darstellung als wesentlicher Aspekt und ›technisches‹ Korrelat zum romantischen Konzept des ›poetischen Tons‹ erkennbar.

Im Schnittpunkt von Kompositions- und Theoriegeschichte ist der Beitrag von Michael Koch angesiedelt. Analyse und ideengeschichtliche Kontextualisierung einer 1914 entstandenen Klavieretüde des russischen Komponisten Nikolai Roslawez zeichnen das Bild einer kompositorischen Avantgarde, die ihre theoretischen Prämissen und Errun-

genschaften nicht in Form verbaler Programme formuliert, sondern mithilfe von »Kompositionen demonstrativen Charakters«, sozusagen in unmittelbarer »ästhetischer Praxis«, modellhaft vorführt. In kompositorischer Hinsicht wird ein an Alexander Skrjabin geschultes Konzept ›proto-serieller‹ Tonhöhenorganisation nachvollziehbar. Auch dieser Forschungsbeitrag wurde im Rahmen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH 2015 mit einem Preis bedacht.

Eine weitere, überragende Persönlichkeit der kompositorischen Moderne steht im Mittelpunkt der Rezension von Hans Peter Reutter, die zwei aktuelle Publikationen der Strawinsky-Forschung einer vergleichenden Betrachtung unterzieht. Deutlich wird dabei die Bandbreite möglicher Zielsetzungen innerhalb eines Forschungsbereichs, der derzeit hauptsächlich im US-amerikanischen Umfeld angesiedelt ist: Während in Gretchen Horlachers Buch *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky* (2011) das Hauptgewicht auf der Entwicklung des analytischen Methodenrepertoires liegt, gilt das Interesse von Maureen Carr in *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism* (2014) der materialreichen Darstellung stilistischer Tendenzen an einem neuralgischen Punkt der kompositorischen Entwicklung Strawinskys.

Das bereits in Ullrich Scheidellers Artikel zu Mendelssohn Bartholdys Klaviermusik akzentuierte Thema musikalischer Zeitgestaltung ist zentral auch für Melanie Wald-Fuhrmanns Rezension des Buchs *On Repeat: How Music Plays the Mind* (2014) von Elizabeth Margulis. Das Phänomen der Wiederholung und das daraus gewonnene ästhetische Vergnügen werden darin zu Gegenständen eingehender Untersuchung, nicht nur unter musiktheoretischen Aspekten im engeren Sinn, sondern u. a. auch aus ethnologischer, philosophischer, psychologischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektive. Einmal mehr erweist sich der hohe Gewinn einer Vernetzung musiktheoretischer Herangehensweisen mit Forschungsansätzen und -erkenntnissen von Nachbardisziplinen, wie sie in diesem Buch nach Auskunft der Rezensentin auf besonders hohem Niveau geleistet wird.

Ein Plädoyer für die Erweiterung musikanalytischer Fragestellungen über traditionelle strukturanalytische Interessen hinaus stellt Christian Utz' Besprechung der umfangreichen Monographie *Beyond the Score: Music as Performance* (2013) von Nicholas Cook dar. In diesem Buch legt einer der wichtigsten Vertreter des ›performative turn‹, der in jüngerer Zeit vor allem im englischsprachigen Raum Impulse zu einer Reform musikanalytischer Prämissen gesetzt hat, so etwas wie sein ›summum opus‹ vor, in das die Ergebnisse aus zahlreichen Forschungsprojekten eingegangen sind. Mit Spannung darf erwartet werden, welche Auswirkungen auf das Fach Musiktheorie die Auffassung zeitigen wird, wonach sich Musik zum Objekt der Analyse nicht nur als verschriftlichter ›Text‹, sondern gerade auch in ihrer Eigenschaft als klingende, dabei vergängliche »real-time activity« eignet.

Auch Ulrich Kaisers Besprechung des Buchs *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (2014) thematisiert implizit die Zukunft des Fachs Musiktheorie. Das ambitionierte, höchst verdienstvolle Unternehmen dieser Publikation, die Vielfalt des musikanalytischen Methodenrepertoires unter ausbildungsrelevanten Aspekten zu sichten und für die hochschulische Lehr- und Lernpraxis zu erschließen, wird von Kaiser einer kritischen Beurteilung unterzogen, die auch die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Musiktheorie im Rahmen des akademischen Fächerkanons berücksichtigt. Zur Diskussion gestellt wird dabei nicht zuletzt die mit dem Fach Musiktheorie genuin verbun-

dene Frage nach seiner Positionierung im Spannungsfeld zwischen didaktischer Orientierung und wissenschaftlichem Anspruch.

Beobachtungen des Autorenteam's Elena Chernova, Katharina Thalmann und Benjamin Vogels zum 15. Jahreskongress der GMTH in Berlin runden den Band ab. Hierbei hat die Rubrik ›Berichte‹ ihren vorerst letzten Auftritt im Rahmen der ZGMTH: Aktuelle Veranstaltungsberichte finden sich in Zukunft auf der eigens dafür eingerichteten Website <http://www.gmth.de/berichte.aspx>.

Kilian Sprau, Felix Wörner



# »Non confundentur«<sup>1</sup>

## Von der gelehrten ›Palestrinesca pratica‹ zur Harmonielehre

Roberta Vidic

ABSTRACT: Die praktisch-theoretische Auseinandersetzung mit Palestrina bildet die Grundlage der musiktheoretischen Neuerungen von Francesco Antonio Calegari (1656–1742), Begründer der paduanischen ›Scuola dei rivolti‹. Seine Abschrift und Einrichtung des Offertoriums *Ad te levavi* aus der Autographen-Sammlung der *Sing-Akademie zu Berlin* wird in diesem Beitrag aus der Sicht des 17. bis frühen 18. Jahrhunderts analysiert.

The practical and theoretical engagement with Palestrina's music is the basis for the music-theoretical innovations of Francesco Antonio Calegari (1656–1742), founder of the Paduan 'Scuola dei rivolti'. His transcription and adaptation of the offertory *Ad te levavi* from the autograph collection of the *Sing-Akademie zu Berlin* is analysed from the vantage point of the seventeenth- and early eighteenth-centuries.

*»Es ist kein Wunder, wenn man eine solche Vielzahl der Generalbassziffern in der Praxis zulässt, denn in der lateinischen Musik sowie in der gelehrten Palestrina-Praxis sind, obwohl keinerlei Zahl dort notiert ist, [...] doch alle harmonischen Zahlen wiederzufinden, die in der vorliegenden Abhandlung ordentlich zusammengestellt werden.«<sup>2</sup>*

Francesco Antonio Calegari war der festen Überzeugung, dass die römische Vokalpolyphonie der Palestrina-Zeit mit ihrer kunstvollen Beherrschung der Harmonie ohne ein Verständnis für die Gesetzmäßigkeit der Harmonie nicht möglich gewesen wäre. Diese Kenntnisse seien allerdings in keiner theoretischen Schrift erfasst worden: Stattdessen musste die Tradierung direkt über die Komponisten und deren Werke erfolgen.<sup>3</sup> Das

- 1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH 2015 mit einem Preis ausgezeichnet.
- 2 Sinngemäße Übersetzung der Verfasserin. Calegari o.J.d., -27-: »Ne merauiglia recar debbe, se in pratica ammettasi tanta copia di armonici numeri, peroche nella latima [sic] musica, o siasi nella palestinesca erudita pratica, ladoue non ammiransi numeri di sort' alcuna specificati, contutto ciò tutti gli armonici numeri, che nella presente disertazione ordinatamente disposti rimangono, nell' accennata errudita palestinesca pratica contenuti ritrouansi.«
- 3 Vgl. ebd., -25-f. Calegari versteht die Harmonie in Abgrenzung zum Kontrapunkt. Sein Verständnis der Harmonie wird im letzten Abschnitt über die ›discordanze‹ näher erläutert.

theoretische Schrifttum von Zarlino bis Tevo hatte seines Erachtens mit einer irrtümlichen Einordnung der Intervalle (›elementi del contrapunto‹)<sup>4</sup> sogar zu einer Fehlinterpretation der ›harmonischen‹ Konsonanz und Dissonanz geführt.<sup>5</sup> An der Bestimmung der modernen ›harmonischen‹ Tonarten (›tuoni armoniali‹) seien die Theoretiker ebenfalls gescheitert, hatten doch die Continuo-Spieler bereits die Dur- und Molltonart an der Klaviatur intuitiv erfasst.<sup>6</sup>

Das Verständnis der harmonischen Wendungen der gelehrten Palestrina-Praxis ermöglicht für Calegari ein tiefes Verständnis der Harmonie schlechthin, und zwar aus unterschiedlichen Perspektiven.<sup>7</sup> Demzufolge vermittelt sein theoretisch-praktisches Traktat die für eine angemessene Begleitung am Tasteninstrument (›accompagnare la Parte‹) sowie die mehrstimmige Komposition (›scrivere in Armonia‹)<sup>8</sup> nötigen Kenntnisse zum Teil mittels historischer und theoretischer Darlegungen, zum Teil mittels praktischer Übungen wie ›Cadenze‹ und ›Partimenti‹.

Die Palestrina-Praxis dient somit als Vorstufe und Voraussetzung der Theorie von Calegari und ist für das stilgemäße Aussetzen seiner ›Partimenti‹ unentbehrlich. Wichtige Quellen im Besitz des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin waren allerdings bis zu dessen Restitution im Jahre 2001 für die Forschung nicht zugänglich.<sup>9</sup> Die Sammlung besteht hauptsächlich aus einzelnen von Calegari bezifferten Motetten der *Cantica* und *Offertoria* von Palestrina, sowie aus den Magnificat-Kompositionen von 1591.<sup>10</sup> Ihr Wert ist kaum zu überschätzen, denn seit 1990 galt ein originales *Kyrie con Strumenti* vom September 1721 als frühester Beleg für den ›Bezifferungsstil‹ Calegaris:<sup>11</sup> Die datierten Autographen in Berlin aber gehen mehrheitlich auf das Ende des Jahres 1720<sup>12</sup> zurück. Calegaris Bearbeitung des Offertoriums *Super flumina babilonis* dokumentiert den Übergang von der ›Palestrina-Praxis‹ zu deren theoretischer Aufwertung. Calegari versah die Motette 1720 mit einem Generalbass<sup>13</sup> und extrahierte diese Stimme fünf Jahre später mit dem selbsterklärenden Untertitel: »Mit einer Demonstration der harmonischen Zahlen abgeschrieben, und dargestellt«<sup>14</sup>. Das Wiederkehren einiger weniger Kadenz-Floskeln könnte darauf hindeuten, dass es sich um ein Partimento mit didaktischem Anspruch handelt.

Im Folgenden soll auf das Offertorium *Ad te levavi* näher eingegangen werden. Seine Analyse ermöglicht tiefe Einblicke in Calegaris Tonarten- und Umkehrungslehre<sup>15</sup>,

4 Zum Begriff vgl. Zarlino 1589, 183, und Penna 1679, 46.

5 Vgl. Calegari o.J.b, -13-.

6 Vgl. ebd., -5- und -56-.

7 Vgl. ebd., -26-.

8 Calegari 1969, 132 [66v].

9 Mehr zur Geschichte des Archivs unter: <http://www.sing-akademie.de/51-0-Forschung.html>.

10 D-Bsa SA 201–206 und 418.

11 Vgl. Barbieri 1990, 201.

12 Die Berliner Staatsbibliothek bewahrt zwar auch ein Fragment der bearbeiteten *Missa Papae Marcelli* aus dem Juli 1720 auf: Dieses enthält aber in dem erhaltenen Notentext keine Signatur, die man spezifisch auf das System Calegaris zurückführen könnte.

13 Palestrina 1720c.

14 Calegari 1725, fol. 1r.

jeweils in Bezug auf seine Auffassung des 3. Tons und auf die ›discordanze‹. Die Wahl fiel aus zwei Gründen auf *Ad te levavi* und war hauptsächlich einer günstigen Quellen-Konstellation zu verdanken. Zum einen boten Bernhards und Anglerias Beobachtungen zu dem Werk Palestrinas die relativ seltene Gelegenheit, eine Vergleichsanalyse im Sinne des 17. Jahrhunderts zusammenzustellen und kritisch zu hinterfragen. Zum anderen war anhand der Berliner Autographen-Sammlung nur im Falle des 3. Tons möglich, der Praxis entnommene Beispiele zu den ersten zwei der insgesamt drei von Calegari befürworteten Tonsysteme zu finden. Denn seine theoretischen Schriften enthalten einerseits zahlreiche Verweise auf die Tradition, andererseits aber praktische Beispiele beinahe nur für sein drittes System der Dur-Moll-Tonarten.

## Calegaris Quellenkenntnisse

Calegaris – laut Vallotti »skrupelloser«<sup>16</sup> – Umgang mit den Tonsystemen bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Orthodoxie eines Angleria, der Reaktion eines Tevo und dem Pragmatismus des versierten Praktikers. Mit dem Lehrwerk *La regola del contraponto* (1622) des Mailänders Camillo Angleria war Calegari gut vertraut, zumal er diesen Theoretiker mehrmals in einem Atemzug mit Zarlino, Tigrini und Berardi erwähnt.<sup>17</sup> Außerdem war er mit Benedetto Marcello eng befreundet<sup>18</sup>, welcher 1707 eine Abschrift von Anglerias *Regola del contraponto*, und zwar gerade der Kapitel über die Passaggi-Lehre und die Tonsysteme angefertigt hatte.<sup>19</sup> Schließlich ist Anglerias Werk auch in der Referenzliste (1735) eines nicht weniger berühmten Schülers von Calegari, Francesco Antonio Vallotti, enthalten, und zwar neben Werken von u. v. a. Pietro Pontio (1588 u. a.), Adriano Banchieri (1614 u. a.) und Lorenzo Penna (1679).<sup>20</sup> An der kirchlichen Zensur von Tevos *Il musico Testore* (1706) war Calegari direkt beteiligt.<sup>21</sup> Da die Berliner Autographen unter den 3. Ton außer einer einstimmigen *Intonatione* mit Basso continuo noch das 3. Magnificat<sup>22</sup> und die Motette *Ad te levavi*<sup>23</sup> von Palestrina subsumieren, muss Calegari sich einer zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit wie auch zwischen verschiedenen Stilen differenzierenden Interpretation der Tonsysteme bedient haben.

15 Calegari ist Autor der – nach aktuellem Kenntnisstand – ersten systematischen Umkehrungslehre im italienischsprachigen Raum, die zudem nachweislich völlig unabhängig von Rameau entstanden ist. Nicht bei Calegari, sondern erst bei seinen Schülern, wahrscheinlich unter dem Einfluss Rameaus, wird ein Fundamentalbass explizit notiert. Denn die Trennung von Generalbass und Fundament ist in der Theorie von Calegari zwar bereits vollzogen, findet aber in seinem System der Generalbassbezeichnung ihren Niederschlag. Mehr zum Vergleich zwischen der paduanischen und der Rameau'schen Umkehrungslehre bei Vidic 2016.

16 Vallotti 1733, -68- (Übers. der Verf.).

17 Vgl. Calegari o. J. b, -5-, -7-, -13- und -56-.

18 Wichtige Quellen sind Calegari 1724b und 1726.

19 Vgl. Selfridge-Field 1994, 271.

20 Referenzliste in Vallotti 1735, <23>–<30>.

21 Vgl. Gallo 1967, 111.

22 Vgl. Palestrina 1720b.

23 Vgl. Palestrina 1720d.

### Der ›3. Ton‹ in Calegaris musiktheoretischer Bibliothek

Calegari nimmt in seinen theoretischen Schriften stets Bezug auf die Quellen seiner Bibliothek. Um seine Auffassung des 3. Tons zu verstehen, ist es nötig, sich mit der ihm vorliegenden Literatur auseinanderzusetzen.

Camillo Angleria hielt im Allgemeinen das ursprünglich nicht transponierte System der acht Töne, bestehend aus jeweils zwei Tönen mit den Finalen *d*, *e*, *f*, *g* für nicht mehr gebräuchlich<sup>24</sup> und ging (wie Pontio) von einer unterschiedlichen Handhabung des Ton-systems in der Motetten- und der mehrstimmigen Psalm-Komposition aus.

Im Falle der Psalm-Komposition (Tab. 1) erfordert die ›alternativ‹-Praxis allgemein die Anpassung zwischen Psalm und Antiphon.<sup>25</sup> So lassen die selbstständig aufführbaren *Buß-Psalmen* von Lasso (1560er Jahre) das ursprüngliche Tonsystem mit einer einzigen Transposition und der Übereinstimmung von Finalis und Basston des Schlussklanges nahezu unverändert, wohingegen die Magnificat-Kompositionen von Palestrina (1591) dreimal eine Schlusskadenz auf *a* einführen: im 3., 5. und 7. Ton.<sup>26</sup> Angleria beruft sich jedoch nicht auf diese Zyklen, sondern auf die Psalm- und Magnificat-Vertonungen der Jahrhundertwende von Orfeo Vecchi und Giulio C. Gabbucci.<sup>27</sup> Dadurch ergibt sich eine charakteristische Transpositionsordnung, die schon aus Adriano Banchieris Beschreibung der ›tuoni ecclesiastici‹ (*Cartella musicale*, 1614) bekannt ist.<sup>28</sup>

Bei der Motette (Tab. 2) geht Pontio von dem nicht transponierten System auf *d*, *e*, *f*, und *g* aus, und die von ihm vorgeschlagenen Transpositionen sind ebenso davon abzuleiten. Angleria übergeht das System der 12 Modi nicht, sondern lehnt es ausdrücklich ab.<sup>29</sup> Folglich entsteht ein zweites System der acht Tonarten »nach modernen Gebrauch« mit Angabe der Quinten- und Quartenspezies anstelle des Bezugs auf den Psalmton, deren Grundtöne wiederum mit Banchieris ›tuoni ecclesiastici‹ übereinstimmen. Harold Powers hat die letzteren aufgrund der Ableitung von den Psalmtönen und der Vermischung von Differentia und Finalis als ›psalm-tone tonalities‹ bezeichnet.<sup>30</sup> Banchieri hingegen lässt für Kompositionen ohne Cantus firmus die hergebrachte Lehre der 12 Modi weiterhin zu.<sup>31</sup>

Für den 3. und 4. Ton lässt es Angleria offen, der modernen oder der alten Kadenzordnung zu folgen:<sup>32</sup> Das ›costume antico‹ setzt eindeutig die Finalis *e* voraus. In seiner Erklärung des Tonsystems bei Palestrina am Beispiel der *Cantica* und *Offertoria* steht

24 Vgl. Marcello 1707, 76.

25 Harold Powers deutet die Unvereinbarkeit zwischen Psalm und Antiphon auch als Konflikt zwischen instrumentalem und vokalem Modell des Tonsystems. Mehr dazu in Powers 1998, 275 f.

26 Das gilt auch für die weiteren Magnificat-Zyklen. Der Grundton des Schlussklanges wird hier als Finalis der mehrstimmigen Sätze betrachtet.

27 Vgl. Marcello 1707, 81 f. Mehr zu Orfeo Vecchis *Salmi intieri* (1596) in Horsley 1977, 469 f.

28 Vgl. Banchieri 1614, 70 f.

29 Vgl. Marcello 1707, 80.

30 Vgl. Powers 1998, 282.

31 Banchieri 1614, 88.

32 Vgl. Marcello 1707, 84.

Ton	Lasso, <i>Buß-Psalmen</i> (um 1560)		Pontio, <i>Ragionamento</i> (1588)		Palestrina, <i>Magnificat</i> (1591)		Angleria, <i>Regola</i> (1622)	
	System + Transp.	Basston* Schlussklang	System + Transp.	Schlussston (differentia)	System + Transp.	Basston Schlussklang	System + Transp.	Schlussston (differentia)
1	♭	D	♭	d <sup>1</sup> / d	+4	g	♭	d
2	+4 ♭	G	+4 ♭	g <sup>1</sup> / g	+4	G	♭	g
3	♭	E	♭	a <sup>1</sup> / a		A	♭	a
4	♭	E	♭	e <sup>1</sup> / e		e	♭	e
5	♭	F	♭	a <sup>1</sup> / a		A	♭	c
6	♭	F	♭	f <sup>1</sup> / f		F	♭	f
7	♭	G	♭	a <sup>1</sup> / a		a	♭	d
8	♭	G	♭	g <sup>1</sup> / g		g	♭	g

Tabelle 1: Tonsystem, Psalm und Magnificat<sup>33</sup>

33 \* Basston Schlussklang: = ›pitch class‹.  
 Kursivdruck steht i. A. für Einzelton mit Oktavlage.  
 Quellen: Zu Lasso vgl. Powers 1998, 283, Tab. 2B.  
 Pontio 1588, 99–121; vgl. Powers 1998, 290, Tab. 3.  
 Palestrina 1885. Zu Angleria vgl. Marcello 1707, 82.  
 (Zu Banchieri vgl. Banchieri 1614, 72–83;  
 Powers 1998, 290, Tab. 3B; Barnett 1998, 258, Tab. 5.)

Ton	Pontio, <i>Ragionamento</i> (1588)			Angleria (1622): <i>Palestrina, Cantica &amp; Offertoria</i>			Angleria (1622): »ad uso moderno«				ad libitum: »Costume antico«	
	System (Grundform)	Schlussston	Transp.	System	Schlussston- Angabe	Referenz	dort:	Transp.	System	Schlussston- Angabe		Kadenzten
1	♩	d <sup>1</sup> / d	+4	♭	G sol re ut	erste <i>Canticae</i>	g		♩	D la sol re	d.f.a.d <sup>1</sup>	
2	♩	d <sup>1</sup> / d	alla bassa	♭	G sol re ut	<i>Stetit angelus</i>	G	+4	♭	G sol re ut	g.b.d <sup>1</sup> , g-d	
3	♩	e <sup>1</sup> / e	+4	♭	D la sol re	<i>Domine in auxilium</i>	d		♩	A la mi re	a.c <sup>1</sup> .e <sup>1</sup> .a <sup>1</sup>	e.g.a.h. <sup>1</sup> .e <sup>1</sup>
4			+4	♭	A la mi re		A		♩	E la mi [!]	a.c <sup>1</sup> .e <sup>1</sup> , a-e	h.a.g.e.c.H
5	♩	f <sup>1</sup> / f		♭	F fa ut	<i>Exultabo te</i>	f	-4	♩	C sol fa ut	c.e.g.c <sup>1</sup>	
6	♭	f / F	alla bassa	♭	F fa ut	<i>Laudate Dom.</i>	F		♭	F fa ut	f.a.c <sup>1</sup> , f-c	
7	♩	g <sup>1</sup> / g		♩	A la mi re	<i>Ad te levavi</i>	a	-5	♭	D la sol re	d.f.a.d <sup>1</sup>	
8	♩	g <sup>1</sup> / g	all'alta	♩	G sol re ut	<i>Terra tremuit</i>	g		♩	G sol re ut	g.c <sup>1</sup> .d <sup>1</sup> , g-d	

Tabelle 2: Tonsystem, Motette und »nach modernem Gebrauch« (I)<sup>34</sup>

34 Klein- bzw. Großbuchstaben stehen für Klein- bzw. Großstertz.

Quellen: Pontio 1588, 99–121; vgl. Powers 1998, 283, Tab. 2.

Zu Angleria (*Cantica und Offertoria*) vgl. Marcello 1707, 79 f.;

Palestrina 1874 und 1881 (zitierte Werke).

Zu Angleria (»ad uso moderno« bzw. »antico«) vgl. Marcello 1707, 76–78 und 84.

dann *Ad te Levavi* für den 7. Ton.<sup>35</sup> Die Verwechslung von Finalis und Differentia vorausgesetzt, ließe sich diese Angabe durch den Austausch in der Transpositionsordnung zwischen dem 3. und 7. Ton (Palestrina: d im  $\flat$ -System und a; ›uso moderno‹: umgekehrt) erklären.

### Der ›3. Ton‹ bei Calegari

Calegari bildet ebenso eine Art dreistufiger Genealogie des Tonsystems. Nach dem ›costume antico‹ fasst er aber Palestrina und die Moderne des 17. Jahrhunderts zusammen, vermutlich um den Abstand von einem System der Tonarten, das aus der Begleitpraxis von noch modalen Kompositionen hervorgegangen war, zu dem ›im wahren Sinne harmonischen Dur-Moll-System‹ zu betonen.<sup>36</sup>

Als erstes Tonsystem nimmt er die acht nicht transponierten Töne an. In seinem Traktat gibt er eine skalare Darstellung über vier Oktaven auf *d, e, f* und *g*<sup>37</sup>, und dies, obgleich er die sogenannten »corali modali tuoni« auf die Gregorianik zurückführt.<sup>38</sup> In seiner *Intonatione del Terzo Tuono Modale Corale* (Bsp. 1) ist der erste Vers des *Dixit Dominus* als Solo im 3. Psalmton gesetzt. Oft auftretende Grundstellungsharmonik, zwei Bassdurchgänge in Halben (M. 3 und 7) und – im Zuge der Mittelkadenz – eine ›V-IV-I-Fortschreitung‹ (M. 5/6) verleihen der Orgelbegleitung eine archaisierende Note. Notizen machen den Leser auf die Bassbewegung gemäß dem natürlichen ›costume‹ sowie auf die Notwendigkeit aufmerksam, auch den Gebrauch der ›Scuola Romana Antica‹ zu kennen. Beiden Stimmen ist ein *e* vorangestellt, mit dem Hinweis, der (Psalm-)Ton sei in diesem Ton fundiert.<sup>39</sup>

Beispiel 1: Francesco Calegari, *Intonatione del Terzo Tuono Modale Corale* (Notentext und Textauszug)<sup>40</sup>

35 Vgl. ebd., 79 f.

36 Vgl. auch Vallotti 1733, 83 f.

37 Vgl. Calegari 1969, 189 [95r].

38 Vgl. Calegari o. J. b, -2-.

39 Vgl. Calegari 1724a, fol. 11v. Hinter dem ›Costume Antico‹ bei Angleria (s. Tabelle 2) wäre folglich die ›Scuola Romana Antica‹ zu vermuten.

40 Ebd.

Calegari war sich also des Unterschieds zwischen dem ein- und mehrstimmigen Gebrauch des 3. Tons bewusst.<sup>41</sup> Beim Einführen des zweiten Tonsystems beschreibt er sachgerecht die für die ›alternativ‹-Praxis nötige Anpassung der Schlusswendungen zwischen ein- und mehrstimmigem Vortrag des Psalmtons wie folgt:

Dies wurde so festgelegt, damit [die Töne] bequem mit den unterschiedlichen ›Corali Intonazioni‹ und deren besonderen Schlusswendungen zusammenpassen können, auch wenn sie mehrstimmig gesetzt werden; und das geschieht, wenn die mehrstimmige Komposition mit einer dazwischen gesetzten Intonation des ›Corale modale Tuono‹ beginnt [...].<sup>42</sup>

## Die Schlusskadenz von *Ad te levavi*

Das zweite Tonsystem von Calegari lehnt sich terminologisch an die ›tuoni armoniali‹ von Lorenzo Penna<sup>43</sup> an. Seine ›tuoni corali resi armoniali‹ sind aber nicht von Penna entlehnt, sondern entsprechen einer Variante, die von Tevo in *Il Musico Testore* dem Franziskaner Francesco Maria Angeli da Rivotorto (1632–1697) zugeschrieben wird.<sup>44</sup>

41 Calegari hat aber 1720 generell auf die ›alternativ‹-Praxis verzichtet, denn er fasst für jeden Ton die zwei Vertonungen Palestrinas der jeweils ungerad- und geradzahlgigen Magnificatverse in einem einzigen Zyklus zusammen; vgl. Calegari 1720a (D-Bsa SA 418, 1–8).

42 Calegari o.J.b, -4-: »Ciò stabilito rimase, accioche sebbene siano renduti armoniali, agevolmente conuenire potessero colle Corali distinte Intonazioni, e particolari desinenze di medesimi; ed è quando incomincia il musicale armonico componimento colla intonazione del fraposto Corale modale Tuono«. In der Abwechslung von Psalm und Antiphon – das wäre der erste Gedanke mit Bezug auf die ›alternativ‹-Praxis – werden die Schlusswendungen des Psalmtons mit der Einführung von ›differentiae‹ angepasst. Die ›differentiae‹, also die alternativen Schlusswendungen des Psalmtons, dienen in der Regel der Rückkehr zur Antiphon. Seit Aaron bezeichnet der Begriff nicht mehr eine melodische Wendung, sondern einen bestimmten Ton, der gegebenenfalls anstelle der ›finalis‹ und über die ›confinalis‹ hinaus als Schlussston der Tenorstimme fungieren kann (vgl. Judd 2002, 377; mehr zum Thema in Bezug auf die ›differentiae‹ bei Powers 1998, 282). Zwei Elemente lassen aber erahnen, dass es sich hier vielmehr um die Abwechslung von Psalmton- und Orgelvers handelt, eine Praxis, die Barnett zufolge im 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Erstens geht Calegari an dieser Stelle von dem System mit den transponierten Tönen aus. Die Transposition reduziert laut Barnett den Gesamtambitus der acht Psalmöne, und vor allem der Rezitationstöne (vgl. Barnett 2002, 421). Dies macht die mehrstimmige Aussetzung »bequem«, gewährleistet das Hineinpassen der Vokalstimmen in den begrenzten Tonraum  $\Gamma$ -(*dd*) und erleichtert gemäß Powers – unabhängig davon, ob der Chor ein- oder mehrstimmig singt – die Abwechslung zwischen dem Chor und der fest gestimmten Orgel (vgl. Powers 1998, 296). Zweitens ist die ›Intonation des Corale modale Tuono‹ infolge des bereits analysierten Beispiels im 3. Ton nicht als eine einstimmige Vokalintonation zu lesen, sondern als ein Vortrag des einstimmigen Psalmtons mit Generalbass-Begleitung an der Orgel. Die von Calegari gepflegte ›alternativ‹-Praxis sollte allerdings in weiteren Studien über sein liturgisches Repertoire näher untersucht werden.

43 Vgl. Penna 1679, 119.

44 Außer Tevo übernehmen auch zwei anonyme Verfasser in den *Miscellanea I-Bc P.120(5)* (Anonyma [um 1700]) die Beispiele für ›Fuga‹ von Rivotorto. Vallotti zufolge hat sich Calegari überhaupt für Penna gegen Glarean entschieden (vgl. Vallotti 1733, -84-). Calegari verdankt möglicherweise Tevo seine unpräzise Angabe, weil dieser im Kapitel über die Kadenzen die Systeme von Rivotorto und Penna gleichsetzt (vgl. Tevo 1706, 268). Im Vergleich zu Barnett 1998 (258) wird hier die Quellenfamilie, die die Variante mit dem 7. Ton auf e dokumentiert, mit Rivotorto und Calegari wesentlich

Der Unterschied zwischen den Sets betrifft den 7. Ton (vgl. Tab. 3), denn Penna führt drei Möglichkeiten für den Schlussston an (*d* im *b*-System, *D* und *e* im *#*-System), während die übrigen Autoren nur die letzte davon erwähnen.

	Penna 1679		Rivotorto, I-Bc P.120(5), Tevo 1706, Calegari 1732	
Ton	System	Schlussston	System	Schlussston
1	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>D</i>
2	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>G</i>
3	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>A</i>
4	<i>b</i>	<i>e</i>	<i>b</i>	<i>E</i>
5	<i>b</i>	<i>C</i>	<i>b</i>	<i>C</i>
6	<i>b</i>	<i>F</i>	<i>b</i>	<i>F</i>
7	<i>b</i>	<i>d</i>		
	[ <i>#</i> ]	<i>D</i>		
	<i>#</i>	<i>e</i>	<i>#</i>	<i>e</i>
8	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>g</i>

Tabelle 3: Tonsystem ›nach modernem Gebrauch‹ (II)<sup>45</sup>

Bei Penna, ebenso wie bei Tevo und in I-Bc P.120(5)<sup>46</sup>, wird die Tonart durch drei zusammenhängende Parameter definiert: den Schlussston, die Kadenzordnung, sowie die Fuga – unter Fuga wird die Disposition bei Imitationen verstanden<sup>47</sup>. Die zwei letztgenannten Quellen geben mit unterschiedlichen Beispielen dieselbe Kadenzordnung an (vgl. Bsp. 2 und 3). Dem 3. Ton wird die einzige Finalkadenz auf *a* im natürlichen System allgemein zugeordnet, doch allein Tevo besetzt sie mit dem Plagalschluss *d*-*A*. Aus diesem einen Grund dürfte Calegari am 18. Dezember 1720 die Motette *Ad te levavi* insgesamt dem 3. Ton zugeordnet haben.

erweitert. Dieser Aspekt sollte in weiteren Studien vertieft werden. Bei Barnett 2002 (420, Tab. 13.3) ist der Verweis auf Penna 1672 unvollständig, denn Barnett lässt diesmal beide Varianten des 7. Tons im *#*-System außer acht. Bei Menke 2015 (50; vgl. 67, Fußnote 15) wird offenbar Barnetts Tab. 13.3, vielleicht zu pädagogischen Zwecken, ohne Verweis auf die italienischen bzw. französischen Quellen zusammengefasst. Der dort angegebene 7. Ton auf *D* mit *b*- bzw. *fis*- und *cis*-Vorzeichen wäre in einem wissenschaftlichen Text erklärungsbedürftig, zumal die Variante mit *fis* und *cis* im italienischsprachigen Raum in anderem Kontext vorkommt, dessen Diskussion den Rahmen dieses Beitrags über die ›Palestrinesca pratica‹ und die davon direkt abhängigen Tonsysteme übersteigt.

45 Quellen: Penna 1679, 119; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r–42v; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. Tevo 1706, 268, 292 f. und 327–332; vgl. Barnett 1998, 258, Tab. 5. Calegari o. J., *b*, -4- (Text) sowie Calegari 1969, 184 f. [92v–93r] (Text) und 189 [95r] (Abbildung).

46 Anonyma (um 1700).

47 Unter ›fuga‹ versteht Zarlino eine intervallisch exakte Imitation im Abstand eines vollkommenen Intervalls, unter ›imitatione‹ stattdessen eine nicht exakte Imitation im Abstand eines voll- oder unvollkommenen Intervalls. Barnett zufolge tauscht Tevo 1706 die Bedeutung von ›fuga‹ und ›imitatione‹ aus, um der zeitgenössischen Praxis entgegenzukommen, in der die tonale Beantwortung die ›modale‹ Beantwortung schlechthin darstellte. Mehr zu diesen zwei Begriffen bei Zarlino und Tevo in Barnett 2002, 418 f.

Penna 1679

1. Cadenza                      2. Cadenza                      3. Cadenza

Corde.                      Cadenze di mezo.                      Finale.

I-Bc P. 120(5)

[D] 4 3                      [A] 4 3                      7 6                      [F] 4 3                      7 6

Corde principali: D und A  
... di partecipazione: F, C und G

[C] 4 3                      7 6                      [G] 4 3                      7 6#                      [D]

Tevò 1706

[D]                      [A]                      [F]                      [C]                      [G]                      [D]

1. Fondamentale                      Regolare                      Media                      Irregolare                      Irregolare                      Finale

Beispiel 2: Lorenzo Penna; I-Bc P.120(5); Zaccaria Tevo: Kadenzen im 1. Ton<sup>48</sup>

Penna 1679

1. Cadenza                      2. Cadenza                      3. Cadenza

Corde.                      Cadenze di mezo.                      Finale.

I-Bc P. 120(5)

[A] 4 3                      [E] 4 3                      [C] [4 3]                      7 6

Corde principali: A und E  
... di partecipazione: C, G und D

[G] [4 3]                      [D] 4 3                      [A] 4 3

Tevò 1706

[A]                      [E]                      [C]                      [G]                      [D]                      [A]

3. Fondamentale                      Regolare                      Media                      Irregolare                      Irregolare                      Finale

Beispiel 3: Lorenzo Penna; I-Bc P.120(5); Zaccaria Tevo: Kadenzen im 3. Ton<sup>49</sup>

48 Vgl. Penna 1679, 120; I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r; Tevo 1706, 268.

49 Ebd.

Vier Tage zuvor hatte er Abschrift und Einrichtung des 3. Magnificat von Palestrina vollendet; eine Gegenüberstellung der beiden Stücke ist interessant. Vergleicht man zum Beispiel den Schluss des 9. Magnificat-Verses mit dem der Motette (Bsp. 4), so fällt auf, dass in beiden Fällen ein Plagalschluss d-A auf eine ›doppia‹ nach a folgt. In der Magnificat-Einrichtung fällt außerdem das systematische Einbringen eines  $\flat$  durch Calegari in M. 26 auf. Es stellt sich die Frage, ob Calegari damit anstrebte, die Besonderheit eines Cantus firmus-gebundenen 3. Tons bei Palestrina in der Art eines ›in la‹ phrygierenden Modus auszudrücken.<sup>50</sup> Andererseits wird die Ausharmonisierung der Finalkadenz nur in *Ad te levavi* durch einen 4 $\sharp$ /6-Zusatz verstärkt, sodass die Wendung dort zugleich plagal und authentisch wirkt.

Palestrina, *Ad te levavi*

The image shows a musical score for Palestrina's *Ad te levavi*. It consists of a vocal line on a single staff and four lute tablatures on staves below. The tablatures use numbers 1-6 to represent fret positions. The key signature has one sharp (F#). The score is in mensural notation. At the bottom right, there are two short tablature fragments: one with notes 5 and 3, and another with notes 8, 5, 3, 5, 6, 3, 4#.

Palestrina/Calegari, 3. Magnificat (9)

The image shows a musical score for Palestrina/Calegari's 3. Magnificat (9. Vers). It consists of a vocal line on a single staff and four lute tablatures on staves below. The tablatures include fingerings (numbers 1-5) and accidentals (sharps and flats). The key signature has one sharp (F#). The score is in mensural notation.

Beispiel 4: Giovanni Palestrina / Francesco Calegari: *Ad te levavi*, M. 67–74, und 3. Magnificat (9. Vers), M. 21–28, im Vergleich<sup>51</sup>

50 Mehr zum ›in la‹ phrygierenden Modus bei Meier 1992, 86–92.

51 *Ad te levavi* (oben): Palestrina 1881, 6, (Vokalsatz) und Palestrina 1720d, fol. 10r (b.c.-Auszug). 3. Magnificat (unten): Palestrina 1720b, fol. 44v–45r.

## ›Extensio modi‹ vs. ›partecipazione‹

Die Motette *Ad te levavi* nennt Christoph Bernhard in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* als ideales Beispiel für die ›extensio modi‹. Dabei geht er von einem 4. Ton aus<sup>52</sup>, mit Finalis *D*, Oktave *A-a*, regelmäßigen Kadenz auf *D*, *f*, und *a*, sowie unregelmäßigen Kadenz auf *C* und *b*.<sup>53</sup> Für diese Lösung spricht besonders der tendenziell plagale Ambitus des Cantus ( $e^1 a^1 - f^2 (g^2)$ ).<sup>54</sup>

›Extensio modi‹ ist Bernhard zufolge die Erweiterung einer Komposition durch die Einbeziehung aller Tonstufen, nachdem der Ton durch die Quart- und Quinten(spezies) sowie die Solmisation bestimmt worden ist.<sup>55</sup> Seine Analyse betrifft (vgl. Bsp. 5) die Ansatzöne der paarweisen Soggetti im Quart- bzw. Quintabstand, welche in der Tat alle Tonstufen seines 4. Tons mit Finalis *D* umfassen. Eine Extension fällt grundsätzlich mit jedem neuen Soggetto zusammen. Hierbei sind zwei Erweiterungen gegenüber den Kadenzorten festzustellen: Erstens mit dem Ansatzpaar *c-g* (M. 41–43) im Vorfeld zur ersten F-Kadenz (M. 45), das aber noch als Oberquint-Steigerung des Vorfelds zur F-Mittelkadenz (M. 47–48) betrachtet werden könnte; zweitens mit dem nicht explizit erwähnten Paar *e-h* (M. 61–64), das aber in analoger Funktion einer e-Diskantklausel (M. 66–67) und den beiden Kadenz auf *a* – authentisch (M. 70–71) und plagal (M. 73–74) – vorangeht. Die Erweiterung durch die Fuga gilt zusammenfassend den drei regelmäßigen Kadenz auf *D*, *f* und *a*. Deshalb trifft die Kategorie ›extensio modi‹ besser auf diese Motette zu als die Kategorie ›commixtio‹.<sup>56</sup> Einen ›tuono commisto‹ definiert Pontio als einen Ton, der Quart- und Quintenspezies aus anderen Tönen integriert, mit denen er nicht die Finalis teilt.<sup>57</sup> Allerdings sollte ein solcher Ton auf seiner Finalis enden.<sup>58</sup>

Ein geringfügiger Unterschied besteht zwischen der ›extensio‹ von Bernhard und der ›partecipazione‹ gemäß dem Begriffsgebrauch bei Tevo und in I-Bc P.120(5)<sup>59</sup>. Die ›partecipazione‹ stellt ebenfalls eine Ausweitung des Tons dar, wobei aber nur die Stufen der Nebenkadenz an der Erweiterung der Fuge (›imitazione‹) beteiligt (›corde di

52 Vgl. Bernhard 1926, 106.

53 Vgl. ebd., 94f.

54 Interessanterweise behauptet Angleria, Schüler von Claudio Merulo, dass das Tonsystem von Zarlino auf *c* (seit 1571) schon zu seiner Zeit (1622) nicht mehr gebräuchlich sei (vgl. Marcello 1707, 76), während Bernhard, seinerseits Schüler von Heinrich Schütz, in den 1650er Jahren auf einer Fassung der 12 Modi auf *c* besteht (vgl. Bernhard 1926, 91–93).

55 Vgl. Bernhard 1926, 106.

56 Powers hat mit der Idee eines Modus-Wechsels von *d* nach *a* Bernhard überinterpretiert (vgl. Powers 1982, 78, Fußnote 44). Dieser betont viel mehr die Einbeziehung aller Stufen eines Modus (vgl. Bernhard 1926, 107).

57 Vgl. Pontio 1588, 95–96. Damit übereinstimmende Definitionen von ›Commixtio‹ sind auch zu finden bei: Judd 2002, 371, und Schubert 2002, 507.

58 Vgl. Pontio 1588, 96. Auch Meier stellt das Verfahren der ›Commixtio‹ innerhalb der zu einer bestimmten Finalis gehörigen Modi dar. Initium, Mediatio und Schluss bleiben unberührt. Vgl. insbesondere Meier 1974, 291–293 (Beispiele im 3. Ton).

59 Anonyma (um 1700).

- *Ad te levavi animam meam*, d/a

First system of the musical score for 'Ad te levavi animam meam'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note 'a' on the staff, followed by a whole note 'd'. The bass line consists of a series of chords and single notes, including a bass clef with a 'd' and a sharp sign.

- *Deus meus in te confido*, 1. Extension, a/e

Second system of the musical score for 'Deus meus in te confido'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note 'e' on the staff, followed by a quarter note 'a'. The bass line includes a bass clef with an 'a' and a 'b'.

- *non erubescam*, 2. Extension, a/e

Third system of the musical score for 'non erubescam'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note 'a' on the staff, followed by a quarter note 'e'.

- *neque irrideant me*, 3. Extension, d/a, d/g, a/e

Fourth system of the musical score for 'neque irrideant me'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note 'd' on the staff, followed by a quarter note 'a'. The bass line includes a bass clef with a 'd' and a 'g'.

- *inimici mei*, 4. Extension, g/c

Fifth system of the musical score for 'inimici mei'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note 'g' on the staff, followed by a quarter note 'c'.

- *et enim*, 5. Extension, F-Tutti [Noema]

Sixth system of the musical score for 'et enim'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes on the staff. The bass line includes a bass clef with a 'c'.

- *non confundentur*, 6. Extension, e/a, [e/h!]

Seventh system of the musical score for 'non confundentur'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note 'e' on the staff, followed by a quarter note 'a'. The lyrics 'expec - tant, non con - fun - den - tur, non ...' are written below the staff. The bass line includes a bass clef with an 'a' and a 'b'.

Beispiel 5: Analyse der Fuga in Giovanni Palestrina, *Ad te levavi*, in Anlehnung an Christoph Bernhard<sup>58</sup>

58 Vgl. Bernhard 1926, 106f.

partecipazione«) sind.<sup>61</sup> Bei Betrachtung der Kadenzordnung (vgl. Bsp. 2 und 3) dürfte *Ad te levavi* nach einem klaren Beginn in d, im 1. Ton, schließlich nach a tendieren und somit im 3. Ton abschließen. Zum einen lässt der 3. Ton keine F-Kadenz, noch weniger eine F-Mittelkadenz zu, zum anderen ist, wie gesehen, nur in diesem Ton eine Finalkadenz auf a möglich. Angesichts der Fugen von Rivotorto (Bsp. 6) fällt das Ansatztonpaar e-h deutlich aus dem Rahmen eines 1. Tons und schon der a-Ansatz (T. 13) findet in dem kurzen Satz keine Unterquartimitation mehr. Das Wechselspiel zwischen a und e ist für den 3. Ton hingegen konstitutiv. Beschränkt man sich bei der Analyse auf die Betrachtung der Kadenzordnung und vernachlässigt die Disposition der imitatorischen Einsätze, wäre auch eine ›commixtio‹ vorstellbar.

Beispiel 6: Fuga-Beispiele nach Francesco Rivotorto für den 1. (oben) und 3. Ton (unten)<sup>62</sup>

Die Entwicklung der Motette nach der Mittelkadenz auf F ist aber insgesamt ebenso unkonventionell wie bezeichnend. Bei dem Wort »expectant« erfolgt ein Plagalschluss d-A bereits in M. 55–56. Das folgende Soggetto »non confundentur« sorgt wortwörtlich für

61 Tevo 1706, 327–331. Siehe insbesondere das Beispiel zum ›settimo tuono‹, ebd., 331: »La Fuga del Settimo Tuono si farà per le corde di E la mi, e di B mi, l'Imitazione sarà nelle altre corde di partecipazione, e si terminerà con la finale.« (Hervorh. d. Verf.) Zum Verhältnis zwischen den Begriffen ›fuga‹ und ›imitatio‹ bei Tevo vgl. oben, Fußnote 47. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40v: »di partecipazione s'estende [sic] à [...] [Hervorh. d. Verf.]«. Calegari geht nur in Bezug auf sein Dur-Moll-System auf den Begriff näher ein.

62 Vgl. I-Bc P.120(5) (Anonyma [um 1700]), fol. 40r–40v; Tevo 1706, 327f. und 329.

Verwirrung und nimmt in der Gestalt eines umfangreichen Appendix den vollständigen Abschnitt bis zur Finalkadenz, dem endgültigen Plagalschluss d-A ein. Die Verwirrung beginnt sofort mit der (trotz Satztrennung) direkten Chromatik *c-cis* in Mensur 56.<sup>63</sup> In Mensur 59 wird die letztmögliche Kadenz auf *d* entschieden ›ausgeflohen‹. Powers hat die *Offertoria* als Zyklus analysiert und ist zu einer grundsätzlichen Teilung der ersten 32 Motetten (sog. ›Winter-Zyklus‹) in acht Gruppen gekommen.<sup>64</sup> Demnach hätte Palestrina das Abschweifen von *d* nach *a* als kompositorisches Mittel eingesetzt, um die Motetten 1–4 im 1. von den folgenden Motetten 5–8 im 2. Ton abzugrenzen.<sup>65</sup> Was aber Powers gerade als eine Bestätigung des 1. Tons ansieht, trägt nicht zuletzt dazu bei, dass Calegari aus der historischen Perspektive des 18. Jahrhunderts die Motette *Ad te levavi* dem 3. Ton zuordnet.

### ›Discordanze‹: der Schlüssel zu Calegaris Theorie und Praxis

Kontrapunkt und Harmonie, nach Calegari die zwei Bestandteile der Komposition, finden durch die Umstellung der ›elementi‹ zunächst eine separate, ›auf dem Abakus basierte‹ Entsprechung in der Klang- und der Harmoniezahl (›Sonoro« und ›Armonico numero«<sup>66</sup>, vgl. Tab. 4), welche eine lückenlose Erfassung des musikalischen Geschehens durch den General- und den noch nicht selbstständig notierten Fundamentalbass ermöglichen.

Die Harmonie besteht aus einem ›consonante complesso‹ und bis zu vier in Terzenschichtung hinzugefügten Dissonanzen (›complesso delle dissonanze‹).<sup>67</sup> Diese stellen mit der Oktavierung der Septime einen eigenen Komplex her und sind nur den sogenannten ›dominantischen‹ Stufen II, V und VII<sup>68</sup> zugehörig (siehe ›Sitz der Akkorde‹<sup>69</sup>). Die höchstens achtstimmige Aussetzung setzt Variabilität der Stimmenanzahl voraus; dabei sollen die Dissonanzen möglichst in der rechten und die Konsonanzen in der linken Hand liegen.<sup>70</sup> Deshalb dient Calegaris Lehre, genauso wie Heinichens Erklärung der ›Verwechslung der Harmonie‹, primär der optimalen Erkennung der Dissonanzen.<sup>71</sup>

63 Vgl. auch Palestrina Anfang 17. Jh., fol. 2v (Tenor): Drei ♯-Vorzeichen sind in Mensur 55–56.1 extra notiert, in Mensur 56.2 keines.

64 Vgl. Powers 1982, 60, Tab. 5.

65 Vgl. ebd., 77f. Powers Analyse der *Offertoria* wird in einem jüngeren Beitrag (Mangani/Sabaino 2008) ausführlich thematisiert und teilweise in Zweifel gezogen. Insbesondere für *Ad te levavi* ist relevant, dass die Autoren keinen allzu starken Unterschied zwischen den Hauptparametern der Motetten 1–4 und 5–8 feststellen. Unter anderem entspreche der plagale (!) Ambitus des Tenors in der ersten Gruppe gerade dem Ambitus in der zweiten Gruppe, nur eine Oktave höher. Mehr zu dieser Kritik bei Mangani/Sabaino 2008, 234.

66 Calegari o.J.b, -1-.

67 Acht Finger werden verwendet, einer davon für den Grundton. Mehr in Calegari o.J.d, -31-.

68 Calegari o.J.c, -15- – -17- (›Esempi‹ der Septime); Schurr ignoriert aber die II. Stufe (Schurr 1969, Bd. 1, 74).

69 Der Begriff wird von Budday auf die Oktavregel bezogen. Mehr dazu in Holtmeier 2011, 465f.

70 Vgl. Calegari 1969, 179 [90r].

71 Vgl. Calegari o.J.b, -1-. Mehr zu Heinichen in Buelow 1962, 235.

Gregoriane lettere		Greco complesso	Origine de' la lettura	Sonori numeri [Contrappunto]		Armonici Numeri [Armonia]	
				concordanza	discordanza	Complesso delle Consonanze	Complesso delle Dissonanze
C.	sol, fa, ut	15.	fa.	15.		15.	
B.	fab, mi	14.	mi.		14.		14. Ottava
A.	la, mi, re	13.	re.		13.		13. Settima
G.	sol, re, ut	12.	sol.	12.		12.	
F.	fa, ut	11.	fa.		11.		11. Quinta
E.	la, mi	10.	mi.	10.		10.	
D.	la, sol, re	9.	re.		9.		9. Terza
				semplici			
C.	sol, fa, ut	8.	fa.	8.		8.	
B.	fab, mi	7.	mi.		7.		7. Unissono
A.	la, mi, re	6.	re.		6.		
G.	sol, re, ut	5.	sol.	5.		5.	
F.	fa, ut	4.	fa.		4.		
E.	la, mi	3.	mi.	3.		3.	
D.	la, sol, re	2.	re.		2.		
C.	sol, fa, ut	1.	do.	1.		1.	
				Principio		Base	

Tabelle 4: Calegari, Zusammenfassung der ›Prima pratica‹<sup>72</sup>

Calegari kennt keinen einheitlichen Umkehrungsbegriff, sondern zwei separate Verfahren: Der ›accidentale divisione‹<sup>73</sup>, dem Weglassen bzw. Hinzufügen konsonanter Akkordtöne, wird das ›rivolto‹<sup>74</sup>, die Verlegung einer Dissonanz in den Bass, gegenübergestellt.

Dem Kontrapunkt wird eine dritte Gruppe von Intervallen zugerechnet, die Diskordanzen. Die diskordanten 2, 4, 6 und 7 sind nicht mit den dissonanten 7, 9, 11, 13 und 14 zu verwechseln, da sie weder eine Vorbereitung noch eine Auflösung erfordern.<sup>75</sup> Sie entstehen im Durchgang zwischen den Harmonien<sup>76</sup> und dienen somit als »Sonoro Numero«<sup>77</sup> der Melodiebildung. Die vier ›discordanze semplici‹ entstehen in Verbindung mit dem Akkord der I. Stufe samt seinen Umkehrungen, den drei ›discordanze composte‹ (vgl. Bsp. 7) mit dem Septakkord der V. Stufe (Tab. 5). Sie erscheinen in festen Kombinationen und bilden die Akkordstellung der Harmonien nur indirekt ab, da sie selbst keine eigenen Umkehrungen<sup>78</sup> haben.

72 Vgl. Calegari o.J.a, -6- und -22- (Abbildungen). Vgl. auch Calegari o.J.c, -1-.

73 Mehr zum Begriff in Calegari o.J.b, -27- – -31-.

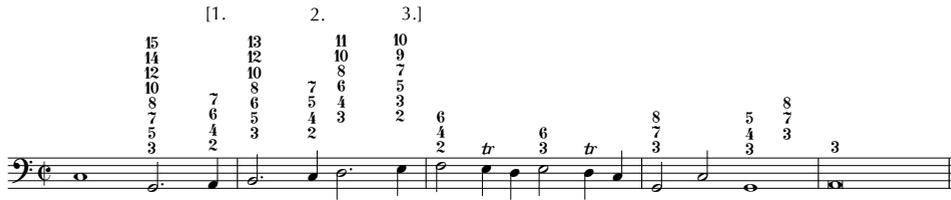
74 Calegari o.J.c, *Esempi musicali*.

75 Vgl. Calegari o.J.b, -15- und -33-.

76 Vgl. Calegari o.J.d, -2-, -32- und -33-.

77 Calegari o.J.b, -1-.

78 Vgl. Calegari o.J.d, -32-.



Beispiel 7: Francesco Calegari, ›Discordanze composte‹<sup>79</sup>

1. Discordanza		Dissonanze 7 + 9			2. Discordanza		Dissonanze 7 + 11		
a	b	d	c	d	a	b	d	c	d
Signatur			Harmoniezahl		Signatur			Harmoniezahl	
			10	9				12	11
			9	9				<b>11</b>	⊕
		7	7	<b>6</b>			5	8	5
	7	<b>6</b>	10	7		7	<b>4</b>	7	<b>4</b>
7	<b>6</b>	7	8	7	7	5	7	10	7
4	4	4	5	4	5	<b>4</b>	5	8	5
2	2	2	3	2	2	2	2	5	2
			1	-				3	3
				<b>9</b>				1	<u>2</u>
									<b>11</b>
3. Discordanza		Dissonanze 13 + 14			4. Discordanza		Dissonanze 7		
a	b	d	c	d	a	b	d	c	d
Signatur			Harmoniezahl		Signatur			Harmoniezahl	
			15	10				12	13
			<b>14</b>	9				10	11
			<b>13</b>	7				8	9
	10	10	12	7				7	⊕
7	<b>9</b>	<b>9</b>	10	5	6	-	6	8	9
5	7	7	8	3	4		4	7	⊕
3	5	5	5		2		2	5	6
	3	3	3					3	4
	<b>2</b>		1	-				1	<u>2</u>
				<b>13</b>					<b>7</b>
a = discordanza semplice, einfache Diskordanz					c = Prim'Armonia, Grundstellung				
b = discordanza composta, zusammengesetzte Disk.					d = Dissonanza in parte grave, in den Bass verlegt				

Tabelle 5: Calegari, Diskordanzen und Dissonanzen im Vergleich<sup>80</sup>

Auffällig in *Ad te levavi* und weiteren Autographen ist die akribische Bezifferung vieler Durchgangsnoten, auch dort, wo es nach gängiger Praxis überflüssig wäre.<sup>81</sup> Die notierten Diskordanzen und die Präsenz des Vokalsatzes geben wichtige Hinweise auf Calegari's analytisches und aufführungspraktisches Vorgehen. Der Abschnitt M. 27–34 (Bsp. 8) zeigt die erste, zweite und vierte der ›discordanze semplici‹.

79 Vgl. Calegari 1969, 173 [87r].

80 Zu den ›Discordanze‹ vgl. Calegari o. J., c, -33- (Text) und Calegari 1969, 172 f. [86v und 87r] (Abbildungen). Zu den ›Dissonanzen‹ vgl. (1) Calegari o. J., c, ›Esempio‹ Nr. 12 (zu -24-); (2) ebd., ›Esempio‹ [Nr. 15b] (zu -25-); (3) ebd., ›Esempio‹ Nr. 15 (zu -25-); (4) ebd., ›Esempio‹ Nr. 2 (zu -15-).

81 Calegari empfiehlt in o. J., d, -32-: ›nur bei dringendem Bedarf‹ (Übers. der Verf.).



Beispiel 9: Francesco Calegari, *Esempi musicali* Nr. 10, 15 und 7 mit eigener Rekomposition (jeweils am Systemende)<sup>84</sup>

Wenn wir in diesen Palestrina-Einrichtungen kodifizierte Diskordanzen antreffen, können wir davon ausgehen, dass Calegaris Umkehrungsbegriff schon zu dieser Zeit theoretisch relativ weit entwickelt war. Die Besonderheit dieser ›Harmonielehre‹ wiederum kann am besten in Verbindung mit dem lateinischen Vokalkontrapunkt und seiner Continuo-Praxis erfasst werden, mit einem Wort: durch die gelehrte ›Palestrinesca pratica‹ des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

\* \* \*

Der Venezianer Francesco Antonio Calegari, bereits 1656 geboren, war ein erfahrener Kapellmeister, geschätzter Musikgelehrter und kompromissloser Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts, der hauptsächlich im 18. Jahrhundert wirkte und erst in den 1730er Jahren eine schon vollentwickelte Lehre zu Papier brachte – oder es zumindest in mehreren Anläufen versuchte. Nach seinem Tod 1742 nahm sich offenbar niemand vor, seine Manuskripte zu redigieren. Trotzdem zirkulierten seine Ideen und auch Teile seines geplanten *Trattato* unter provisorischen Titeln weiter.

Der Leser kann aus dieser erweiterten Analyse von *Ad te levavi* einen Zugang zu Calegaris Gedankenwelt und vor allem seinem musiktheoretischen Hintergrund gewinnen. Bei der Erarbeitung dieser Analyse wurde der Verfasserin klar, dass eine nahezu lückenlose Rekonstruktion und Erschließung des *Trattato* bzw. seines Systems machbar ist. Calegari ist eine spannende Lektüre und wird auch einer breiten Leserschaft viel zu bieten haben, sobald die hier behandelte Quelle in einem leserfreundlichen Format vorliegt.

83 Vgl. die Quellenangaben zum Beispiel 9.

84 Vgl. Calegari o.J.c. ›Esempi‹ Nr. 10 (zu -19-), 15 (zu -25-) und 7 (zu -16-).

## Literatur

Anmerkung zur Bibliographie von Manuskripten: Bibliothekssignaturen folgen den Angaben in RISM. Zahlenangaben in < > (z. B. <1>) stehen für nicht paginierte Seiten. Zahlenangaben in - - (z. B. -1-) stehen für nachträglich (etwa von der Hand des Bibliothekars) paginierte Seiten.

- Anonyma (um 1700), *Regole del contrappunto, del sonare il basso continuo, et accompagnare la parte che canta*, Ms. = I-Bc P.120 (5), fol. 32r–46v.
- Banchieri, Adriano (1614), *Cartella musicale*, Venedig: Vincenti.
- Barbieri, Patrizio (1990), »Gli armonisti padovani nel Settecento (estratto)«, in: *Storia della musica al Santo di Padova* (= Storia e cultura al Santo 10), hg. von Sergio Durante und Pierluigi Petrobelli, Vicenza: Neri Pozza, 199–219. [www.patriziobarbieri.it/pdf/apadovani.pdf](http://www.patriziobarbieri.it/pdf/apadovani.pdf)
- Barnett, Gregory (1998), »Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century«, *JAMS* 51, 245–281. <http://www.jstor.org/stable/831978>
- (2002), »Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 407–455.
- Bernhard, Christoph (1926), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Josef Müller-Blattau, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Buelow, George J. (1962), »Heinichen's Treatment of Dissonance«, *JMT* 6, 216–274. <http://www.jstor.org/stable/842911>
- Calegari, Francesco Antonio (1724a), *Dixit Dominus* [originaler Titel, fol. 11v: *Intonazione del Terzo Tuono*], Ms. (3.5.1724), in: D-Bsa SA 205 [Beilage], fol. 11v.
- (1724b), *Lettera del P. Fr. Francescantonio Calegari all'eccellentissimo Signor Benedetto Marcello* (19.8.1724), in: Marcello, Benedetto, *Estro poetico-armonico*, Bd. 4, Venedig: Domenico Lovisa, VI–VIII.
- (1725), *Super flumina babilonis. - | Graduale, octavi Toni. | Prenestini. - | Tradotto, ed esposto colla dimostrazione degli Armonici numeri*, Ms. (8.4.1725), in: D-Bsa SA 204, fol. 1r–3v.
- (1726), *Lettera del P. Fr. Francescantonio Calegari all'eccellentissimo Signor Benedetto Marcello* (10.12.1726), in: Marcello, Benedetto: *Estro poetico-armonico*, Bd. 8, Venedig: Domenico Lovisa, V–VIII.
- (1969), *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* [1732] [=Text-Transkription von Abschrift in A-Wn 19103 mit den Abb. des Originals], in: Schurr 1969, Bd. 2, 17–251.
- (o.J.a), *Dissertazione di Fra Francesco Antonio Calegari Min. Conv.*, Ms. = I-Bc F.71 (1), 1–57. [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/\\_F/F071/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_F/F071/)
- (o.J.b), *Dissertazione di Fra Francesco Antonio Calegari Min. Conv.* [= Text-Transkription von Calegari o.J.a, ohne die Abb. des Originals], Ms., hg. von Massimo Redaelli als *Qual sia il Sonoro Numero*. [http://mimtt.co.uk/files/Calegari\\_1.pdf](http://mimtt.co.uk/files/Calegari_1.pdf)

- (o.J.c), *Parte prima della Latina, e moderna musica, ouuero siasi concordanza, ed Ordine dell'armonico numero [...] con diciotto esempi di musica*, Ms. = I-Bc F. 71 (2–3), <i>–33. [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/\\_F/F071/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_F/F071/)
- (o.J.d), *Parte Prima della Latina e Moderna musica* [= Text-Transkription von Calegari o.J.c, ohne die Abb. des Originals], Ms., hg. von Massimo Redaelli. [http://mimtt.co.uk/files/Calegari\\_Prima\\_Prattica.pdf](http://mimtt.co.uk/files/Calegari_Prima_Prattica.pdf)
- Gallo, F. Alberto (1967), »Il Musico Testore di Zaccaria Tevo«, *Quadrivium* 8, 101–111. [http://amsacta.unibo.it/3506/1/F.A.\\_Gallo%2C\\_Il\\_Musico\\_Testore\\_di\\_Zaccaria\\_Tevo.pdf](http://amsacta.unibo.it/3506/1/F.A._Gallo%2C_Il_Musico_Testore_di_Zaccaria_Tevo.pdf)
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *ZGMTH* 8, 465–487. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/655.aspx>
- Horsley, Imogene (1977), »Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque«, *JAMS* 30, 466–499. <http://www.jstor.org/stable/831050>
- Judd, Cristle Collins (2002), »Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 364–406.
- Mangani, Marco und Sabaino, Daniele (2008), »Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations«, in: *Acta Musicologica* 80, 231–250.
- Marcello, Benedetto (1707), *Delle Consonanze Armoniche* [= unvollständige Abschrift von Camillo Angleria: *Regola del contraponto e della musical compositione*, Mailand 1622: Giorgio Rolla], Ms., in: I-Vnm It.IV,197a (=9767), <1>–127. <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=marciana&id=o-ai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AARM0002542>
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- (1992), *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter-Studienbücher Musik 3), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (=Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1874), *Fünfstimmige Motetten* [1584] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 4), hg. von Franz Espagne, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1881), *Offertorien* [1593] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 9), hg. von Franz Commer, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1885), *Magnificat octo tonum. Liber primus* [1591] (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 27.1), hg. von Franz X. Haberl, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (Anfang 17. Jh.), *Ad te levavi animam* [anonyme Abschrift], Ms., in: *Offertoria Jo. Petri Aloisii Praenestini, et Cantica Cantorum eiusdem 5. vocibus*, Ms. (8° in Partitur) = I-Bc U.4, fol. 1r–3r.
- (1720a), *Palestina* [sic] | VIII. | *Magnificat*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. [Datierung durch die Verfasserin] = D-Bsa SA 418 (1–8), 148 folia.

- (1720b), *Palestrina. | Magnificat Tertii | Toni*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (14.12.1720), in: D-Bsa SA 418 [= Palestrina 1720a] (3), fol. 37r–48r.
- (1720c), *Super flumina babilonis* [originaler Titel: *Octavi Toni. | Graduale | Super flumina babilonis. - | Prenestini. - | Originale [...]*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (16.12.1720), in: D-Bsa SA 204, fol. 4r–8v.
- (1720d), *Tertij Toni. | Offertorio. | Ad te levavi animam meam.- | Prenestini. - | Originale [...]*, Abschrift von Francesco Antonio Calegari, Ms. (18.12.1720), in: D-Bsa SA 205 (1), fol. 1r–10r.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Monti.
- Pontio, Pietro (1588), *Ragionamento di musica*, Parma: Erasmio Viotto.
- Powers, Harold (1982), »Modal Representation in Polyphonic Offertories«, *Early Music History* 2, 43–86. <http://www.jstor.org/stable/853762>
- (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: *Tonal Structure in Early Music*, hg. von Cristle Collins Judd, New York/London: Garland, 275–340.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 503–533.
- Schurr, Walter William (1969), *Francesco Antonio Calegari (d. 1742): Music Theorist and Composer* (2 Bde.), Diss., Ann Arbor: Univ. Microfilms.
- Selfridge-Field, Eleanor (1994), *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3., überarbeitete Auflage, New York: Dover.
- Tevo, Zaccaria (1706), *Il Musico Testore*, Venedig: Bortoli.
- Vallotti, Francesco Antonio (1731), *Ragionamenti del Padre Francescantonio Calegari che seruono per sostenere il di lui sistema del Tuono minore musicale armoniale nella corda, ed Ottava di D. la sol re contro il Padre Uallotti che lo uuole fondato nella corda, ed ottava di A la mi re* [= Text-Transkription, Ms. (24.11.1731) = I-Pca A.VI.537, fol. 1r–<15v>, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. [http://mimtt.co.uk/files/Calegari\\_Ragionamento.pdf](http://mimtt.co.uk/files/Calegari_Ragionamento.pdf)
- (1733), *Trattato de Tuoni Modali si Ecclesiastici e Corali, che Musicali ed Armoniali [...]* [= Text-Transkription, Ms. = I-Pca A.VI.537, <i>-92, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. [http://mimtt.co.uk/files/Vallotti\\_Trattato\\_I.pdf](http://mimtt.co.uk/files/Vallotti_Trattato_I.pdf)
- (1735), *Libro Secondo del Trattato de Tuoni Modali, in cui si tratta de dodici Tuoni Ecclesiastici, o Corali* [= Text-Transkription, Ms. (3.10.1753; sic) = I-Pca A.VI.541, <1>-<31>, ohne die Abb. des Originals], hg. von Massimo Redaelli. [http://mimtt.co.uk/files/Vallotti\\_Trattato\\_II.pdf](http://mimtt.co.uk/files/Vallotti_Trattato_II.pdf)
- Vidic, Roberta (2016), »Rameau und die italienische Tradition. Zum Vergleich zwischen der rameauschen und der paduanischen Umkehrungslehre« (= Spektrum Musiktheorie 4), in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz: Are, 51–87.
- Zarlino, Gioseffo (1589), *L'istitutioni harmoniche* (= *Tutte le opere*, Bd. 1), Venedig: Francesco de' Franceschi Senese.

# Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux

Christoph Prendl

**ABSTRACT:** Eine neu entdeckte Quelle, die eine Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre überliefert, wirft erneut die Frage nach der Rolle des Generalbasses in Fux' Kompositions- und Lehrtätigkeit auf. Sie erlaubt nicht zuletzt eine differenzierte Sichtweise auf das Verhältnis der *Gradus ad Parnassum* zur damaligen Kompositionspraxis. Der Beitrag zeigt mögliche Verbindungen zur Neapolitanischen Schule, stellt die in der Generalbasslehre vermittelten Satzmodelle Ausschnitten aus Fux' musikalischen Werken exemplarisch gegenüber und untersucht die Verbindungen zu den mit der Quelle eng verknüpften Traktaten Johann Baptist Sambers und Matthäus Gugls. Eine vollständige kritische Edition der Quelle ist im Anhang beigelegt.

A newly discovered source, containing a thorough bass method ascribed to Johann Joseph Fux, sheds new light on the role of thorough bass in Fux' teaching and composing activities. It allows for a differentiated view of the relationship between the *Gradus ad Parnassum* and compositional practice in Fux' time. The article demonstrates possible connections with the Neapolitan school, compares the schemata in the thorough bass method with excerpts from Fux' musical works and explores connections to treatises by Johann Baptist Samber and Matthäus Gugl, which are closely related to this source. A complete critical edition of the source is included.

Johann Joseph Fux gilt durch sein Kompositionslehrbuch *Gradus ad Parnassum* als der bedeutendste österreichische Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Seine – häufig zu Unrecht auf den Gattungskontrapunkt reduzierte – Lehre war seit jeher ein Maßstab der kompositorischen Kunstfertigkeit und diente bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als die Kontrapunktschule schlechthin, die in der Ausbildung unzähliger Komponisten – darunter so prominente Namen wie Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart und Ludwig van Beethoven – einen zentralen Raum einnahm. Die überwältigende Fülle an Sekundärliteratur zu den *Gradus* liegt in einer ausführlichen Bibliografie vor.<sup>1</sup> Dagegen wurde Fux' Verhältnis zum Generalbass und zur zeitgenössischen Unterrichtsmethode desselben bislang noch nicht zum Gegenstand eingehender Untersuchungen. Dies liegt wohl u. a. daran, dass bisher keine ihm sicher zuzuschreibende Generalbasslehre bekannt war. Auch das Verhältnis zwischen Fux und der Lehrtradition der neapolitanischen Konservatorien ist bislang nur bezüglich der Einflüsse der *Gradus* auf letztere untersucht worden.<sup>2</sup> Dabei ist es wichtig anzumerken, dass sich die Amtszeit Fux' als Hofkapellmeister in

1 Schubert 1992.

2 Vgl. Tour 2015, 193–200, und Bacciagaluppi 2013.

Wien (1715–1741) deutlich mit der Regierungszeit seines Dienstgebers Kaiser Karls VI. als König von Neapel (1713–1735) überschneidet. Während dieser Zeit fand ein intensiver Kulturaustausch zwischen Neapel und den Habsburgischen Erbländern sowie den Ländern der böhmischen Krone statt. So besaß etwa der Kapellmeister der Prager St. Veits-Kathedrale Christoph Gayer (1668?–1734) eine bedeutende Sammlung neapolitanischer Musikalien, die unter anderem Werke von Francesco Durante, Leonardo Leo und Nicola Fago enthielt, alle drei herausragende Vertreter der neapolitanischen Partimentoschule.<sup>3</sup> Die Verbreitung dieser zum Teil schriftlosen Praxis erfolgte allerdings mit Sicherheit auch durch den persönlichen Austausch reisender Musiker. Es ist anzunehmen, dass Fux als wichtigste musikalische Persönlichkeit des Kaiserhofes ebenso über die neapolitanische Praxis informiert war. Fux wiederum war den Meistern der neapolitanischen Konservatorien mit Sicherheit ein Begriff, denn Leonardo Leo besaß ein Exemplar der nur kurze Zeit erhältlichen lateinischen Erstaussgabe der *Gradus*.<sup>4</sup> Eine neu aufgefundene Quelle zu Fux' Generalbasslehre (siehe Anhang 1) ermutigt dazu, diese Verbindungsstränge vor allem im Hinblick auf die Rolle des Generalbasses in der Musikausbildung des frühen 18. Jahrhunderts im Folgenden nochmals neu zu verfolgen.<sup>5</sup> Fux selbst ist an der untergeordneten Rolle, die der Generalbass im Zusammenhang mit seinem Namen heute spielt, nicht ganz unbeteiligt, denn er erwähnt den Generalbass und dessen Funktion in der Konstruktion eines musikalischen Satzes in den *Gradus* kein einziges Mal. Selbst wenn man dies vor dem Hintergrund betrachtet, dass die Beherrschung des Generalbasses eine unabdingbare Grundvoraussetzung bildete, die das weitergehende Kontrapunktstudium, wie es in den *Gradus* stattfindet, erst ermöglichte, muss doch diese fehlende Referenz erstaunen.<sup>6</sup> Lorenz Mizler etwa verweist in den Kommentaren zu seiner deutschen Übersetzung der *Gradus* des Öfteren auf seine eigene Generalbasslehre.<sup>7</sup> Allerdings bringt Fux im Untertitel der *Gradus* seine Absicht zum Ausdruck, auf die Behandlung des Generalbasses zu verzichten, wenn er seine Kompositionslehre als »Manuductio ad Compositionem Musicæ Regularem« bezeichnet und sie so von der *Compositio Irregularis* abgrenzt. Fux geht nicht auf diese Terminologie ein, wohl weil sie ihm und seinen Zeitgenossen selbstverständlich schien. Eine seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zirkulierende und in Fux' Umkreis bekannte Kompositionslehre, die in einigen Quellen Antonio Bertali zugeschrieben wird, definiert die beiden Arten musikalischer Komposition folgendermaßen:

3 Vgl. Baccigaluppi 2013, 318 f.

4 Vgl. Sanguinetti 2012, 68.

5 Der Quellenfund beruht auf der Recherchearbeit zu meiner in Arbeit befindlichen Dissertationsschrift über die Musiklehre Alessandro Pogliettis. Ich möchte mich in diesem Zusammenhang sehr herzlich bei meinem Mentor Felix Diergarten für seine wertvollen Anregungen und die Gespräche mit ihm bedanken, die für mich bei der Arbeit an dem vorliegenden Artikel unschätzbar hilfreich waren.

6 Zur bedeutenden Rolle der *Gradus* in der neapolitanischen Schule, die sich in der Ausbildung zuerst auf den Generalbass anhand der Partimenti stützte, vgl. Tour 2015, 193–200.

7 Vgl. Fux 1742, 3, 59, 123, 168 und 172.

Und ist *Compositio Musicalis* zweierley: alß Regularis, et Irregularis.

Regularis ist dise, welche ohne Basso Continuo oder beyhülffe eineß accompagniamen-ten für sich selber khan gemacht werden. Irregularis, welche erst durch den unterzogenen Bassum Continuum re(cti)ficiert wirdt, dise ob sie zwar diser zeit wegen ihrer facil(it)et gebräuchig, die Regularis aber und ein besserß fundament zu bekhomen, tauglicher, alß ist nothwendiger für das erste, und disen zu tractiren.<sup>8</sup>

Bertali spricht von zwei Arten der Komposition: der *Compositio Irregularis*, die nur durch den Generalbass ihre Konformität mit der tradierten Lehre erhält, sowie der *Compositio Regularis*, die ohne diesen für sich selbst stehen kann.<sup>9</sup> Der Vergleich zu Monteverdis ›Prima‹ und ›Seconda Pratica‹ mag sich hier aufdrängen, jedoch ist der Ansatz bei Bertali ein gänzlich anderer. Er differenziert im Gegensatz zu Monteverdi lediglich nach der Satztechnik, auch ist keine Rechtfertigung für die Regelabweichungen mehr nötig, da sich diese längst etabliert haben und »wegen ihrer *facil(it)et* gebräuchig« sind.<sup>10</sup> Es handelt sich offenbar auch um zwei unterschiedliche Arten, die Konstruktion eines musikalischen Satzes didaktisch zu erfassen und zu vermitteln, denn Bertali spricht davon, dass die *Compositio Regularis* die Grundlage (»*fundament*«) bildet und daher notwendigerweise zuerst behandelt wird. Was nun die *Compositio Irregularis* betrifft, so lag mit Christoph Bernhards *Ausführlichem Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* bereits eine detaillierte Beschreibung der satztechnischen Ausnahmen vor.<sup>11</sup> Bernhard, der den Begriff der *Compositio Irregularis* nicht verwendet, spricht davon, dass, die Präsenz einer Generalbassstimme vorausgesetzt, gewisse satztechnische Lizenzen eingeräumt werden.<sup>12</sup> Die dafür notwendige Kenntnis und das Studium des Generalbasses waren, wie oben erwähnt, seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Grundvoraussetzungen, die das weitergehende Kontrapunktstudium erst ermöglichten – im süddeutschen Sprachraum genauso wie in der neapolitanischen Schule.<sup>13</sup>

8 Der Wortlaut folgt dem mit 1676 datierten Exemplar des Stiftes Kremsmünster, Sign. L 67, fol. 8r. Die Ergänzungen in runden Klammern sind der Fassung der Handschrift MH 6273/c der Wienbibliothek (A-Wst) entnommen; vgl. Bertali 1676 sowie Bertali 1693. Eine ausführliche Beschreibung der Kompositionslehre Bertalis findet sich bei Walker 2000, 166–185. Dass diese Lehre Fux maßgeblich beeinflusst hat, lässt sich auch daran ablesen, dass sie sich wesentlich auf das von Fux übernommene System der Kontrapunktgattungen stützt. Außerdem scheint Fux sich auch in seiner Fugentheorie an der Lehre Bertalis orientiert zu haben; vgl. ebd., 324.

9 Vgl. Federhofer 1962, 114.

10 »*facilitet*« (moderne Orthografie: *Fazilität*) bedeutet hier ›Einfachheit‹, von lat. »*facilitas*« (Leichtigkeit).

11 Vgl. Federhofer 1989, 117. Zur Verbreitung der Lehre Bernhards in Süddeutschland und Österreich vgl. Federhofer 1958.

12 »Heute findet man viel der verbotenen Sprünge in denen *Soliciniis* gegen den *Baß*, welche sich also entschuldigen lassen, daß der *General-Baß* (den ein Organist mit vieren schläget, und also aus dem *Solicinio* ein *Quinque* machet) solche verstecket, doch rathe ich auch solches zu meiden« (Bernhard 1926, 144).

13 Die mittelitalienischen Quellen aus dem Bologneser Raum, allen voran Lorenzo Pennas Traktat *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, behandeln den Generalbass jedoch erst nach einer ausführlichen Abhandlung zum Kontrapunkt. Dort wird offenbar ein anderer methodischer Ansatz verfolgt. Vgl. Penna 1679.

In diesem didaktischen Kontext ist Fux' Generalbassunterricht zu sehen, der im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen wird. Dass die auf die Präsenz eines Generalbasses angewiesene *Compositio Irregularis* zwar einerseits die Kenntnis der *Compositio Regularis* voraussetzt, die Generalbasspraxis aber wiederum eine Grundvoraussetzung für das Erlernen der *Compositio Regularis* darstellt, ist dabei nur ein scheinbarer Widerspruch. Nimmt man die meist spezifisch für Anfänger intendierten Generalbasslehren in Augenschein, so zeigt sich, dass darin gerade zu Beginn die Vermittlung grundlegender Fortschreitungsregeln des Note-gegen-Note-Satzes im Vordergrund steht und somit kontrapunktisches Basiswissen explizit ausgebildet wird.<sup>14</sup> Die bisher vorgeschlagene Übersetzung der »Manuductio Compositionem Musicae Regularem« im Titel der *Gradus* als »Anleitung zur musikalischen Komposition gemäß den Regeln«<sup>15</sup> muss daher notwendigerweise um den Kommentar ergänzt werden, dass es sich dabei um einen Teil eines Gegensatzpaares handelt, dessen Gegenstück, die *Compositio Irregularis*, wohl als »Komposition mit gewissen Freiheiten bezüglich der Regeln« zu bezeichnen wäre. Eine diesen Sachverhalt berücksichtigende Übersetzung von Fux' Spezifikation könnte den Begriff als einen klar umrissenen Bereich der musikalischen Setzkunst folgendermaßen miteinbeziehen: »Handleitung zur *Compositio Musica Regularis*«. <sup>16</sup> So wird deutlich, dass sich Fux in den *Gradus* ausdrücklich nicht um eine allumfassende Kompositionslehre bemüht, sondern auf die Vermittlung derjenigen satztechnischen Fertigkeiten abzielt, die auch die Grundlage einer freieren Kompositionsart bilden.

## 1 Die Handschrift CZ-Bm A 36 648

Im Musikarchiv des Mährischen Landesmuseums (*Moravské zemské muzeum*) in Brno (Tschechische Republik) wird ein Band aus dem ehemaligen Bestand des Brünnener Augustinerklosters aufbewahrt, der eine bisher unbekannte Generalbasslehre Johann Joseph Fux' enthält.<sup>17</sup> Es handelt sich um einen querformatigen Quarto-Halblederband aus Kiebitzpapier (schwarz auf braunem Grund) und hellbraunem geprägtem Leder (vermutlich Kalbsleder) über Pappe mit den Maßen 240 x 365 mm. Auf der Außenseite des vorderen Einbanddeckels befindet sich ein aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift »C. Antonius Apponyi« sowie einem darunter gesetzten Ornament und einem kleinen Kreuz in der Mitte am oberen Rand (siehe Abb. 1).

Der Band trägt eine einzige Signatur aus Bleistift, A 36 648 unten auf fol. 1r, die bei der Aufnahme in die Sammlung des Mährischen Landesmuseums vergeben wurde. Das

14 Vgl. Diergarten 2011, 72. Noch Albrechtsberger verweist zu Beginn seiner Kompositionslehre ebenfalls auf die durch das Studium des Generalbasses bekannten Grundlagen: »Aus jeder Generalbass-Lehre ist bekannt, daß, überhaupt nur acht Intervalle (Zwischenräume) sind, nämlich: die Secunde, die Terz, [...]« (1790, 1).

15 Flotzinger 2009, 143.

16 Mizler wählt einen ähnlichen Weg für seine Übersetzung »Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition«.

17 Ich bedanke mich herzlich beim Musikarchiv des Mährischen Landesmuseums für die Möglichkeit der Einsichtnahme sowie die Überlassung von Scans der Handschrift, insbesondere bei Mgr. Ondřej Pivoda, der mir bei speziellen Fragen behilflich war.

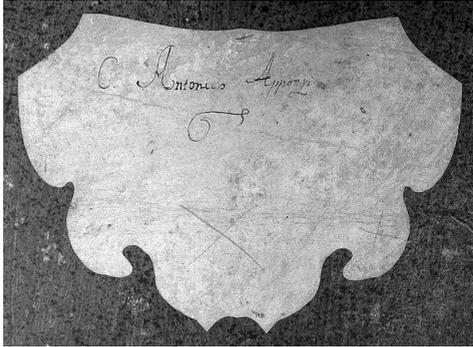


Abbildung 1: Handschrift A 36 648,  
Papierschild am Einbanddeckel

Wasserzeichen der Bögen besteht aus einer umgürteten heraldischen Lilie mit der Gegenmarke ST B, wobei das S den Stiel des T umschlingt. Dies ist ein Wasserzeichen der Papiermühle von Alois Steinhauser in Lauterach bei Bregenz aus dem Zeitraum von etwa 1750 bis 1798, wobei die datierten Handschriften, die Varianten dieses Wasserzeichens aufweisen, aus dem Zeitraum von etwa 1770 bis 1818 stammen.<sup>18</sup> Bohumír erwähnt den Band erstmals 1943 als dem Bestand des Brüner Augustinerklosters zugehörig.<sup>19</sup> Der Katalog des Mährischen Landesmuseums, in dem er heute aufbewahrt wird, gibt jedoch als Provenienz die Privatsammlung Štědroň an, die 1972 in das Archiv aufgenommen wurde. Wie und wann der Band in Štědroň Besitz kam, konnte nicht ermittelt werden. Der ursprüngliche Besizervermerk auf dem Umschlagdeckel ist wahrscheinlich als »Conte Antonio Apponyi« zu lesen und weist auf Graf Anton Georg Apponyi (1751–1817), den Förderer Mozarts und Haydns und Begründer der berühmten Apponyi-Bibliothek.<sup>20</sup>

Der Inhalt der gesamten Handschrift mit den ermittelten Konkordanzan ist in Tabelle 1 angeführt.<sup>21</sup> Der erste Abschnitt besteht aus vier Fugensätzen, die Händels erster Suitensammlung von 1720 entnommen sind.<sup>22</sup> Darauf folgen zwei Abschnitte mit zum Teil auch als *Præambulum* bezeichneten Präludien in den 8 Organistentonarten nach der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gebräuchlichen Ordnung.<sup>23</sup> Für diese Präludien konnte bisher keine Konkordanz ermittelt werden. Ihr Stil weist auf die süddeutsche liturgische Orgelliteratur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie stehen in ihrer Anlage und durch den extensiven Gebrauch von Sequenzmodellen den *Preambuli* des Wiener

18 Die Handschriften mit dem sehr ähnlichen WZ KBM 3 WZ 152 werden auf ca. 1770–1785 datiert. Vergleiche auch KBM 2 WZ 167, KBM 3 WZ 60, KBM 18 WZ FÜS 1/3.

19 Die Brüner Augustiner-Eremiten hatten ihren Sitz ursprünglich im Konvent St. Thomas innerhalb der alten Stadtmauern. 1783 übersiedelte der Orden in das ehemalige Zisterzienserinnenkloster in Alt-Brünn (Staré Brno); vgl. Štědroň 1943, 1.

20 Štědroň gibt den Besizervermerk auf dem Papierschild fälschlicherweise als »C. Antonius Appozzi« an und konnte auch die Konkordanzan bis auf die Fugen Händels nicht ermitteln: ebd., 2.

21 Die Buchstaben bezeichnen die ›Finalis‹ bzw. den Grundton eines Werkes, Groß- und Kleinschreibung bezeichnet die leitereigene Groß- bzw. Kleinterz.

22 Händel o.J. [1720], im Folgenden als HS bezeichnet.

23 Zum System der Organistentonarten vgl. Barnett 2002.

	Titel	Tonalität	Konkordanz
fol.1v-fol.1r	Prima Fuga Allegro	d	HWV 428/2
fol.1v-fol.4r	Fuga 2 <sup>da</sup> . Alle. <sup>o</sup>	e	HWV 429/1
fol.4v-fol.6r	Fuga 3: <sup>tia</sup> All: <sup>o</sup>	fis	HWV 431/3
fol.6v-fol.8r	Fuga. 4: <sup>ta</sup>	f	HWV 433/2
fol.8v	Præludium 1: <sup>mi</sup> Toni	d	
fol.8v-fol.9r	Præludium 2: <sup>di</sup> Toni	g	
fol.9r	Præludium 3: <sup>ti</sup> Toni	a	
fol.9v	Præambulum 4: <sup>ti</sup> Toni	e	
fol.9v-fol.10r	Præludium 5: <sup>ti</sup> toni	C	
fol.10r	Præludium 6: <sup>ti</sup> Toni	F	
fol.10v	Præludium 7: <sup>mi</sup> toni	D	
fol.10v	Prælud: 7: <sup>mi</sup> Toni	D	
fol.11r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> Toni	G	
fol.11r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> toni	G	
fol.11v-fol.12r	Præamb: 1: <sup>mi</sup> toni	d	
fol.12v-fol.13r	Præamb: 1: <sup>mi</sup> toni	d	
fol.13v-fol.14r	Præamb: 2: <sup>di</sup> Toni	g	
fol.14v-fol.15r	Præ: 3: <sup>ti</sup> Toni	a	
fol.15v-fol.16r	Præamb: 4: <sup>ti</sup> Toni	e	
fol.16v-fol.17r	Præamb: 5: <sup>ti</sup> Toni	C	
fol.17v-fol.18r	Præamb: 6: <sup>ti</sup> Toni	F	
fol.18v-fol.19r	Præamb: 7: <sup>mi</sup> Toni	D	
fol.19v-fol.20r	Præamb: 8: <sup>vi</sup> Toni	G	
fol.20v	Fuga	a	72Ver, III/1
fol.20v-fol.21r	Fuga	a	72Ver, III/3
fol.21v	Fuga	e	72Ver, IV/1
fol.21v	Fuga	e	72Ver, IV/2
fol.22r	Fuga ex C	C	72Ver, V/2
fol.22v-fol.23r	Fuga	C	72Ver, V/4
fol.23v-[fol.24r]	Fuga	e	72Ver, XI/2
fol.[24r]	Fuga	B	72Ver, XII/5
fol.[24v]	Fuga	B	72Ver, XII/2
fol.24r-32v			Kapitel 1-13 aus GuFP
fol.32v-41r	Gründlicher Unterricht des General Basses [...] Von Herrn Joann Fux C: S: Maijest.		
fol.41v-fol.52r			Kapitel 14-32 aus GuFP

Tabelle 1: Inhaltsverzeichnis der Handschrift CZ-Bm A 36 648

Hoforganisten Johann Baptist Peyer (um 1670–1733) stilistisch sehr nahe.<sup>24</sup> Direkt darauf folgen neun kurze als »Fuga« bezeichnete Versetten aus Gottlieb Muffats Sammlung von 1726.<sup>25</sup> Den zweiten Teil der Handschrift bildet eine bis auf das Titelblatt und das Vorwort vollständige Abschrift der *Fundamenta Partituræ* Matthäus Gugls<sup>26</sup>, in die zwischen Kapitel 13 und 14 die hier im Anhang 1 wiedergegebene, Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre<sup>27</sup> eingefügt ist. Deren vollständiger Titel lautet: *Gründlicher Unterricht des General Basses denen anfängern zu gut ans Licht gestellet Von Herrn Joann Fux C:[apellmeister] S:[einer] Majjest:[ät]*.<sup>28</sup>

Aus dem Titel geht bereits die Zugehörigkeit dieser Generalbasslehre zur Tradition der »Fundamenta Partituræ« hervor.<sup>29</sup> Möglicherweise handelt es sich bei dem vorliegenden Text um eine deutsche Übersetzung einer lateinischen Vorlage, was u. a. die etwas ungewöhnliche Formulierung »[Das Intervall xy] ist ein Raum [...]« jeweils zu Beginn der Intervalldefinitionen nahelegt.

Das Manuskript A 36 648 stammt von der Hand eines einzigen Schreibers mit einer sauberen doch in der Musiknotation etwas ungeübten Handschrift, die einen professionellen Kopisten für Musik eher ausschließt. Bei dem Schreiber handelt es sich aber ebenso wohl weder um den Kompilator noch den Nutzer der Handschrift.<sup>30</sup> Korrekturen durch seine Hand wurden nur bei gravierenden Fehlern, die gewöhnlich im Zuge des Schreibvorganges entstehen, vorgenommen.<sup>31</sup> Kleinere Korrekturen wurden von anderer Hand mit Bleistift ergänzt. Darüber hinaus findet sich die Autorenzuschreibung »Haendel« am oberen rechten Rand von fol. 1v, die ebenfalls von anderer Hand mit Bleistift eingetragen und später mit Tinte nachgezogen wurde. Die Seiten fol. 1v bis fol. 23v wurden mit einem Zehn-Linien-Rastral mit jeweils vier Klaviersystemen vorrastriert. Außer dieser später ergänzten Zuschreibung und der Titelangabe zur Generalbasslehre Fux' existieren im gesamten Manuskript keinerlei Hinweise auf die Identität der wiedergegebenen Musikstücke und Traktate. Und obwohl die einzelnen Teile eine deutliche inhaltliche Gliederung aufweisen, ist diese in der Gestaltung des Manuskripts bis auf diese wenigen Ausnahmen nicht erkennbar dargestellt.<sup>32</sup> Dies legt die Vermutung nahe, dass dem Schreiber die Autoren der einzelnen Abschnitte – bis auf Fux – nicht bekannt gewesen sind, da sie möglicherweise in seiner Vorlage nicht entsprechend gekennzeichnet waren. Betrachtet man den Inhalt der Handschrift, so stechen zwei Aspekte besonders hervor:

24 Diese sind ediert in Peyer 1980.

25 Muffat 1726, im Folgenden als 72Ver bezeichnet.

26 Gugl 1757 (1. Auflage 1719), im Folgenden als GuFP bezeichnet.

27 Im Folgenden als FuxGU bezeichnet.

28 Fux wurde 1715 von Kaiser Karl VI. zum Hofkapellmeister ernannt. Daraus kann jedoch kein »terminus post quem« für die vorliegende Generalbasslehre abgeleitet werden, da die Titelbezeichnung durchaus auch aus späterer Zeit stammen kann.

29 Zu diesem Begriff siehe Diergarten 2015 sowie Christensen 2008.

30 Siehe dazu unten, Abschnitt 1.1.

31 Etwa Taktauslassungen, sekund- bzw. terzweise versetzte oder undeutliche Notierung der Notenköpfe.

32 Die Exzerpte aus HS und 72Ver folgen der Anordnung der jeweiligen Druckausgabe, die anonymen Präludien der Reihenfolge der Organistentonarten; zur Gliederung der Traktate siehe Tabelle 2.

1. Die Kompilation wurde offenbar für den Gebrauch durch einen Organisten angefertigt, denn die Auswahl von nach den Organistentonarten geordneten Präludien und Fugen bzw. Versetten als Kurzformen letzterer, sowie die Wiedergabe von Lehrwerken zum Generalbass bilden das Werkzeug und Material, das ein süddeutscher Organist für die Ausübung seiner Tätigkeit und den Unterricht etwaiger Schüler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benötigte.<sup>33</sup>
2. Die ermittelten Konkordanzanzen weisen alle auf eine zentrale Figur der Wiener Organistenszene: den kaiserlichen Hoforganisten Gottlieb Muffat. Muffat war seit 1706 nach eigenen Angaben 30 Jahre lang (!) Schüler von Johann Joseph Fux.<sup>34</sup> Von Muffat existiert außerdem eine 1736 datierte handschriftliche und möglicherweise autographe Bearbeitung aller acht Suiten aus HS und der 1735 bei Walsh veröffentlichten Fugen.<sup>35</sup> Ob die Beziehung von Muffat und Händel ausschließlich durch die gegenseitigen musikalischen Zitate geprägt war oder ob darüber hinaus auch persönliche Kontakte bestanden, konnte bis heute weder nachgewiesen noch ausgeschlossen werden. Händel hatte jedenfalls nicht nur Zugang zu den gedruckten Werken Muffats, sondern auch zu handschriftlich überlieferten.<sup>36</sup> Die Wahrscheinlichkeit, dass dies umgekehrt ebenso der Fall war, ist hoch, zirkulierten doch Händels Werke für Tasteninstrumente in ganz Europa, was er selbst in der Vorrede zu HS bezeugt. Gottlieb Muffat und Matthäus Gugl, für die bislang kein persönlicher Kontakt nachgewiesen werden konnte, stehen insofern zueinander in Beziehung, als Gugl in seinem Traktat die Lehre Johann Baptist Sambers zusammenfasst, die wiederum auf derjenigen von Gottliebs Vater, Georg Muffat, beruht.<sup>37</sup>

### 1.1 Gugl und Fux – Die Generalbasstraktate

Der Textteil der Handschrift A 36 648 enthält – wie oben bereits erwähnt – zwei Musiktraktate, die *Fundamenta Partituræ* des Salzburger Domorganisten Matthäus Gugl und eine Johann Joseph Fux zugeschriebene Generalbasslehre. Diese beiden Traktate sind dort in einer komplex verschachtelten Form überliefert (siehe Tab. 2).

Die Abschrift von Gugls *Fundamenta Partituræ* wurde von der dritten Auflage 1757 angefertigt.<sup>38</sup> Daher kann zumindest dieser zweite Teil der Handschrift erst nach diesem Datum entstanden sein. Geht man davon aus, dass die Abschriften der musikalischen Werke von Händel und Muffat zumindest teilweise auf den Druckausgaben basieren,

- 33 Prominente Beispiele dafür sind etwa die von Pater Alexander Giessel im Wiener Minoritenkloster angelegten Sammelbände oder der zwischen 1689 und 1753 insgesamt elfmal aufgelegte *Wegweiser*. Vgl. Riedel 1963; Hewlett 1981.
- 34 Vgl. Dunlop 2013, 54 f.
- 35 D-B Mus.ms.9160; vgl. ebd., 54 f., sowie Baselt 1979.
- 36 Vgl. Wollenberg 1972.
- 37 Zur Überlieferungsgeschichte der Lehre Georg Muffats, insbesondere die Übernahmen in Samber 1704 betreffend, vgl. Federhofer 1964; Horn 2012; Diergarten 2015.
- 38 Dies konnte durch einen textkritischen Vergleich der Druckausgaben mit dem Manuskript nachgewiesen werden. Gugls Traktat wurde insgesamt sechsmal aufgelegt: Salzburg 1719, Augsburg 1727, Augsburg und Innsbruck 1757, Augsburg (und nicht Salzburg, wie Harrandt im *MGG*-Artikel über Gugl angibt, vgl. Harrandt 2002) 1762, 1777 und 1805.

muss man mit einem ›terminus post quem‹ von 1720 bzw. 1726 für den ersten Teil rechnen. Der Schreiber folgte, von kleineren Abweichungen abgesehen<sup>39</sup>, der 3. Auflage von 1757 ziemlich genau – mit einer wesentlichen Ausnahme. In der Druckausgabe aller Auflagen gibt Gugl im 7. Kapitel »Von der Terz« kein Notenbeispiel wie in allen anderen Kapiteln, sondern verweist auf den »Concento ordinario« aus Kapitel 4.<sup>40</sup> In der Abschrift wird stattdessen ein etwas längerer Textabschnitt mit dazugehörigem Notenbeispiel eingefügt, der, bei leichter Verkürzung des Beispiels, jenem aus Fux' Generalbasslehre (Abschnitt »Von der einfachen und doppelten Terz«) entspricht.<sup>41</sup>

<i>Gugl, Fundamenta partiturae</i>		<i>Fux, Gründlicher Unterricht</i>	
Kapitel	Inhalt	Kapitel	Inhalt
1	Grundlagen		
2	„		
3	Intervallqualitäten		
4	Concentus ordinarii		
5	Unisono		
6	Secund		
7	Terz		
8	Quart		
9	Quinta		
10	Sext		
11	Sept		
12	Octav		
13	Non		
		[1]	Unisono, Terz
		2	Quint, Oktav
		3	Sext
		4	Secund
		5	Quart
		6	Sept
		7	Non
			→ 2 (Notenbeispiel)
			→ 4 (Notenbeispiel)
			→ 6 (Notenbeispiel)
			→ 7 (Notenbeispiel)
			→ 9 (Notenbeispiel)
14-32	(wie in Gugl 1757)		

Tabelle 2: Inhaltsübersicht der Abschrift der Traktate in A 36 648, fol. 24r–52r

39 Neben einigen Schreibfehlern ist bei manchen Beispielen ein zusätzliches leeres System oberhalb der Bassstimme hinzugefügt, das für eine Aussetzung für die rechte Hand gedacht war.

40 Vgl. Gugl 1757, 5 f. und 9.

41 Der eingefügte Abschnitt ist in Anhang 3 wiedergegeben.

Umgekehrt sind die am Ende von FuxGU angegebenen Übungsbässe Auszüge aus den Kapiteln 6 bis 13 Gugls und zwar – mit neuerlichen Abweichungen – wieder in der Lesart der 3. Auflage. Zumindest dieser Abschnitt kann daher so nicht zu Lebzeiten Fux' entstanden sein.<sup>42</sup> So bestehen neben dem äußeren Einschub, also dem der Lehre Fux' in die Lehre Gugls, auch zwei innere in beide Richtungen: Der Abschnitt über die Terz von Fux zu Gugl und die Übungsbässe von Gugl zu Fux. Diese beiden Kompilationsprozesse sind mit Bestimmtheit vor dem äußeren Einschub vorgenommen worden, möglicherweise von zwei unabhängigen Kompilatoren, wobei der eigentliche Schreiber der Handschrift aus oben angeführten Gründen – seine Distanz zu den Vorlagen sowie die unsichere Musiknotation, die eine profunde Kenntnis der Materie ausschließt – dafür nicht in Betracht kommt. Eine naheliegende Erklärung wäre das Vorliegen zweier Abschriften – eine von Gugls und die andere von Fux' Traktat – nach diesen ersten Kompilationsvorgängen (für die möglicherweise ein direkter Fux-Schüler verantwortlich zeichnete), wobei in weiterer Folge eine in die andere physisch eingelegt oder -gebunden wurde. Von dieser Vorlage könnte der anonyme Schreiber schließlich A 36 648 angefertigt haben.

Die Generalbassbezeichnung im letzten Abschnitt von FuxGU ab fol. 40v verwendet die von Johann Baptist Samber eingeführten Zeichen in der von seinem Schüler und Nachfolger Gugl in der in den *Fundamenta Partituræ* verwendeten Form, um die Stimmführung und -verteilung anzuzeigen. In den vorhergehenden Teilen werden diese von Fux nicht verwendet. Diese Teile enthalten auch keinerlei direkte Zitate Gugls, wie ebenso Gugls Traktat, von dem oben erwähnten eingefügten Abschnitt mit Notenbeispiel abgesehen, keine direkten Übereinstimmungen zu Fux aufweist. Sowohl Gugl als auch Fux können als Kompilatoren ausgeschlossen werden.<sup>43</sup> Dass es sich bei dem Kompilator um einen Schüler Fux' handelt, wird durch die Bemerkung auf fol. 39r nahegelegt: »die Non in herabsteigen ist *ut Vitios* nach des Hr. *Fuxens* anweißen weil dadurch ein föhler [Fehler] der verborgenen 8tav: begang(en) wird.« Diese Referenz auf die Lehre Fux' ist zwar kein Beleg für ein direktes Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen Fux und dem Kompilator der Handschrift, weist aber auf dessen intensive Beschäftigung mit Fux' Lehre hin.<sup>44</sup> Dass der für den äußeren Einschub verantwortlich Zeichnende trotz mancher unkorrigiert gebliebener Fehler aus der 3. Auflage dennoch mit der Lehre Gugls vertraut war, zeigt ein Blick auf Tabelle 2. Der Einschub von FuxGU wurde keineswegs zufällig etwa in der Mitte von GuFP vorgenommen, sondern ist quasi eine Art Rekapitulation oder alternative Darstellung der Kon- und Dissonanzbehandlung im Generalbass.<sup>45</sup> FuxGU ordnet allerdings die Kon- und Dissonanzen im Gegensatz zu GuFP nicht nach ihrer Größe, sondern ähnlich wie in den *Gradus* nach ihrer Intervallqualität, wobei hier jedoch die Terz gleich zu Beginn behandelt wird, entsprechend ihrer Bedeutung im Generalbass.<sup>46</sup>

42 Einen handschriftlichen Auszug der Notenbeispiele aus Gugls Traktat enthält auch das sogenannte »Rottenbacher Orgelbuch«, geschrieben von Johann Georg Pärtl 1760, das indirekt auf Johann Ernst Eberlin, den Nachfolger Gugls als Salzburger Hoforganist und späteren Domkapellmeister, zurückreicht.

43 Gugl starb bereits 1721, Fux 1741.

44 Fux spricht über das Verbot absteigender Non-Synkopen-Dissonanzen in der 4. Lektion (1. Übung) der *Gradus* (vgl. 1725, 71).

45 Für diesen Hinweis danke ich Felix Diergarten.

	FuxGU	Samber
Beispiel zum Unisono	33r,1/T2	Fig. 10/I(2)
	33r,1/T1	Fig. 10/VII
Beispiele zur Quint und Oktav	34v,1/T1–2	Fig. 28/2
	34v,2	Fig. 18/III
	34v,3	Fig. 18/IV
	34v,5	Fig. 21/II
Beispiele zur Sekunde	36r	Fig. 11–12
Beispiele zur Sext	35r/1,T5–8	Fig. 23/F

Tabelle 3: Konkordanzen zwischen FuxGU und Samber 1704<sup>48</sup>

Am Ende der Darstellung folgen wie oben erwähnt einige Übungsbässe aus GuFP in der dortigen Ordnung nach Intervallgrößen.

Der eigentliche Kern der Lehre Fux' von fol. 32v bis fol. 40r weist einige Übereinstimmungen mit Johann Baptist Sambers »Manuductio ad organum« auf. Diese sind in Tabelle 3 verzeichnet und betreffen die gestochenen Notenbeispiele im ersten Teil von Sambers Traktat.<sup>47</sup> Sie sind bei Fux teils in anderer Reihenfolge und Form, teils auch erweitert, großteils aber kürzer dargestellt als bei Samber. Auch die Bezeichnung der einfach beziferten Bässe als »*Bassus Generalis ordinarius*« findet sich in den Beispielen Sambers. Eine direkte Abhängigkeit der Lehre Fux' von Samber kann dadurch jedoch nicht aufgezeigt werden, da sie sich in anderen Teilen wesentlich von dieser unterscheidet. Es liegt daher nahe, entweder eine gemeinsame Vorlage oder einen Rückgriff Sambers auf eine ihm möglicherweise bekannte Generalbasslehre Fux' anzunehmen.

In beiden Fällen kann für Fux' Generalbasslehre in der Fassung von A 36 648 ein »terminus ante quem« aus dem Erscheinungsdatum 1704 von Sambers *Manuductio* abgeleitet werden. Dass Fux sich einer hypothetischen gemeinsamen Vorlage nach Drucklegung von Sambers Traktat bediente, erscheint möglich, aufgrund des Bekanntheitsgrades von Sambers Werk allerdings unwahrscheinlich. Dieser »terminus ante quem« ließe sich allerdings entkräften, sollte ein Nachweis der betreffenden Auszüge aus Sambers Beispielen in anderen Handschriften des frühen 18. Jahrhunderts gelingen. Über mehrere Überlieferungsstufen hinweg erscheint ein indirekter Einfluss Sambers auf Fux nämlich durchaus denkbar und würde für eine spätere Entstehungszeit sprechen. Die andere Hypothese – ein Rückgriff auf eine präexistente Quelle bzw. die Abhängigkeit Sambers von Fux – erscheint hingegen insofern plausibel, als Samber aus einer anderen großen Generalbasslehre der Zeit schöpft: jener seines Lehrers Georg Muffat.<sup>49</sup> Fux, der 1704 bereits einige Jahre als Hofkomponist tätig war, hat zu dieser Zeit offensichtlich auch

46 Georg Muffat bezeichnet die Terz in der Gegenüberstellung zur Quinte und Oktave im »Concentus ordinarius« ganz zu Beginn seiner Generalbasslehre als »fast die nothwendigste« (1961).

47 Samber 1704.

48 Die Nummerierungen beziehen sich bei FuxGU auf die Zeile in der Edition und den jeweiligen Takt, bei Samber auf die originale Nummerierung der Beispiele. In Klammer gesetzte Nummern bezeichnen nicht eigens nummerierte Beispiele.

49 Vgl. Federhofer 1964, 60–64.

Unterricht gegeben, wie Gottlieb Muffat bezeugt.<sup>50</sup> Die Wege, die hier zwischen dem sogenannten »Salzburger Theoretikerkreis«<sup>51</sup> und der Lehre Fux' aufgezeigt wurden, sind Anlass genug, die bekannten Quellen einer Neubewertung zu unterziehen und die bisher eher regional betrachteten Lehrtraditionen im süddeutschen Sprachraum in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Die vorhandene Abschrift von Fux' Generalbasslehre in A 36 648 ist allerdings in dieser Form jedenfalls erst nach 1757 – dem Zeitpunkt der Drucklegung von GuFP – und damit nach Fux' Tod entstanden.

Zur Frage, wie die Handschrift in den Besitz von Graf Georg Anton Apponyi kam, lassen sich leider nur Vermutungen anstellen, die ohne Kenntnis sogenannter ›hard facts‹ wie etwa der Identität des Schreibers oder Parallelen zu anderen Musikalien aus Apponyis Bibliothek kaum zu belegen sind. Apponyi war einer der bedeutendsten Musikmäzene seiner Zeit und Mitglied der *Gesellschaft der Assoziierten* unter dem Vorsitz Gottfried van Swietens, die sich unter anderem um die Wiederaufführung der Werke Händels bemühte.<sup>52</sup> Apponyi war selbst Musiker, es ist gut vorstellbar, dass er die Handschrift aus diesem Umkreis als Geschenk erhielt. Die Wege zu Fux und insbesondere seinen Schülern der Frühen Wiener Schule sind zahllos.<sup>53</sup> Wie die Handschrift dann aus Graf Apponyis Hand in die Sammlung der Brüner Augustiner gelangte, liegt im Dunkeln.

FuxGU enthält nur wenige Aussetzungen, allerdings ist die Bezifferung wie bei Gugl und Samber so gehalten, dass die Stimmführung meist unmissverständlich angegeben wird. Mehr noch: Wie Georg Muffat und Samber gibt Fux für viele Bässe zuerst die übliche Form (als »Bassus ordinarius« bezeichnet) und eine dreistimmige sowie eine oder mehrere vierstimmige Realisierungen an.<sup>54</sup> Bei den Bässen selbst handelt es sich um die für die ›Partitura-Lehre‹ typischen kurzen Bassmodelle, die aus Sequenzen und Kadenz bestehen. Fux geht immer wieder sehr deutlich auf praktische Probleme ein, die sich einem Anfänger im Generalbassspiel stellen, etwa die Frage, wie mit aufeinanderfolgenden Grundakkorden über einem sich stufenweise bewegendem Bass umzugehen ist (fol. 34v), oder wie 5-6-Fortschreitungen über einem ebensolchen Bass vierstimmig auszuführen sind (fol. 35r). Das erste längere Musikbeispiel (»*Exempel* von der einfachen und doppelten *Terz*«, fol. 33r), das sich von den folgenden deutlich abhebt, zielt eher auf die Technik am Tasteninstrument ab und richtet sich eindeutig an die im Titel erwähnten »*anfänger*«. Ein kurzer Hinweis zu einer inhaltlich missverständlichen Stelle sei hier noch hinzugefügt: Die fehlerhafte Notation in den ersten Beispielen auf fol. 37r, bei der die *Ultima* über der *Penultima* notiert ist, wurde so aus dem Manuskript in die Edition übernommen. Fux verdeutlicht hier den Gebrauch der konsonanten *Quarte* (Muffats ›siehe *Quart*‹).<sup>55</sup>

50 Vgl. Dunlop 2013, 54f.

51 Vgl. Federhofer 1964.

52 Vgl. Griesinger 1810, 67.

53 So stand Apponyi etwa in Kontakt zu Joseph Haydn, der ihm 1793 die sechs sogenannten »Apponyi-Quartette« op. 71 und op. 74 widmete. Haydn wiederum nahm Unterricht bei einem Schüler Gottlieb Muffats, dem Hofkapellmeister und Kapellmeister des Stephansdomes Georg Reutter dem Jüngeren (vgl. dazu ebd., 9f.; Mann 1970, 711). Zu Haydns Kontakt mit der Partimentlehre Porporas vgl. Diergarten 2011.

54 Von Muffats Generalbasslehre existiert im Kloster Nonnberg in Salzburg eine Fassung, die ebenso die Realisierungen nicht in Noten, sondern in vollständiger Bezifferung enthält (vgl. Muffat 2005).

## 2 Die Handschrift A-Wgm 1564 / Schulen

Neben dem neu aufgefundenen Generalbasstraktat FuxGU ist ein weiteres seit längerer Zeit bekannt, das möglicherweise auf Fux zurückgeht. Bereits Eitner zählte es unter Fux' theoretische Werke, es war allerdings seither nie Gegenstand eingehender Untersuchungen.<sup>56</sup> Dies mag an der Tatsache liegen, dass es kommentarlos aus der kurzen Liste der Fux zugeschriebenen Lehrwerke verschwunden ist.<sup>57</sup> Der vollständige Titel lautet »Fundamenta Partituræ [/] Josephi Francisci Fux: [/] Anno Domini [/] 1762«. Diese korrupt anmutende Autorschaftszuschreibung – Fux hatte keine direkten Nachkommen und keine nachweisbaren Verwandten mit entsprechendem Vornamen<sup>58</sup> – zusammen mit der postumen Datierung und dem bisherigen Fehlen jeglichen Hinweises auf eine anderweitig existierende Generalbasslehre Fux' werfen isoliert betrachtet durchaus zurecht Zweifel an seiner Autorschaft auf. Vergleicht man sie mit der Lehre in A 36 648, so lassen sich sowohl grundsätzliche Unterschiede als auch mögliche inhaltliche Konkordanzen beobachten. Neben der Übereinstimmung des – so durchaus häufig gebrauchten – Titels mit GuFP und FuxGU (in deutscher Übersetzung »Grundlagen – oder ›Gründlicher Unterricht‹ – des Generalbasses«) lassen sich beide Aspekte vor allem an den Beispielen zur Behandlung der Vorhaltsdissonanz der None über einem stufenweise aufsteigenden Bass aufzeigen. Denn sowohl das methodische Prinzip als auch die genaue Stimmführung der Aussetzungen in den beiden Handschriften sind an dieser Stelle zu ähnlich für eine zufällige Übereinstimmung und zu unterschiedlich für eine direkte Abhängigkeit beider Quellen.<sup>59</sup> Die beiden Versionen sind in Beispiel 1 und 2 (umseitig) gegenübergestellt. Eine vergleichbare Aussetzung konnte ich in keiner anderen zeitgenössischen Generalbasslehre nachweisen. Darüber hinaus stehen die beiden Beispiele in derselben Tonart und besitzen dieselbe Länge, die aufsteigende Basslinie betreffend. Durch die neu aufgefundenene Quelle zu Fux' Generalbasspraxis erscheint es lohnend, auch einen neuen Blick auf FuxFP zu werfen. Über die in Umfang und Inhalt beeindruckende Schrift soll hier ein kurzer Überblick gegeben werden. Eine Transkription und eingehendere Betrachtung muss einer eigenständigen Publikation vorbehalten bleiben.

Das erwähnte Traktat ist in einer einzigen Handschrift enthalten, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur »1564 / Schulen« aufbewahrt wird. Es handelt sich um einen querformatigen Quartband mit den Maßen 310 x 220 mm, der 116 Seiten umfasst, die mit Bleistift von späterer Hand bis Seite 112 paginiert sind.

55 Muffat 1961, 43.

56 Vgl. Eitner 1901, 107.

57 Federhofer erwähnt das Manuskript kurz (Muffat 1961, 8) und weist bereits auf die Plausibilität der Annahme hin, es handle sich um eine Generalbasslehre Fux' (Federhofer 1962, 111). Weder in den einschlägigen Musiklexika, noch in den nachfolgenden Fachpublikationen wird es jedoch unter Fux' theoretische Werke gelistet.

58 Federhofer (ebd., 111) bemerkt überdies, dass ein Musiker dieses Namens »gänzlich unbekannt« sei.

59 Siehe Anhang 2 für die Beispiele aus FuxFP. Der unterschiedliche Rhythmus der Synkopationsstimmen in FuxFP findet sich so auch in der Bezifferung des zweiten Beispiels »a 4.« in FuxGU (fol. 39r).



Beispiel 1: Johann Joseph Fux, *Gründlicher Unterricht* (A 36 648):  
Beispiel zur synkopierten None, T. 1–4<sup>60</sup>

Beispiel 2: Johann Joseph Fux, *Fundamenta Partituræ*  
(1564/Schulen), Beispiel zur synkopierten None, T. 1–4<sup>61</sup>

Nach einer allgemeinen kurzen Einführung<sup>62</sup>, die eine »Tabula intervallorum«<sup>63</sup> auf Seite 2, eine Beschreibung der Intervallqualitäten von Seite 3–5 und eine Übersicht über die gebräuchlichen Schlüssel auf Seite 6 umfasst, folgt von Seite 7–58 ein längerer Abschnitt mit 15 nicht nummerierten Beispielen, die in 20 verschiedene Tonarten transponiert werden. Die 15 Beispiele, in ihrer jeweils ersten Erscheinungsform im Anhang 2 wiedergegeben, folgen den im 18. Jahrhundert üblichen Kadenz- und Sequenzmustern.<sup>64</sup> Auf den Seiten 59–69 ist der wohl bemerkenswerteste Teil der Generalbasslehre enthalten, der unsere Kenntnis vollstimmiger polyphoner Aussetzungen im süddeutschen Raum jener Zeit erheblich erweitert. Neben den Beispielen aus der Lehre Georg Muffatts ist dies wohl die umfangreichste Quelle mit derartigen Realisierungen.<sup>65</sup> Man muss annehmen, dass dieser Teil einen eigenständigen Abschnitt darstellt. Nach dem Titel »Resolutiones« folgen neun nummerierte und als »Exemplum« bezeichnete bezifferte Bässe, zu denen jeweils mehrere – meist drei – Aussetzungsvarianten aufgeführt sind. Die Bässe selbst sind grundlegende Sequenzmodelle: Bassvorhalte mit Sekundakkorden (Exemplum 2dum), Quintfälle mit Septakkorden (Exemplum 3tium), 7-6-Konsequativen über einer stufenweise absteigenden Skala (Exemplum 4tum), Nonenvorhalte mit (Exemplum 5tum) und ohne Quartan (Exemplum 6tum), Quintanstieg mit Quartvorhalten durch die Oktav vorberei-

60 FuxGU, fol. 39v.

61 FuxFP, 63.

62 Titel auf S. 3: »Exempl und Regulen zur Partitur oder Accompagnament«.

63 Tabelle über die Intervallabstände und entsprechenden Notennamen über dem Bass.

64 Eine übersichtliche Darstellung der Sequenzmodelle, ihrer Herkunft und ihres Einflusses im 18. Jahrhundert gibt Froebe 2007.

65 Muffat 1961.

tet (Exemplum Septimum), 5-6-Fortschreitungen über einem stufenweise aufsteigenden Bass (Exemplum Octavum) sowie ein sekundweise abwärts sequenzierter Terzfall mit alternierenden Grund- und Sextakkorden (Exemplum Nonum). Es folgt eine einzelne Realisierung über das letzte Sequenzmodell in der häufiger zu findenden Variante, in der die Sextakkorde durch Quintsextakkorde ersetzt werden. Dieser ganze Abschnitt gleicht in Inhalt und Form den sogenannten ›Regolæ‹ der Partimentolehre, in denen die satztechnischen Grundlagen anhand solcher Fortschreitungsmodelle vorgestellt werden.<sup>66</sup> Der vierte Abschnitt (Seite 70–77) enthält drei längere bezifferte Bässe, von denen die ersten beiden mit einer Aussetzung für die rechte Hand versehen sind. Das Augenmerk scheint hier auf übergebundenen Dissonanzen, ihrer korrekten Vorbereitung, sowie Durchgangsdissonanzen über Orgelpunkten zu liegen, insbesondere in den letzten beiden Beispielen, deren Bassstimmen ausschließlich aus ganzen Noten bestehen. Der fünfte und letzte Teil, betitelt »Scritto Accompag.«, reicht von Seite 79–112. Nach Auflistung der Generalbasssignaturen und einer kurzen dazugehörigen, auf Italienisch verfassten Beschreibung<sup>67</sup> folgen ohne weitere Erläuterungen zuerst kurze und einfache, im weiteren Verlauf immer länger und komplexer werdende Bässe, die in ihrem Stil an die neapolitanischen Partimenti aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erinnern. Daran anschließend sind auf den Seiten 110–112 verschiedene Varianten der ›Regola dell’ottava‹ notiert, zuerst in halben Noten in Dur und Moll, danach in Viertelnoten wiederum jeweils in Dur und Moll in den drei verschiedenen Lagen mit deutschem Beschreibungstext. Die Seiten 113–116 sind rastriert, aber sonst unbeschrieben. Viele der vorgestellten Sequenzmuster und Bassmodelle sind zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ganz Europa satztechnisches Allgemeingut und können isoliert betrachtet schwerlich dazu dienen, direkte Abhängigkeiten zwischen verschiedenen Traditionen nachzuweisen.<sup>68</sup> Dennoch ist FuxFP in seiner Anlage unter den Generalbasslehren im deutschen Sprachraum singular und weist deutliche Ähnlichkeiten mit den sogenannten ›Zibaldoni‹ auf, also den Lehrbüchern der italienischen, insbesondere der neapolitanischen Partimentotradition.<sup>69</sup> Diese zeigen sich insbesondere in der geringen Anzahl Textkommentare, der Lehre der Oktavregel sowie den modellhaften Bässen im dritten Abschnitt und den längeren Bässen im letzten Abschnitt. Inwiefern diese Ähnlichkeiten auf einen Einfluss der neapolitanischen Lehre schließen lassen und welche Bedeutung dies für die Entwicklung der Generalbasslehre Fux’ hat, soll unter anderem Teil der folgenden Betrachtung sein.

### 3 Fux und die neapolitanische Lehre

Ein weiteres Lehrwerk Fux’, das sogenannte *Singfundament*, hat sich in mehreren Handschriften erhalten. Im Gegensatz zu seiner Generalbasslehre wurde es wie die *Gradus*

66 Eine ausführliche Darstellung solcher ›Regolæ‹ bringt Giorgio Sanguinetti (2012, 99 ff.).

67 »La Terza Maggiore consta di 2<sup>di</sup> toni / la 3 minore di onoe mezza la Sex / Maggiore Consta di 4 toni e meza, la minore di 4 toni«.

68 Zur Geschichte der sogenannten ›moti del basso‹ vgl. Tour 2015, 131 f.

69 Vgl. dazu Sanguinetti 2012, 54.

noch im Umfeld Haydns und Schuberts rezipiert.<sup>70</sup> Die Textvarianten und offensichtlichen Umstellungen, die man dort wie in den beiden Generalbasshandschriften findet, haben ihren Ursprung in der Überlieferungssituation, denn die erhaltenen Abschriften gehen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht zur Gänze auf ein Autograph Fux' zurück, sondern auf Unterrichtsabschriften seiner Schüler, wobei entweder diese oder Fux selbst im Laufe seiner Unterrichtstätigkeit immer wieder Änderungen am Lehrmaterial vorgenommen haben.<sup>71</sup> Betrachtet man die inhaltliche Gesamtheit der Fux zugeschriebenen handschriftlichen Traktate, also des Singfundaments und der beiden Generalbasslehren, so zeigt sich eine erstaunliche Parallele zur neapolitanischen Lehrpraxis, deren Grundlagen die ›Solfeggi‹ einerseits und die ›Partimenti‹ andererseits bildeten. Damit erscheint auch die Intention und Bedeutung der *Gradus* in neuem Licht.<sup>72</sup>

Ein Vergleich der Bassmodelle aus der Handschrift »1564 / Schulen« mit den erschlossenen neapolitanischen Quellen konnte allerdings – abgesehen von den erwähnten stilistischen Ähnlichkeiten – bislang keine direkten Übereinstimmungen aufzeigen. Die Frage nach Fux' Autorschaft wiederum wird relativiert, wenn man die Überlieferungssituation handschriftlicher Quellen im Allgemeinen und der Partimenti im Speziellen betrachtet. Jene ist nämlich selbst bei vorhandenen und stichhaltigen Zuschreibungen nicht zweifelsfrei feststellbar.<sup>73</sup>

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob denn Fux selbst durch die Kenntnis der neapolitanischen Lehre beeinflusst wurde und inwiefern sich diese Einflüsse möglicherweise auch in den *Gradus* manifestieren, die wiederum den Unterricht der neapolitanischen Meister direkt geprägt hatten.<sup>74</sup> Eine ausführliche Untersuchung diesbezüglich muss künftigen Studien vorbehalten bleiben, jedoch sei hier bereits darauf hingewiesen, dass Übereinstimmungen zu Modellen der Partimentolehre, wie sie exemplarisch von Felix Diergarten für Kompositionen Joseph Haydns oder von Robert Gjerdingen für Georg Reutter den Jüngeren nachgewiesen wurden, ohne längere Suche auch bei Fux zu finden sind.<sup>75</sup> Dieser Nachweis allein ermöglicht zwar noch keine weiterreichende Bewertung, da es sich wie oben bereits erwähnt um auch andernorts nachweisbare Satzmodelle handelt. Einige wenige beachtenswerte Stellen aus Fux' kompositorischem Schaffen seien hier dennoch kurz angeführt. Sie zeigen, wie selbstverständlich und souverän Fux mit jenen

70 Vgl. Mann 1989. Ob es sich bei den in Traegs Verzeichnis angeführten handschriftlichen *Fundamenta Musica* ebenso um dieses Singfundament oder eine Generalbasslehre handelt, ist unklar. Vgl. Weinmann 1973, 231.

71 Ein weiteres Beispiel für Fux' Unterrichtsmaterial sind die Beispiele von Bononcini enthaltenden *Exempla dissonantiarum ligatarum et non ligatarum* (ediert in Federhofer 1969). Vgl. Federhofer 1992, 6.

72 Darauf hat bereits Felix Diergarten hingewiesen: »The problems [...] with regard to Fux's book (the lack of practical instruction in dissonance treatment and diminution and the fixation on the old modes) disappear if one adds partimento tradition and partimento counterpoint as another piece of the mosaic of traditions that characterize eighteenth-century Viennese compositional theory« (2011, 72).

73 Zu diesem Problem vgl. Sanguinetti 2012, 48.

74 Vgl. Tour 2015, 193–200.

75 Diergarten hat diesbezüglich bereits auf eine Stelle in Fux' *Te Deum* aufmerksam gemacht; vgl. 2011, 73; Gjerdingen 2007, 101 f.

Mitteln arbeitet, die so typisch für den italienischen Stil um 1700 sind und maßgeblich zu dessen Popularität in ganz Europa beigetragen haben. Dazu gehört etwa das kurze instrumentale Zwischenspiel aus Fux' Requiem von 1720, das in Beispiel 3 dargestellt ist.

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat). The Cello part is written in bass clef and includes figured bass notation:  $b7$  6 7 6, 7 6  $b$   $b6$ , 7 6 7 6. The other instruments are written in treble clef.

Beispiel 3: Johann Joseph Fux, Requiem für die Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena Theresia (K 52; 1720), *Dies Iræ*, T. 182–184

Die erste Violinstimme bildet darin eine Vorhaltskette mit Septimendissonanzen zum Bass, die in der zweiten Violine mit parallelen Terzen zum Bass aufgefüllt wird. Die Achtdiminution in der Organostimme lässt sich aber auch auf einen Quintfall mit Septakkorden zurückführen.

Beide Varianten sind seit dem 17. Jahrhundert gebräuchliche Satzmodelle und omnipräsent in den ›Regolæ‹ der Partimentolehre. Man beachte die synkopierten Nonendissonanzen in der Viola, die – nebenbei bemerkt – nicht in der originalen Generalbassbezeichnung erscheinen. Wie oben in Fußnote 44 erwähnt verbietet Fux andernorts ausdrücklich die Nonen-Synkopensissonanzen in absteigender Bewegung, weil dadurch im Fundamentalsatz verdeckte Oktavparallelen entstehen. Anscheinend entschuldigt dies hier der nachschlagende Grundton im Quintfall, denn auch FuxGU führt absteigende Beispiele an, die durch das Ausweichen der Basstimme in den Grundton eines dadurch neu entstehenden Septakkords auf der jeweils letzten Achtel-Zählzeit legitimiert werden (siehe die Beispiele von fol. 39r bis 40r im Anhang 1). Ein anderes, weit verbreitetes Satzmodell, den sekundweise abwärts versetzten Terzfall mit Quintsextakkorden und der dafür typischen Diminution in Achtelnoten, verwendet auch Fux häufig. Angeführt ist ein Beispiel aus seiner *Missa Gratiarum actionis* in Beispiel 4, sowie zum Vergleich je ein Beispiel Durantes (Bsp. 5) und Händels (Bsp. 6).<sup>76</sup>

Das zu Grunde liegende Satzmodell beschreibt Fux auch in den *Gradus*, im Kapitel über die dreistimmige Fuge (siehe Bsp. 7).<sup>77</sup> Gerade dieses Beispiel zeigt, dass auch die *Gradus* von Modellen der Generalbasslehre und -praxis durchwandert sind – oder umgekehrt: dass derlei Modelle auch durch das Studium der *Gradus* erlernbar waren.

<sup>76</sup> Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 252.

<sup>77</sup> Fux 1725, 158.

Violino I

Violino II

Organo

Beispiel 4: Johann Joseph Fux, *Missa Gratiarum actionis* (K 27; 1716), *Gloria*, T. 143–145<sup>78</sup>

Beispiel 5: Francesco Durante, »Regola« Nr. 35 »Sopra l'istessa 5a e 6a in altro modo«, Beginn<sup>78</sup>

Beispiel 6: Georg Friedrich Händel, Partimentofuge in G-Dur, T. 28–30 (nach Holtmeier/Menke/Diergarten [2013], 310)

Beispiel 7: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Beispiel zur Quintsext-Sequenz in der dreistimmigen Fuge<sup>80</sup>

Die Schlussfuge des *Gloria* aus der *Missa Gratiarum actionis*, die gänzlich auf diesem Sequenzmodell und den dazugehörigen Umkehrungen basiert, ist ein treffliches Beispiel für Fux' praktische Anwendung des auch in den beiden Generalbasslehren vorgestellten Satzmodells in einer größer dimensionierten Komposition. Er muss jene Modelle bereits in seiner eigenen Ausbildung, die wohl in der Tradition der süddeutschen Orgelschule stattgefunden hat, kennengelernt haben.

Ein weiterer Ansatzpunkt um den bedeutenden Einfluss nachzuweisen, den die Generalbasspraxis auf den Komponisten Fux hatte, wäre eine systematische Untersu-

<sup>78</sup> Es handelt sich um ein instrumentales Zwischenspiel in der Schlussfuge *Cum Sancto Spiritu*.

<sup>79</sup> Ediert in: Gjerdingen (o.J.), <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/44DurReg/44DurReg.htm>

<sup>80</sup> Ebd.

chung seiner Fugenexpositionen. Denn im Gegensatz zu seiner zum zeitgenössischen Schrifttum etwas isoliert stehenden Fugentheorie in den *Gradus*<sup>81</sup> finden sich in Fux' Werken sehr wohl Fugenexpositionen, die auf dieselben Muster, die auch den Partimentofugen zugrunde liegen, zurückgeführt werden können. Neben der erwähnten »Cum Sancto«-Fuge aus der *Missa Gratiarum actionis* soll hier noch der Beginn der Fuga aus dem *Harpeggio* E 114 angeführt sein (siehe Bsp. 8). Er beruht auf einem sequenziellen Thema, dessen »Contrasubjectum« – um mit Fux zu sprechen – eine in Gegenbewegung geführte Komplementärstimme in alternierenden Terzen und Dezimen zum Hauptthema bildet. Das Modell des Kontrasubjekts entspricht dem im Anhang 2 wiedergegebenen Bass Nr. 13 aus der Handschrift »1564 / Schulen«, während das Thema selbst mit der sprunghaften Achteldiminution wesentlicher Bestandteil der »Regolæ« der Partimentolehre ist (siehe Bsp. 9).



Beispiel 8: Johann Joseph Fux, *Harpeggio* E 114, Beginn der Fuga<sup>82</sup>



Beispiel 9: Francesco Durante, *Regola* 33 »Della formazione della 7a e 6a«, Ausschnitt<sup>83</sup>

Bei derartigen Übereinstimmungen stellt sich selbstverständlich immer die sprichwörtliche Frage nach der Henne und dem Ei, denn die hier zugrundeliegenden Satzmodelle sind zu Beginn des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch den Einfluss Arcangelo Corellis und Bernardo Pasquinis<sup>84</sup> – bereits kompositorisches Allgemeingut geworden. Eine aussagekräftigere Übereinstimmung liegt hingegen in der Methode, wie diese Modelle in FuxFP verwendet werden, denn die dort im letzten Abschnitt enthaltenen längeren Stücke sind – wenn auch nicht als solche bezeichnet – in ihrem Wesen nichts anderes als Partimenti. Auch die am Ende des Buches angeführten Versionen der Oktavregel, die bereits die weiterentwickelte Form mit Terzquartakkorden aufweisen, weisen in diese Richtung.<sup>85</sup>

81 »Fux's theory of fugue is not based on the work of any particular theorist; in fact, scarcely a single idea, term, or rule can be traced either directly or indirectly to another author.« (Walker 2000, 317) Dies steht allerdings im Widerspruch zu einer anderen Beobachtung Walkers, die auf den Einfluss Bertalis auf Fux' Fugentheorie hinweist. Vgl. Fußnote 8.

82 Die vermutlich von Gottlieb Muffat stammenden Verzierungszeichen sind hier nicht wiedergegeben.

83 Ediert in: Gjerdingen (o.J.), <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/41DurReg/41DurReg.htm>

84 Zur Bedeutung Pasquinis für die Entwicklung der Partimentolehre vgl. Sanguinetti 2012, 20–23.

85 Zur Geschichte der Oktavregel vgl. Jans 2007.

## 4 Conclusio

Die beiden Quellen zu Fux' Generalbasslehre – in ihrer jetzigen Form sicher nach Fux' Tod entstanden – tragen einen weiteren wesentlichen Teil zum durch jüngere Forschung zunehmend klarer werdenden Bild bei, das den Kompositionsunterricht Fux' nachzeichnet.<sup>86</sup> Sie untermauern die bereits von Felix Diergarten vorgestellte These, dass ein von praktischem (Generalbass-)Training am Tasteninstrument und schriftlichem Kontrapunkt im strengen Stil getragener Unterricht die mehrfach beobachteten ›Unzulänglichkeiten‹ der *Gradus* (verstanden als eine umfassende Anleitung zur Komposition, als die sie ja nie gedacht waren) größtenteils ausräumen kann.<sup>87</sup> Insbesondere sollte der Fund der Quelle FuxGU in der Handschrift A 36 648 dazu motivieren, der bereits bekannten Generalbasslehre Fux' FuxFP neuerlich Beachtung zu schenken. Wenn auch die Entwicklung des Fux'schen Generalbassunterrichts nicht vollends an den beiden peripheren Quellen abgelesen werden kann, so bilden diese durch die hier aufgezeigten Verbindungsstränge dennoch eine wichtige methodologische Brücke von der *Partitura-* zur *Partimento-*lehre.<sup>88</sup> Diese Veränderung, die sich an Fux' Lehrweise im Laufe der Zeit vollzogen hat, zeigt jedenfalls, dass der in Italien und insbesondere in Neapel vertretene pädagogische Ansatz durch Fux auch im deutschen Sprachraum Fuß fassen konnte. Dem *Generalbasslehrer* Fux, der bisher im Schatten des seit der Veröffentlichung der *Gradus* so prominenten *Kontrapunktlehrers* Fux stand, wird durch die neu aufgefundene Quelle gestiegene Bedeutung zuteil. Dadurch wird auch dem sich seit einigen Jahren vollziehenden Wandel unseres Fux-Bildes ein weiterer wesentlicher Anstoß gegeben. Die erst kürzlich wiederholte Behauptung, »daß er [Fux] den Generalbaß nicht auf gleicher Ebene wie den Kontrapunkt eingestuft haben dürfte, und zum anderen, daß man nicht, wie es ebenfalls oft geschieht, ohne weiteres von ›Generalbaßkomposition‹ (bestenfalls in einem übertragenen Sinn) sprechen kann«<sup>89</sup>, zeugt von dem immer noch verbreiteten Missverständnis, dass beide Bereiche auf unterschiedlichen Voraussetzungen – in der Sprache des 18. Jahrhunderts: *Fundamenta* – beruhen. Dem kann nun konkretes Quellenmaterial zu Fux' Generalbassanschauung entgegengehalten werden. Die beigelegte Edition eröffnet der Forschung die Möglichkeit, weitere mit Fux in Verbindung stehende Quellen zu identifizieren, insbesondere Spuren seiner Generalbasslehre in der Wiener Kompositionstheorie und -lehre des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.

86 Jen-yen Chen hat kürzlich eine Quelle Wagenseils zu dessen Kontrapunktunterricht bei Fux vorgestellt (Chen 2012).

87 Vgl. Diergarten 2011, 73.

88 Zum Verhältnis dieser beiden Traditionen vgl. Christensen 2008, 31.

89 Flotzinger 1995, 113 f.; zitiert aus: Flotzinger 2015, 24.

## ANHÄNGE

### Editionsrichtlinien

In einer diplomatischen Übertragung der handschriftlichen Texte wurde versucht, möglichst viele Eigenheiten der in deutscher Kurrentschrift verfassten Vorlagen beizubehalten. Dazu gehören die in allen Fällen buchstabengetreue Wiedergabe, die Beibehaltung der oft inkonsequenten Groß- und Kleinschreibung (soweit erkennbar) und der Interpunktion sowie die Unterscheidung von kurzem und langem »s«. Die Musikbeispiele wurden mit ihren originalen Notenwerten, den originalen Notenschlüsseln und Taktvorzeichnungen transkribiert. Die Taktstrichsetzung und Balkung folgt ebenso der Vorlage, nicht jedoch die Richtung der Notenhäse (aus typographischen Gründen).

- Abbiatiurschleifen werden in runden Klammern ausgesetzt, Verdopplungsstriche werden teils wiedergegeben, teils ebenso in runden Klammern ausgesetzt.
- Hervorhebungen in der Vorlage, meist durch die Verwendung von Antiqua-Schrift, sind hier kursiv wiedergegeben.
- Die Zeilenumbrüche im Text folgen der Vorlage, die Musikbeispiele sind hingegen aus typographischen Gründen ohne Rücksicht auf jene gesetzt.
- Die Anordnung der Generalbassbezeichnung werden der Vorlage soweit als möglich nachempfunden, auf die sonst übliche Teilung einer Zifferngruppe über einer längeren Note wird daher meist verzichtet.
- Sonstige Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern.

## Anhang 1: Edition der Handschrift A 36 648

*Gründlicher Unterricht des General Basses denen anfängern*  
zu gut ans Licht gestellet Von Herrn *Joann Fux C. S: Maijeft:*

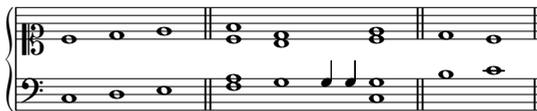
Ein einftimiger gefang ift, wan eine Stim̄e mit dem *General Bass* im gleichen Schliffel über eins kombt, welcher den die Vollkommeneste gleich Stimmung machet.

die *Terz* ift ein raum welche den dritten Orth inne hat, Von der *Fundamental* oder grund Noten. Selbige ift zweyerley die *gröfste* oder *Vollkömene* welche einen *ditonum* oder zwey vollkömene *Tone* hat und die kleine oder unvoll

[fol.33r]

kömene *Terz* welche anderthalben, oder einen und einen halben *Ton* in sich begreiffet. woraus zu schlüffen, daß die *Terz* unter die gleichstimmige unvollkömnen gezehlet wird, weil fie wandelbah ift, und bald groß, baldt klein fein kan, die doppelte *Terz* ift die zehende 10. welche bereits starckh in Schwang geht, die drey doppelte *Terz* nemblich die 17. wird nicht mehr in die *Partitur* gefezt ob fie gleich in der *Composition* noch pfelet gebraucht zu werden.

*Exempel* des einftimigen gefangs



*Exempel* von der einfachen undt doppelten *Terz*



[fol.33v]

The musical score on fol.33v consists of seven staves of bass clef notation. The first six staves are in common time (C) and feature complex rhythmic patterns with frequent triplets and sixteenth notes. The seventh staff is in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 10 above the notes. The notation includes many slurs and accents, suggesting a highly technical exercise.

[fol.34r]

die andere Übung von der Quint und Octav. die quint ist ein Raum welche den fünfften Orth von der grundt Noten einnimbt. diese ist zweyerley, die rechte ist welche aus drey Tonen und einen halben Ton bestehet, und ist ein Vollkömener beständiger raum, die falsche quint ist, welche zwey Tone hat und in zwey halbe Tone mit ein fällt, welche mit der 4 # den die 4 # und 5 b ist einerley gefang. der vollkömnenen quint kan mann sich zum anfang und zum Ende bedienen.

Zum andern die quint von drey stimen, oder in einen dreystimigen gefang, nimbt zu sich die 3. auf folgende art  $\frac{5}{3}$  oder  $\frac{3}{5}$  von vierstimigen gefang werden folgende Tone mit genohmen  $\frac{3}{3}$  oder  $\frac{8}{5}$  oder  $\frac{3}{5}$   $\frac{8}{3}$   $\frac{5}{3}$  mit der Quint wird oft die Sext genohmen  $\frac{6}{5}$  oder  $\frac{3}{6}$  oder  $\frac{5}{3}$  oder  $\frac{5^b}{3}$  oder  $\frac{3}{5}$   $\frac{6}{5^b}$ , wie auch  $\frac{5^b}{6}$  von vier stimen auf folgende art  $\frac{6}{5^b}$   $\frac{3}{5^b}$   $\frac{5^b}{3}$   $\frac{6}{6}$ . die Octav ist ein raum, welcher den achten ort von der grund Note ein nimbt. die Octav ist eine vollkömene gleichstimung, und wird von acht stimen also gefpielet.  $\frac{8}{3}$   $\frac{3}{8}$

von vier stimmen  $\frac{8}{5} \frac{3}{5} \frac{5}{3} \frac{8}{5} \frac{3}{5}$  wenn anstatt der *Quint* die *Octav* verdoppelt wird  $\frac{8}{3}$ .  
 zwey oder mehr *Quinten* oder *Octaven* unmittelbahr sich folgend in der bewegung  
 sind falſch es mag un gefchehen in anfehung der grundt Note in *Bafs* oder in an//  
 fehung etwas andern. dahero wen der *Componiſt* zwey oder mehr *Quinten* sich unmitl//  
 bahr auf ein ander folgend in den *Generall Bafs* fezet, folget nicht daraus das ſie  
 ſollen in der rechten bewegung genohmen werden. ſondern eine ſolche Note zeigt nur  
 die ordentliche zufamen ſtimung oder gleichſtimung feye zu nehmen. die *Quint* und  
*Octav* wird verhütet, durch die widrige bewegung, und durch die auflöfung der *Quint*  
 in die *Sext* und der *Octav* in die *Terz* etc:

[fol.34v]

offene falſche Quinten.      offene falſche Octaven:      verborgene Quinten      verborgene Octaven.

mit 3 Stimmen      mit 4 Stimmen

mit 3 stimmen, mit 4 Stimmen

mit 4 Stimmen

falſche quint aber nicht bereit



aufloßung welche gefchicht nach den übellautenden, da sich der *Bafs* zur an//  
 //dern Noten der *Regel* nach in die untere sich bewegt. die *Secund* wirdt  
 in einen zweyftimigen gefang allein gefetzt. in einen dreystimigen oder  
 mit 3 Stimmen  $\frac{2}{2} \frac{6}{2} \frac{2}{4}$  in einen vierstimigen gefang oder mit 4 stimmen wirds  
*quarten* oder *Sexten*  $\frac{2}{2} \frac{4}{4} \frac{6}{6}$  dahero wen die berühmten *Componiften* mit der  
 von vier stimmen, wird die *Secund* oder *quint* verdoppelt. die *Secund* wie gefagt  
 wirdt der *Regel* nach in die sich theilende grundt Noten gefetzt, außerordenlich, in  
 kan auch in eine andere Note gefetzt werden zum *Exemp.*:  $\frac{5}{1} \frac{6}{4} \frac{2}{2}$  oder viel mehr  $\frac{3}{5}$  pffe//  
 //get anstatt der *Secund* gefetzt zu werden, welches darnach die verdoppelte  
*Secund* ist zum *Exempl*  $\frac{8}{1} \frac{9}{5} \frac{6}{4}$ .

[fol.36r]

*Ordinari General Bafs*

a 2: voc:

mit 3 Stimmen

mit 4 Stimmen

à 4: Voc:

à 4: Voc

*Secundæ*  
 mit  
 quinten  
*Bafsus ordin.*





die *Sept* ist der *regel* nach zubereitet durch die 8<sup>tav</sup> 6: oder 3 in einer ist sie bifweilen nicht be//

//reitet. die *Sept* wird in einen dreÿftimigen gefang also genommen  $\frac{7}{3}$  oder  $\frac{3}{7}$  In vir

ftimen  $\frac{7}{5}$   $\frac{8}{7}$  oder  $\frac{3}{3}$  welches noch also überfetzt werden kan  $\frac{7}{8}$   $\frac{8}{7}$   $\frac{3}{3}$  die nicht zu bereite//  
 $\frac{1}{1}$

//te *Sept* wird also genommen  $\frac{7}{4}$  oder  $\frac{9}{4}$  oder  $\frac{7}{5}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{2}{1}$ .

die sich folgen-  
de Septen mit  
*Sexten*.

76 76 76 76 76      3 8 76 76 76 76 76

8 3 3 3 3 3 3      8 3 3 3 3 3 3

3 8 8 76 76 76 76      3 5 5 53 53 53 53

8 7 3 7 3 7 3 7 3 7 3 7 3 8 3 7 3 3 7 3 7 3 3 7 3 3 8

à 3 Voc:      à 3 Voc:      à 4 Voc:      à 3 Voc:

76 76      76 76 5      8 76 76 5 3

Ordinari  
Bafs      à 3 Voci:

[fol.38r]

3 3 3 4 43 8 #3 3 #34 4 #3 8

8 76 7 8 87 5 5 8 76 78 8 7 3

5 3 5 6 5 3 5 3 56 5 1

à 4: V:

Ordinari  
Bafs      87 87 87      87 5 87 5

5 3 3 1 3 3 1

3 8 7 3      5 10 9 87 87 3

87 5 #3 8 5      8 3 7 65 65 5

Bafsus  
ordina:      # 7 #4      3 5 76 #3 5 5 #3

5 3 5 6 5 3 5 5 5 5 5 5

Ordinari  
nar(arius)      6 6 5 7      5 6 6 6 5 3 5 4 3 3 8

3 5 4 3 8      6 5 3

8 3 8 7 5 3      8 7 6 5

à 3      à 4





[fol.39v]

*vel sic*

à 3. V:

à 4. Voc:

Ordinari Bafs  
in aufsteigen  
und absteigenden  
Notten

98 98 98 98 98 98 98 98 98 98 98 43  
76 76 76 76 76 76 76 76 76 76 76

a 3 V:

3 9810 98109810 98109810 98109810 10 10 10 10 43  
8 76 76 76 76 76 76 76 98 98 98 98 57  
5 3 3 3 3 3 3 3 76 76 76 76 5

a 4: V:

*Vel sic*

[fol.40r]

10-5 10-5 10-5 8 768 768 98 98 98 76 76 76  
983 983 983 3-6 3-6 76 76 76 3 3 3 98 98 98  
768 768 983 983 3 3 3 98 98 98

Wird zierlich geschlage(n)  
durch Verwexlung  
der zießern

43 43 43 43 43 43 43 98 98 5 43 98 43 98  
98 98 98 98 98 98 98 5 43 98 6 43 57  
43 43 43 43 43 43 43 5 43 98 6 43 43



4.

Musical score for exercise 4, featuring two staves with guitar tablature and standard notation. The first staff is in bass clef with a common time signature. The second staff is in alto clef. The piece concludes with a double bar line.

6.

Musical score for exercise 6, featuring two staves with guitar tablature and standard notation. The first staff is in bass clef with a common time signature. The second staff is in alto clef. The piece concludes with a double bar line.

[fol.41r]

7.

Musical score for exercise 7, featuring three staves with guitar tablature and standard notation. The first staff is in bass clef with a common time signature. The second staff is in alto clef. The third staff is in bass clef with a common time signature. The piece concludes with a double bar line.

9.

8 5 3 8 2 3 4 6 4 13 5 3 8 6 5 8 6 3 5 3 5  
 5 3 98 76 43 4 6 6 3 8 5 3 9 6 3 5 43 5 21 3 8 5 5 3 5  
 43 98 5 3 98 4 3 6 5 3 4 3 5 6 8 3 8 5 5 3 5 6 13 5 8  
 21 76 4 # 6 3 6 5 3 5 8 3 8 5 6 8 # 9 6 4 9 6 43  
 8 98 7 5 3 56 8 5 6 6 8 5 6 8 5 3 8 5 3  
 5 3 3 3 5 8 3 3 98 8 # 98 13 5 5 # 98 5 3 8 5 3  
 76 5 4 6 4 13 5 8 5 3 3 6 3 3 9 3 76 43 8  
 3 98 5 5 8 5 6 #3 9 6 5 8 5 3 3 53 5 3

Anhang 2a: Bassmodelle aus dem zweiten Abschnitt der Handschrift A-Wgm 1564/Schulen

[1]

6 6 6  
 3 4 2 5

[2]

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 6/5 5

[3]

5 6 5 6 43  
 3 4 4 3 5

[4]

56 56 56 56 56 56 56 6/5 4 3

[5]

Musical notation for exercise [5] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of a single line of music with the following fingering: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 5 6 6 5.

[6]

Musical notation for exercise [6] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of two lines of music with the following fingering: 5 43 5 43 5 43 5 43 #5 4 13 6 5 4 3 6 5. The second line has fingering: 43 4 13 6 5 4 3 6 5 3 6 4 5 4 3.

[7]

Musical notation for exercise [7] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of a single line of music with the following fingering: 5 3 #4 2 6 7 16 7 3 6 4 17 5 43.

[8]

Musical notation for exercise [8] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of a single line of music with the following fingering: 3 4 2 65 4 2 65 4 2 65 4 2 65 4 2 6 76 43 5 43 6 54 5 43 8 5 3 17 6 54 5 43.

[9]

Musical notation for exercise [9] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of two lines of music with the following fingering: 5 3 4 2 6 5 9 8 6 5 6 5 9 4 8 3 6 5 9 4 8 3 43 #4 13. The second line has fingering: 6 6 5 6 5 6 5 9 4 8 3 98 7 3 6 4 5 43.

[10]

Musical notation for exercise [10] in bass clef, 2/4 time. The piece consists of two lines of music with the following fingering: 36 76 6 6 9 8 17 5 6 14 2 7 6 7 16 4 4. The second line has fingering: #4 2 6 7 6 7 # 6 4 5 4 7 6 4 5 4.



Anhang 2b: Beispiele zur synkopierten None aus dem 3. Abschnitt der Handschrift A-Wgm 1564 / Schulen

[S.63]

*Exemplum 5<sup>tum</sup>*

Musical score for *Exemplum 5<sup>tum</sup>*. The score is written in 5/4 time and consists of six staves. The top staff is the vocal line, and the other five staves are for a keyboard instrument. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into seven measures. Above the first six measures, the number '98' is written above the fraction '43'. Above the seventh measure, the number '5' is written above the fraction '43'. Below the first six measures, the number '98' is written above the fraction '76'. Below the seventh measure, the number '98' is written above the fraction '10'.

[S.64]

*Exemplum 6<sup>tum</sup>*

Musical score for *Exemplum 6<sup>tum</sup>*. The score is written in 5/4 time and consists of six staves. The top staff is the vocal line, and the other five staves are for a keyboard instrument. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five measures. Above the first four measures, the number '98' is written above the fraction '43'. Above the fifth measure, the number '5' is written above the fraction '43'.

Anhang 3: Das auf der Generalbasslehre Fux' beruhende und in der Abschrift von Gugls *Fundamenta partituræ* eingefügte Kapitel über die Terz in der Handschrift A 36 648

[fol.28v]

VII. Capitel. Von der Terz. die Terz ist zweyfach, die große oder vollkommene welche einen *ditonum* oder zwey vollkommene *Tone* hat, und die kleine oder [un]vollkommene *Terz* welche welche [sic] anderthalbe, oder einen und halben *Ton* in sich begreiffet. worauß zu schliffen, daß die *Terz* die gleichtimige unvollkommenen ge// zehlet wird, weil sie wandelbahr ist, und bald groß bald klein fein kan, die doppelte *Terz* ist die *decima*. 10. welche bereits starckh in Schwang gehet, die drey doppelte *Terz* nemlich die 17 wird nicht mehr in die *Partitur* gefezt ob sie gleich in der *Composition* nicht pfliget gebraucht zu werden.

Exempel von der einfachen undt doppelten *Terzen*.

The musical examples are written in bass clef with a common time signature (C). They consist of six staves of music. The first five staves show various rhythmic patterns for simple and double thirds, with fingering numbers (3, 10, 310, etc.) written above the notes. The sixth staff is a continuation from the previous page, indicated by the bracketed text "[fol. 29r]" above it. The notation includes various note values and rests, illustrating the flexibility of the third interval.

## Abkürzungsverzeichnis

FuxGU: Johann Joseph Fux, *Gründlicher Unterricht* (A 36 648)  
 FuxFP: Johann Joseph Fux, *Fundamenta Partituræ* (1564 / Schulen)  
 Gradus: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*  
 GuFP: Gugl 1757  
 HS: Händel o.J. [1720]  
 KBM: Kataloge Bayerischer Musiksammlungen  
 72Ver: Muffat 1726  
 WZ Wasserzeichen

## Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Johann Breitkopf.
- Bacciagaluppi, Claudio (2013), »The Circulation of Sacred Music from Habsburg Naples (1707–1734)«, in: *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29/Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 824), hg. von Tassilo Erhardt, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 317–326.
- Barnett, Gregory (2002), »Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 407–455.
- Baselt, Bernd (1979), »Muffat and Handel: A Two-Way Exchange«, *The Musical Times* 120/1641, 904–907.
- Bertali, Antonio (1676), *Instructio Musicalis*, Ms. = A-Kr Sign. L 67.
- Bertali, Antonio (1693), *Regulæ Compositionis*, Ms. = A-Wst Sign. MH 6273/c.
- Chen, Jen-yen (2012), »Wagenseils a-capella Messe und die Fux'sche Lehre«, in: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= *Im Schatten des Kunstwerks* 1), hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 143–157.
- Christensen, Thomas (2008), »Fundamenta Partituræ: Thorough Bass and Foundation of Eighteenth-Century Composition Pedagogy«, in: *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly, Cambridge (MA): Harvard University Press, 17–40.
- Diergarten, Felix (2011), »The True Fundamentals of Composition: Haydn's Partimento Counterpoint«, *Eighteenth-Century Music* 8, 53–75.
- (2015), »Beyond ›Harmony‹. The Cadence in the Partitura Tradition«, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 59–84.

- Dunlop, Alison J. (2013), *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770)*, Wien: Hollitzer.
- Eitner, Robert (1901), *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Federhofer, Hellmut (1958), »Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, *Die Musikforschung* 11, 264–279.
- (1962), »Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker«, in: *Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, hg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel u. a.: Bärenreiter, 109–115.
- (1964), »Ein Salzburger Theoretikerkreis«, *Acta Musicologica* 36, 50–79.
- (1969), »Drei handschriftliche Quellen zur Musiktheorie in Österreich um 1700«, in: *Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 139–151.
- (1989), »Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz«, *Die Musikforschung* 42, 110–127.
- (1992), »Fux und die Gegenwart«, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hg. von Harry White, Aldershot: Scholar Press, 1–17.
- Flotzinger, Rudolf (1995), »Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660–1741)«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, Wien: WUV-Universitätsverlag, 92–115.
- (2009), »Johann Joseph Fux, der durchaus Fortschrittliche«, in: *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz. Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*, hg. von Karl Acham, Wien u. a.: Böhlau, 137–145.
- (2015), »Fux-Bilder. Zwischenbilanzen, Beiträge und Anregungen«, in: *Johann Joseph Fux – Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, hg. von Klaus Aringer, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 11–38.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 12–55. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx>
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem*, Wien: Johann Peter van Ghelen.
- (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, übers. v. Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Mizlerscher Bucherverlag, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1984.
- Gjerdingen, Robert (2007), »Partimento, que me veux-tu?«, *Journal of Music Theory* 51, 85–135. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/papers/pubpapers/QueMeVeux-Tu.pdf>

- (Hg.) (o.J.), *Monuments of Partimenti. First in a Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training Of European Court Musicians*. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>
- Griesinger, Georg August (1810), *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gugl, Matthäus (1757), *Fundamenta partituræ in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, Den General-Baß, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lernen*, 3. Aufl., Augsburg und Innsbruck: Joseph Wolff.
- Händel, Georg Friedrich (o.J. [1720]), *Suites de Pieces Pour le Clavecin*, London: Cluer.
- Harrandt, Andrea (2002), Art. »Gugl, Matthäus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 8, 203.
- Hewlett, Walter B. (1981), *The Vermehrter [...] Wegweiser of 1698: A Translation and Commentary*, Diss., Ann Arbor: Univ. Microfilms.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Horn, Wolfgang (2012), »Georg Muffats Kompositionslehre. Bemerkungen zu dem lateinischen Text in der Quelle D-B Mus. ms. 6712«, in: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert (= Im Schatten des Kunstwerks 1)*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 87–105.
- Jans, Markus (2007), »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory (= Collected writings of the Orpheus Institute 6)*, Leuven: Leuven University Press, 119–143.
- Mann, Alfred (1970), »Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn«, *The Musical Quarterly* 56, 711–726.
- (1989), »Gradus und Singfundament. Quellenstudien zur Lehrweise von Johann Joseph Fux«, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hg. von Dietrich Berke und Harald Heckmann, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Muffat, Georg (1961), *An Essay on Thoroughbass (= Musicological Studies and Documents 4)*, hg. von Hellmut Federhofer, Dallas (TX): American Institute of Musicology.
- (2005), *Regulæ Fundamentales (= Musica Sacra Passaviensis 71)*, hg. von Karl Friedrich Wagner, Passau: Bischöfliches Seelsorgeamt.
- Muffat, Gottlieb (1726), *72 Versetl sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen Dienst bey Choral=Aemtern und Vesperen dienlich [...]*, Wien.: o. V.
- Müller-Blattau, Joseph (2003), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 4. Aufl., Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Monti.
- Peyer, Johann Baptist (1980), *Preambuli e fughe per organo*, Bd. 1, hg. von Rudolf Walter, Altötting: Coppenrath.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (1963), *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (= Catalogus Musicus 1)*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

- Samber, Johann Baptist (1704), *Manuductio ad organum*, Salzburg: Johann Baptist Mayrs Erben.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento*, New York: Oxford University Press.
- Schubert, Ingrid (1992), »Bibliographie des Fux-Schrifttums«, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hg. von Harry White, Aldershot: Scolar Press, 262–319.
- Štědroň, Bohumír (1943), »Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně« [Die Musiksammlung der Augustiner in Alt-Brünn], *Věstník České akademie věd a umění* 52, 1–29.
- Tour, Peter van (2015), *Counterpoint and Partimento*, Uppsala: Uppsala Universitet.
- Walker, Paul Mark (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Weinmann, Alexander (1973), *Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 17), Wien: Universal Edition.
- Wollenberg, Susan (1972), »Handel and Gottlieb Muffat: A Newly Discovered Borrowing«, *The Musical Times* 113/1551, 448–449.



# Musikalische Zeitgestaltung in Mendelssohns *Liedern ohne Worte*

Ullrich Scheideler

ABSTRACT: Felix Mendelssohn Bartholdys *Liedern ohne Worte* liegt gewöhnlich eine einfache dreiteilige Liedform mit überschaubaren Proportionen zugrunde. Anhand dreier Punkte im Formverlauf (Themenvorstellung im ersten Formteil, Übergang zur Reprise, Themenreprise) wird zu zeigen versucht, wie durch Erweiterung der achttaktigen Einheiten sowie die besondere Gestaltung der Harmonik und Motivik dieses Formgerüst aufgebrochen und gleichsam dynamisiert wird. Dabei wird insbesondere das Ineinander von Andeuten und (vorläufigem) Aufschieben eines (harmonischen, thematischen) Ziels als Sehnsuchtston und damit im Sinne einer romantischen Ästhetik gedeutet.

Felix Mendelssohn Bartholdy's *Songs without words* are generally written in a simple ternary form with straightforward proportions. Three points in the course of the piece (the presentation of the theme in the first part, the transition to the recapitulation, and the recapitulation of the theme) serve to illustrate how the extension of the eight-bar-units as well as the special design of harmonic and motivic processes open up and dynamize this formal framework. The interaction of adumbration and a (provisional) deferral of the harmonic and thematic goal is interpreted as a note of longing and thus in terms of a romantic aesthetic.

Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte*, zwischen 1832 und 1845 in sechs Heften zu je sechs Stücken erschienen<sup>1</sup>, gelten gemeinhin als unkomplizierte, gefällige Stücke, die kaum der Analyse lohnen.<sup>2</sup> Die Eleganz der musikalischen Oberfläche, die einfache Satztechnik wie die formale Einfachheit einer fast immer realisierten dreiteiligen Liedform verdecken freilich die Tatsache, dass sich anhand dieser Stücke einige grundlegende kompositorische Möglichkeiten musikalischer Zeitgestaltung studieren lassen.

Betrachtet man die Stücke unter dem Aspekt einer Problemgeschichte des Komponierens, so kann man in einer ersten Annäherung festhalten, dass Strategien zu beobachten sind, die Taktgruppengliederung der (engen und strengen) musikalischen Form so aufzubrechen, dass im Inneren individuelle Zeitverläufe möglich wurden. Anders als bei Robert Schumann oder Frédéric Chopin, die häufig vor allem durch eine »romantische Harmonik«<sup>3</sup>, durch besondere Spielfiguren oder ein spezifisches Zusammenwirken von

1 Postum erschienen zwei weitere Sammlungen, sodass ungefähr 50 Stücke vorliegen.

2 Das geht bereits daraus hervor, dass es im Unterschied zu den Klavierwerken Robert Schumanns zu den *Liedern ohne Worte* Felix Mendelssohn Bartholdys kaum analytische Literatur gibt.

3 Vgl. Moßburger 2005.

Melodik, Harmonik und Kontrapunkt bei gleichzeitiger Beibehaltung von achttaktigen Einheiten einen individuellen romantischen Ton in ihrer Musik anzuschlagen versuchten, lässt sich bei den *Liedern ohne Worte* die Idee verfolgen, die Form selbst als wesentliches Moment der Individualisierung heranzuziehen. Denn die dreiteilige Liedform wird oft nur noch als Hintergrundfolie verwendet und durch verschiedene Maßnahmen vor allem an ihren Abschnittsgrenzen gleichsam verflüssigt. Wie die nachfolgenden Analysen zu zeigen versuchen, kommt es dadurch zu einer Dynamisierung der Form: Das Formgerüst ist nun nicht mehr etwas Blockhaftes oder Statisches, sondern gerät in Bewegung. Damit ist auch die Vorhersehbarkeit des musikalischen Verlaufs sowohl im Hinblick auf seine zeitliche Ausdehnung als auch in Bezug auf den musikalischen ›Inhalt‹ nicht mehr gewährleistet.

Im Folgenden sollen zunächst die in der Musiktheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erörterten Möglichkeiten, einfache syntaktische Gebilde bzw. symmetrisch gebaute Themen zu verändern (d. h. vor allem zu erweitern), knapp rekapituliert werden. Anschließend soll dann ein Menuett von Joseph Haydn als typisches Beispiel für den Einsatz von melodischen Verlängerungsmitteln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts analysiert werden, um vor diesem Hintergrund das Besondere des Verfahrens bei Mendelssohn zu erfassen. Abschließend soll versucht werden, den Zusammenhang von technischem Verfahren und romantischem Ton genauer zu bestimmen.

## I

Die Verfahren, ein achttaktiges musikalisches Gebilde zu erweitern (seltener auch zu verkürzen), werden in der Musiktheorie seit ca. 1750 diskutiert<sup>4</sup>, systematisiert und auch in Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts bisweilen ausführlich erörtert, ohne dass es hier zu grundlegenden Änderungen kam. Grundsätzlich wird dabei zwischen Erweiterungen im Inneren einer Taktgruppe und solchen am Ende unterschieden (Adolf Bernhard Marx führt zudem äußere Erweiterungen am Beginn ein<sup>5</sup>).

Joseph Riepel differenziert kurz nach 1750 bei Erweiterungen im Inneren zwischen der Wiederholung (meist eines Zweitakters) und dem sogenannten »Einschiebsel«<sup>6</sup>, mit dem er die Einfügung einer Taktgruppe bezeichnet, deren Melodik sich von den umliegenden Takten deutlich abhebt. Außerdem kennt er noch die »Ausdehnung«<sup>7</sup>, die nicht durch zusätzliches thematisches Material, sondern in der Regel durch Augmentation von Notenwerten zustande kommt. Die Hinzufügung von Takten am Ende wird »Verdoppelung der Kadenz«<sup>8</sup> genannt. Eine Generation später hat Heinrich Christoph Koch den Strategien der Erweiterung vor allem im 3. Band seiner Kompositionslehre ein umfangreiches Kapitel gewidmet, das er »Von dem Gebrauche der melodischen

4 Vgl. z. B. Riepel 1755, 103–237, insbesondere 160 ff.

5 Vgl. Marx 1864, 33 f.

6 Riepel 1755, 166.

7 Ebd., 164.

8 Ebd., 167.

Verlängerungsmittel«<sup>9</sup> überschrieben hat. Seine Systematik ist zwar differenzierter als die Riepels, listet aber im Wesentlichen dieselben Mittel auf, einen größeren Umfang zu erreichen. Er benennt ebenfalls die Wiederholung, das »Einschiebsel« (als »Einschaltung zufälliger melodischer Theile«<sup>10</sup> bzw. »Ausdehnung«<sup>11</sup> und als »Parenthese«<sup>12</sup> bezeichnet), bespricht zudem ausführlich die Möglichkeit der Fortführung durch Sequenzen sowie einer Technik, die man unter dem Begriff der motivischen Arbeit mittels Abspaltung zusammenfassen könnte.<sup>13</sup> Die Hinzufügung am Ende wird als »Vervielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen«<sup>14</sup> bezeichnet.

Dass die Ideen von Riepel und Koch auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch aktuell waren, zeigt der zweite Band der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx, die als wesentliche Kategorie kompositorischen Denkens die Motivik ins Zentrum rückt. Hier werden die Erweiterungsmöglichkeiten erstmals nach der Art, wie ein Thema motivisch gegliedert ist, mithin gemäß »Satzform« und »Periode«, differenziert. Die Satzform lässt fünf Möglichkeiten zu: die »Ausdehnung der Schlussmomente«<sup>15</sup>, die »Wiederholung der Schlussformel«<sup>16</sup>, die »Wiederholung der letzten Motive«<sup>17</sup>, die »Einleitung«<sup>18</sup>, schließlich »gangartige Sätze«.<sup>19</sup> Die Besonderheit der Satzform bedingt es, dass vier der fünf genannten Punkte sich auf das Ende oder den Anfang beziehen. Nur die gangartigen Sätze führen zu einer Erweiterung im Inneren. Bei der Periode nimmt Marx hingegen von Beginn an eine Unterscheidung in »äußere Erweiterung« und »innere Erweiterung«<sup>20</sup> vor. Äußere Erweiterung sind für ihn die Ausdehnung des Schlussakkords, die Einleitung, schließlich der »Anhang«<sup>21</sup>. Was bei Koch bereits anklang<sup>22</sup>, wird bei Marx in diesem Zusammenhang deutlicher hervorgehoben: Will man eine Kadenz verdoppeln bzw. die Schlussformel wiederholen, so muss (oder soll) der erste Schluss unvollkommen sein, oder in den Worten von Marx: »Wir müssen also [...] die Kraft des Schlusses brechen, das heisst, ihn in irgendeinem Punkte zu einem unvollkommenen und darum weniger befriedigenden machen.«<sup>23</sup> Es gibt hierfür drei grundsätzliche Möglichkeiten: den Einsatz einer anderen Stimme unmittelbar nach Erreichen des Schlussklangs, die »Störung der Harmo-

9 Koch 1793, 153–231. Erweiterungen werden zudem bereits in Theil II (1787) im Abschnitt »Von der Beschaffenheit der melodischen Theile« diskutiert.

10 Ebd., 218.

11 Ebd., 164.

12 Ebd., 218.

13 Vgl. ebd., 210 ff.

14 Ebd., 191.

15 Marx 1864, 27.

16 Ebd., 29.

17 Ebd., 31.

18 Ebd., 33.

19 Ebd., 34.

20 Ebd., 41 ff., 46 ff.

21 Ebd., 43.

22 Vgl. Koch 1793, 194.

23 Marx 1864, 44.

nie des Schlusses«<sup>24</sup> dadurch, dass die Schlusstonika nicht in Oktavlage oder in Grundstellung erklingt, schließlich den Trugschluss. Unter innerer Erweiterung fasst Marx zunächst die (verzerrte) Wiederholung von Vorder- oder Nachsatz, sodass ein 12-Takter bzw. eine Periode zu drei Sätzen entsteht, sowie ein 16-taktiges Thema, das sich aus jeweils erweitertem Vorder- und Nachsatz zusammensetzt. Andere Formen werden unter der Überschrift »Weitere und freiere Bildungen«<sup>25</sup> abgehandelt. Hier fällt auch Riepels Begriff des »Einschiebsel[s]«<sup>26</sup>, das nun einen Zweitakter zwischen Vorder- und Nachsatz bezeichnet.

Mit Ausnahme der Verdoppelung der Kadenz, die bei allen drei Theoretikern als Mittel der Verstärkung der Schlusswirkung eingeführt wird, bleiben die Aussagen darüber, welcher musikalische (bzw. formale) Zweck mit der Erweiterung verbunden sein kann, eher vage. Koch fordert dazu auf, »den vortheilhaftesten Gebrauch derselben den Meistern der Kunst durch fleißiges Studium ihrer Werke abzulernen zu suchen«<sup>27</sup>, da »sich nicht allgemein bestimmen« lasse, »[w]enn, und wo jedes dieser Hilfsmittel [...] gebraucht werden«<sup>28</sup> könne. Als allgemeines Kriterium gibt er allerdings an, dass es bei einer Wiederholung eines melodischen Teils auf die Deutlichkeit der Empfindung ankomme.<sup>29</sup> Auch Marx konzentriert sich vornehmlich auf technische Mittel. Gemäß seinen kompositorischen Schlüsselkategorien geht er vom Motiv aus und fordert, dass eine Erweiterung nur dann stattfinden könne, wenn erstens das Motiv »Interesse wecken«<sup>30</sup> könne und es zweitens dann zu einer »folgerechten Entwicklung«<sup>31</sup> komme. Dabei sei darauf zu achten, dass eine Mitte zwischen reiner Wiederholung des Motivs und immer neuen Wendungen gewahrt bleibe.

Im Zusammenhang mit der Beschreibung und Klassifizierung von Erweiterungen bzw. allgemeiner von Formverläufen können schließlich auch die Kategorien herangezogen werden, die Kofi Agawu in seinem 1991 erschienenen Buch *Playing with Signs* entwickelt hat.<sup>32</sup> Agawus der Semiotik verpflichteter Ansatz unterscheidet zwischen »extroversive semiosis«<sup>33</sup>, die grob als Anwendung von Topoi oder »referential signs« umschrieben werden kann<sup>34</sup>, und »introversive semiosis«<sup>35</sup>, die sich auf die Form bezieht und als

24 Ebd.

25 Ebd., 50ff.

26 Ebd., 51.

27 Koch 1793, 156.

28 Ebd.

29 Vgl. ebd., 155: »Allein der angehende Tonsetzer, wenn er sich dieses Mittels bey seinen Ausarbeitungen bedient, darf dabey nicht außer Acht lassen, daß ein melodischer Theil, welcher der Wiederholung würdig seyn soll, entweder schon einen hohen Grad der Darstellung der auszudrückenden Empfindung enthalten, oder daß man demselben bey der Wiederholung neuen Stoff zum Ausdrucke der Empfindung zu geben suchen muß.«

30 Marx 1864, 47.

31 Ebd., 57.

32 Vgl. Agawu 1991.

33 Ebd., 26ff.

34 Eine Liste solcher »referential signs« findet sich ebd., 30. Es handelt sich dabei um sehr verschiedene Arten von Topoi, so u. a. Schreibarten (»brilliant style«, »learned style«), Gattungen (»aria«, »fantasy«, »Opera buffa«), Tanzsätze (Bourrée, Gavotte), Charakterisierungen, die sich auf Regionen oder Länder

»beginning-middle-end paradigm« oder auch als Anwendung von »pure signs« bezeichnet wird.<sup>36</sup> »Anfang«, »Mitte« und »Ende« zeichnen sich durch eine jeweils spezifische Art des musikalischen Verhaltens (im Hinblick auf Harmonik, Motivik, übergeordnete Bewegung, Außenstimmensatz etc.) aus und können zugleich auf verschiedenen Ebenen angesiedelt werden. Nicht nur ein gesamtes Stück lässt sich mit diesen Kategorien umschreiben, sondern auch einzelne Formteile oder gar Abschnitte, sodass auch von einem »Anfang vom Ende« etc. gesprochen werden kann. Derartige »structural signs« lassen sich gleichsam als Markierungen oder Wegweiser interpretieren, die dem Hörer den formalen Sinn einer Stelle aufschlüsseln. Für die Untersuchung der Zeitgestaltung können solche Kategorien dann herangezogen werden, wenn es darum geht, Proportionen genauer zu erfassen (etwa als Raffung oder Dehnung) oder das Verhältnis von eigentlichem formalen Sinn und konkreter Realisierung genauer zu bestimmen.

Erweiterungen sind im späten 18. Jahrhundert nicht zuletzt im Menuett oder Scherzo Standard. Wie man zumindest für viele Menuette Haydns zeigen kann, werden die unterschiedlichen Arten der Erweiterungen dazu genutzt, um ein »Playing with signs« in Gang zu setzen. Die achttaktigen Modelle wie die Form im Großen erlauben dabei die Identifizierung einer Taktgruppe als einen Anfang, eine Mitte oder ein Ende (nach den Kategorien von Kofi Agawu handelt es sich hierbei um »introversive signs«). Damit stehen Erwartungen des Hörers im Hinblick auf den Fortgang im Raum, die sich bewusst in das kompositorische Kalkül einbeziehen lassen. Genau dies tut Haydn, und zwar auf eine Art, die diese Erwartungen oft mehrfach konterkariert. Als Beispiel sei hier das Menuett aus der Sinfonie Nr. 35 (B-Dur; 1767) herangezogen: Der A-Teil umfasst zehn Takte (vgl. Bsp. 1). Nach einem regulären Vordersatz (T. 1–4) beginnt der Nachsatz mit der Wiederholung der Phrase, doch wird diese nicht unmittelbar in eine Ganzschlusskadenz fortgeführt. Vielmehr wird der musikalische Verlauf plötzlich und unerwartet durch ein »Einschiebsel« mit neuer Motivik und unter Aussparung des Basses unterbrochen. Erst danach wird die Periode fortgesetzt bzw. zum Abschluss gebracht. Aus dieser inneren Erweiterung im A-Teil zieht Haydn nun im A'-Teil überraschende Konsequenzen (vgl. Bsp. 2). Denn nun erklingt das Thema als Achttakter mit regulärem vollkommenem Ganzschluss ohne das Einschiebsel. Doch ist die Periode damit noch nicht an ihr Ende gelangt: Das vormalige Einschiebsel taucht nun unerwartet als Anhang wieder auf, initiiert dann einen zweiten Zweitakter (im Forte mit der Unisono-Satztechnik der Phrase von Takt 1–2, aber in Anlehnung an die Motivik der Kadenzakte 9–10), dem ein weiterer Zweitakter als Kadenz wie im A-Teil folgt. Der A'-Teil zeigt mithin ein (unterhaltsames) Spiel mit Versatzstücken, v. a. mit Segmentierungen und Neuordnungen einzelner Parameter wie Motivik oder Instrumentierung im Zusammenhang der Neugruppierung der Taktgruppen (das betrifft hier auch die Satztechnik, so erklingt die Wiederholung der Phrase im Nachsatz des A'-Teils jetzt nicht im Unisono, sondern als homophoner Satz, mithin in der Satztechnik der Gegenphrase).

(»Turkish music«), auf funktionale Musik (»fanfare«, »hunt style«, »march«) oder auf im weitesten Sinne stilistische Merkmale (Empfindsamkeit, Sturm und Drang) beziehen. In seinem 2009 erschienenen Buch *Music as Discourse*, das sich primär auf die Musik des 19. Jahrhunderts bezieht, hat Agawu die Liste der Topoi noch erweitert (vgl. Agawu 2009, 43 f.).

35 Agawu 1991, 51 ff.

Beispiel 1: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 35, Menuett, T. 1–10

Beispiel 2: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 35, Menuett, T. 25–38

## II

In Mendelssohns *Liedern ohne Worte* sind in technischer Hinsicht ganz ähnliche Verfahren der melodischen Verlängerung, wie sie von den zuvor genannten Theoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts beschrieben wurden, zu finden. Im Unterschied zu den Realisierungen etwa bei Haydn scheint mit ihnen indes ein anderer musikalischer Sinn verbunden zu sein. Die verschiedenen Formen der Erweiterungen lassen sich zwar auch als ein »Playing with signs« interpretieren, doch stehen diese ganz im Dienst einer Strategie, den Stücken einen besonderen Ton zu verleihen, den man vielleicht am besten als »romantischen Sehnsuchtston« umschreiben kann. Die wesentliche kompositorische Idee besteht dabei darin, dass ein bestimmtes musikalisches Ziel zwar früh musikalisch erkennbar wird, das Erreichen dieses Ziels aber (mehrfach) aufgeschoben wird. Die einfache dreiteilige Liedform wie die spezifische Ausfüllung lassen zwar das Ziel mehr oder weniger deutlich aufscheinen, aber zugleich das (vorläufige) Nicht-Erreichen wie das (sehnsuchtsvolle) Bemühen gleichsam um Erfüllung fühlbar werden. Diesem Ineinander von anvisiertem Ziel und vorläufigem Nichterreichen soll im Folgenden anhand dreier Stationen im Formverlauf nachgegangen werden: erstens bei der Themenvorstellung im ersten Formteil, zweitens beim Übergang zur Reprise nach einem kontrastierenden Mittelteil, schließlich drittens in der Themenreprise. Der letzte Punkt soll anhand einer knappen Analyse zweier vollständiger Stücke veranschaulicht werden.

## Themenvorstellung im ersten Formteil

Typisch für den Bau der Themen im A-Teil der *Lieder ohne Worte* ist eine Syntax mit klarer Gliederung in Vordersatz und Nachsatz, welche sich in der Regel auf ein achttaktiges oder 16-taktiges Modell bezieht und als Periode oder Satz beschreibbar ist. Allerdings erklingt das Modell fast nie in seiner reinen Form, sondern wird meist verändert bzw. erweitert. Dabei umfasst der Vordersatz fast immer ganz regelmäßig vier oder acht Takte und macht somit das Modell als Referenzpunkt für den Hörer klar; der Nachsatz ist hingegen erweitert. Nach den Kategorien von Riepel, Koch und Marx lassen sich die meisten zusätzlichen Takte als Verdoppelung der Kadenz oder äußere Erweiterung interpretieren. Wie in den theoretischen Schriften beschrieben, hat dies eine Bekräftigung der Schlusswirkung zur Folge: Das Ende des ersten Formteils wird auf diese Weise sinnfällig gemacht, die Kadenzverdopplung hat also formale Funktion. Mendelssohn nutzt diese Bekräftigung des Schlusses jedoch gleichzeitig dazu, um das Kontinuum der gleichmäßig abrollenden Zeit zu durchbrechen. Die Betrachtung dreier Werkausschnitte soll diese These untermauern und verschiedene Spielarten vorführen.

Im *Lied ohne Worte* Es-Dur (MWV U 109; vgl. Bsp. 3), das als zweites Stück in der Sammlung op. 53 veröffentlicht wurde, erstreckt sich das Thema über 20 Takte. Es ist periodisch gebaut und besteht aus jeweils viertaktigen Phrasen und Gegenphrasen. Nach einem ›Vortakt‹ (T. 1) endet der Vordersatz regulär in Takt 9 halbschlüssig, der Nachsatz entspricht sechs Takte lang dem Vordersatz und mündet ab Takt 16 in die Kadenztake, die in Takt 17 in die Tonika Es-Dur in Grundstellung und Oktavlage hätten führen können. Dies geschieht jedoch nicht. Stattdessen springt die Melodie in Takt 17 in den Quintton  $b^1$  und in einen Es-Dur-Sextakkord (eingeleitet durch die Septime  $as$  im Bass in T. 16). Die Schlusskadenz ist damit aufgeschoben, sodass ein zweiter Anlauf erfolgen muss. In einer einfachen Variante hätte sich ein Zweitakter anschließen können, der ungefähr den Kadenztakten 20 (mit Auftakt) und 21 entsprochen hätte. Stattdessen folgen vier Takte, die mehrere Besonderheiten aufweisen: Erstens sind die Zwischendominanten in Verbindung mit einer (unregelmäßigen) Terzfallsequenz auffällig, die sich vor dem Hintergrund eines zuvor wesentlich diatonischen Satzes umso stärker abheben. Zweitens kommt es in den Takten 17–19 zu einer Hemiolenbildung. Drittens ist mit diesem Abschnitt gleichsam eine Wiederholung des Themas in geraffter Form verbunden, und zwar sowohl in melodischer als auch harmonischer Hinsicht: Der Spitzenton  $g^2$  wird nochmals angesprungen und zum Ausgangspunkt einer übergeordneten und über eine Oktave fallenden melodischen Bewegung, die in Takt 21 endlich  $es^1$  erreicht; die harmonische Bewegung über c-Moll, As-Dur, f-Moll und B-Dur vollzieht dabei den Verlauf der Takte 5 ff. bzw. 13 ff. noch einmal in Umrissen nach. Damit erhalten die Takte 17–21 einen doppelten Sinn: In formaler Hinsicht handelt es sich um eine Verdoppelung der Kadenz mit dem Ziel, die erreichte Formstation, also das Ende der Themenpräsentation bzw. des ersten Teils zu betonen. Mendelssohn nutzt nun diese Takte gleichzeitig dazu, die ›innere Zeit‹ und den Charakter der Musik zu verändern. Wo zuvor eine diatonische Harmonik meist ganztaktig wechselte und ein hohes Gleichmaß der Bewegung vorlag, wird nun ein Moment der Komprimierung und damit der Intensivierung oder Beschleunigung erzeugt. Im Vorder- bzw. Nachsatz zeichneten sich die Phrasen durch

einen Abstieg von  $g^2$  bis  $g^1$  aus (vgl. T. 3–5 bzw. T. 11–13), während die Gegenphrase auf dem  $g^1$  verharrte und zu  $f^1$  hinabstieg (vgl. T. 5–9 bzw. T. 13 ff.). Die Verdoppelung der Kadenz mit dem schließlich erreichten Grundton wird nun als eine Art Durchbruch inszeniert: Das Ziel  $es^1$  ist das Ergebnis eines von großer Emphase geprägten Verlaufs (bzw. zweiten Kadenzanlaufs), dem etwas Schwärmerisch-Übermütiges anhaftet. Das technische Moment der Kadenzverdopplung wird genutzt für einen besonderen musikalisch-poetischen Ton.

The image shows a musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's 'Lied ohne Worte' op. 53/2 (MWV U 109), measures 9-21. The score is in 3/4 time and G minor. It features a piano accompaniment with triplets and a melody in the right hand. Dynamics include  $f$ ,  $sf$ ,  $p$ , and  $sf$ . The score is divided into three systems: measures 9-12, 13-16, and 17-21. The first system (measures 9-12) shows a melody in the right hand and a bass line with triplets and chords. The second system (measures 13-16) shows a melody in the right hand and a bass line with triplets and chords. The third system (measures 17-21) shows a melody in the right hand and a bass line with triplets and chords.

Beispiel 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 53/2 (MWV U 109), T. 9–21

Ungleich aufwändiger ist die Verlängerung im *Lied ohne Worte* a-Moll op. 19/2 (MWV U 80; vgl. Bsp. 5), dessen Thema ebenfalls ein 16-taktiges Modell zugrunde liegt, das hier aber auf 29 Takte, also fast die doppelte Länge, gedehnt erscheint. Nachdem der reguläre achttaktige Vordersatz halbschlüssig endet, beginnt mit Takt 9 der Nachsatz, dessen bis Takt 12 reichende Phrase gegenüber den Takten 1–4 nur minimal verändert ist. Erst die Gegenphrase ab Takt 13 ist neu und dann deutlich erweitert. Für die Harmonik ist von Bedeutung, dass es in der Gegenphrase des Nachsatzes zu einer Ausweichung in die Oberquinttonart e-Moll kommt. Eine Besonderheit einer derartigen Ausweichung besteht darin, dass es nicht a priori eine obligate Lage für die Schlussnote der Melodie gibt: Ob das Ziel  $e^1$  oder (eine Oktave höher)  $e^2$  sein wird, steht nicht von vornherein fest. Genau diese Ambivalenz wird in Form eines Changierens der anvisierten Oktavlage von Mendelssohn ausgenutzt. Würde die Syntax des Themas das 16-taktige Modell erfüllen, so könnte in Takt 15–16 eine Kadenz erklingen, die mit den Akkorden H-Dur–e-Moll auf  $e^2$  enden würde (vgl. Bsp. 4).



Beispiel 4: Felix Mendelssohn Bartholdy,  
*Lied ohne Worte* op. 19/2 (MWV U 80),  
hypothetische Version der T. 13–16

Eine derartige Kadenz ist jedoch nicht komponiert. Zunächst werden die Takte 13/14 wiederholt, sodass ein erster Kadenzanlauf erst auf die Takte 22/23 zielt: Die Melodie hat sich bereits bis  $g^1$  gesenkt, in dem absteigenden Zug, der auf  $e^1$  zielt, fehlen also nur noch die Töne  $fis^1-e^1$ , um einen Ganzschluss in Oktavlage zu erreichen. Stattdessen geht die Melodie nach oben erst über  $a^1$  zu  $h^1$ , dann eine Oktave höher zu  $g^2$  mit Weiterführung zu  $fis^2$  und  $e^2$ , das in Takt 23 f. als Quartvorhalt über dem Dominantgrundton  $h$  erklingt, was wieder auf eine Kadenz – also den zweiten Kadenzanlauf – hindeutet. Die Erwartung einer Auflösung zum Leitton  $dis^2$  wird indes enttäuscht:  $e^2$  geht zu  $d^2$  in Verbindung mit einem G-Dur-Septakkord, der zu C-Dur führt (T. 25), womit eine Variante der in e-Moll trugschlüssigen Verbindung  $H^7-C$  vorliegt. Das Ausbleiben des Leittons  $dis^2$  leitet dann den Abwärtstrend der Melodie ein, sodass die Kadenz erst im dritten Anlauf ihren Abschluss findet, und zwar nun doch in der unteren Oktave (also auf  $e^1$ ), die bereits in Takt 22/23 anvisiert worden war.

Die Verlängerung des Themas kommt hier also dadurch zustande, dass es nun gleich mehrere Kadenzanläufe braucht, um das Ziel e-Moll zu erreichen: Nachdem Mendelssohn die erste (reguläre) Kadenzmöglichkeit in Takt 16 hat verstreichen lassen, zielt die erste Kadenz auf Takt 22/23, die zweite auf Takt 25, erst die dritte in Takt 29 erreicht das Ziel. Dabei werden die Kadenzsignale vor allem dadurch immer deutlicher, dass die Dominante ein stärkeres Gewicht erhält (aufgrund der Länge und des Bassregisters). Hinzu kommt die Dehnung der Prädominante, die sich über sechs Takte (T. 13–18) erstreckt. Die Erweiterung des Nachsatzes kommt im Großen mithin durch zwei Prolongationen zustande: durch die der Prädominante (durch Verharren auf der Subdominante), dann die der Dominante (durch Trugschlüsse im weitesten Sinne bzw. Verdoppelung der Kadenzen). Verbunden sind diese Prolongationen mit einer Melodieführung, die durch viele Richtungswechsel und Sprünge immer unruhiger wird. Man kann mithin den Nachsatz als (zähen) Versuch interpretieren, ein Ende in der hohen Oktavlage zu finden, der aber nicht gelingt, sodass (resignierend) doch die untere Oktavlage als Ziel angesteuert und schließlich erreicht wird.

Während man für Opus 19/2 davon sprechen kann, dass ein Ziel zwar anvisiert, aber letztlich verfehlt wird, sodass zu einem anderen Ziel ausgewichen wird, passiert in Opus 19/1 (MWV U 86; vgl. Bsp. 6) genau das Umgekehrte. Hier ist das melodische Ziel früh unverkennbar, doch lässt etwas die Musik zögern, den Schritt zu diesem Ziel tatsächlich zu vollziehen. Auch hier ist der Vordersatz regulär, während der Nachsatz stark erweitert erscheint. Die erste Erweiterung kommt durch ein Stillstehen auf der Prädominante (bezogen auf die Oberquintonart H-Dur) in den Takten 9/10 zustande, die erstmals mit einer Durchbrechung der Satztechnik einhergeht (Melodie und Bass antworten einander). Das Stehenbleiben (oder aber Zögern) wird erst durch den Übergang

Beispiel 5: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 19/2 (MWV U 80), T. 8–29

Beispiel 6: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 19/1 (MWV U 86), T. 6–15

zur Doppeldominante (zweite Hälfte von T. 10) beendet, doch vollzieht dann die in Takt 12 erreichte starke Dominante nicht den Übergang in die Tonika, sondern schweift noch einmal (über eine Zwischendominante) in die Subdominantparallele ab (zweite Hälfte T. 13). Erst die zweite Kadenz führt schließlich zum Ziel.

Alle drei Ausschnitte zeigen ein Hinausschieben der Schlusskadenz im A-Teil. Zunächst wird dadurch nichts anderes als eine größere Ausdehnung des eröffnenden Themas sowie die Betonung des Endes des Formteils ›Themenpräsentation‹ erreicht. Entscheidend jedoch ist, dass durch die spezifische Gestaltung dieses Verfehlens des Ziels im ersten Anlauf die Themen selbst, ihre innere Zeitgestaltung und damit ihr Charakter eine zusätzliche Bestimmung erfahren. Während in Opus 53/2 das Thema zu etwas Übermütig-Rauschhaftem mutiert, ist in Opus 19/2 ein Moment der Anstrengung und in Opus 19/1 ein Moment des bewussten Hinausschiebens des Ziels (und somit des Endes) zu hören (dergestalt, dass man an dem vorherigen Zustand eigentlich noch festhalten oder in ihm noch verweilen wollte). Die Erweiterungen sind somit ein Mittel der Differenzierung und wohl auch Dramatisierung, und damit letztlich auch Poetisierung der Musik.

## Übergang zur Reprise

Im Unterschied zur Syntax der Hauptthemen, die auf klar definierten Modellen hinsichtlich Länge, Phrasenbildung und Harmonik basieren, ist die Gestaltung des Übergangs zur Reprise weniger standardisiert bzw. durch Normen vorgegeben. Festhalten lässt sich allerdings, dass die wohl spätestens seit Beethoven für die Sonatenform etablierte Möglichkeit, dem Reprisesbeginn einen Orgelpunkt auf dem Dominantgrundton vorausgehen zu lassen, offenbar auch für Mendelssohn die bevorzugte Option in den *Liedern ohne Worte* gewesen ist. Nach Agawu kann in einer noch sehr groben Annäherung die Etablierung eines Orgelpunkts als ein Signal oder ›structural sign‹ gelten, welches anzeigt, dass die Reprise unmittelbar bevorsteht, oder anders gesagt: Der Orgelpunkt ist ein Zeichen, dass der Anfang vom Ende (des Mittelteils) nun erreicht ist. Angesichts eines derartigen Standards, mithin der Kenntnis eines spezifischen Erwartungshorizonts, lassen sich in den *Liedern ohne Worte* nun unterschiedliche und zum Teil entgegengesetzte Strategien der Abweichung von diesem Standard finden (es gibt natürlich auch dessen Erfüllung). Drei Möglichkeiten lassen sich dabei im Wesentlichen unterscheiden:

- das erreichte Ende wird wieder in Frage gestellt bzw. erst allmählich gefestigt;
- das Ziel (der Reprisesbeginn) wird durch raschen, plötzlichen Umschwung erreicht;
- der Reprisesbeginn ist in eine größere, die Formteile B und A' übergreifende Kadenzbewegung eingebettet.

Die erste Möglichkeit soll an zwei Beispielen demonstriert werden. Hingegen soll die zweite Möglichkeit – da hierüber schon ausführlicher an anderer Stelle publiziert wurde<sup>37</sup> – nur knapp an einem Beispiel veranschaulicht werden. Die dritte Möglichkeit soll in einem eigenen Abschnitt im Zusammenhang mit der Themenreprise diskutiert werden.

37 Vgl. Scheideler 2014.

Wie Mendelssohn den Anfang vom Ende zunächst andeutet, dann aber wieder in Frage stellt, lässt sich an Opus 19/1 (MWV U 86; vgl. Bsp. 7) beobachten. Charakteristisches Merkmal des in Takt 16 beginnenden Mittelteils ist ein Gang nach G-Dur, also in eine harmonische Region, die sich vom H-Dur des Endes des A-Teils recht weit entfernt. Für die Rückkehr zur Reprise, die in Takt 29 einsetzt, wird die Musik tonartlich zunehmend in der Schwebelage gehalten: Es bleibt eine kurze Zeit unklar, ob noch G-Dur oder bereits wieder e-Moll/E-Dur das tonale Zentrum ist, und somit auch, ob das Ende dieses Mittelteils schon erreicht ist oder noch nicht. Dafür nutzt Mendelssohn die Mehrdeutigkeit eines Akkords aus: Der Akkord *c/e/a*, der am Ende von Takt 23 erklingt, kann entweder C-Dur mit Sexte (und damit Subdominante von G-Dur) oder aber a-Moll mit Terz im Bass (und damit ebenfalls Subdominante, nun aber von e-Moll/E-Dur) sein. Diese Doppeldeutigkeit wird dazu verwendet, um in Takt 24 G-Dur zu verlassen und recht überraschend den H-Dur-Akkord, also die Dominante von e-Moll/E-Dur, erklingen zu lassen. Aber als ob die Musik sich gleichsam verirrt habe oder vom eingeschlagenen Weg selbst überrascht sei, hält sie einen Augenblick inne – der Melodieton *h*<sup>1</sup> wird nicht weitergeführt, sondern bleibt liegen. Die Taktgruppe springt zurück (T. 25 entspricht T. 23), und es kommt zu einem zweiten Anlauf, der allerdings erneut in den H-Dur-Akkord mündet. An diesem Punkt bleibt die Musik erneut gleichsam stehen. Der Orgelpunkt ist zwar Zeichen für die unmittelbar bevorstehende Reprise, aber der Stillstand der Musik erweckt (nach dem vorausgegangenen Changieren zwischen G-Dur und e-Moll/E-Dur) doch zugleich den Eindruck des Zögerns oder einer Unentschlossenheit (melodisch auch durch das Umkreisen des Tons *h*<sup>1</sup> durch *a*<sup>is</sup><sup>1</sup> und *c*<sup>1</sup> in den Takten 26–28 deutlich gemacht). Erst tastend, dann aber in umso hellerem E-Dur wird der Eintritt der Themenreprise vollzogen.

Beispiel 7: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 19/1 (MWV U 86), T. 21–28

Was sich hier im Kleinen zeigt, hat Mendelssohn in anderen Stücken ausgebaut.<sup>38</sup> Stellvertretend für eine Reihe weiterer Beispiele sei hier das *Lied ohne Worte* op. 67/1 (MWV U 180; vgl. Bsp. 8) analysiert, in dem der Weg in die Reprise ebenfalls von einem harmonischen Changieren geprägt ist, wenn auch auf andere Weise. Das in Es-Dur stehende Stück geht im Mittelteil harmonisch zunächst in Terzen aufwärts: erst (ab T. 11) nach g-Moll, dann nach B-Dur (T. 14). B-Dur scheint dann (als Dominante zum tonikalen Es-Dur) die Rückkehr einzuleiten (T. 15), ist jedoch Ausgangspunkt für eine Ausweitung nach Ges-Dur (T. 18), das sich allerdings nur als kurze Zwischenstufe entpuppt. Die in Takt 18 erklingende Subdominante Ces-Dur mit Sexte wird erneut als as-Moll mit Terz im Bass umgedeutet, wodurch wieder der Bezug (als Subdominante) zu Es-Dur hergestellt wird (durch den Ton *a* am Ende von T. 18 und somit die doppeldominante Einfärbung wird der Es-Dur-Bezug weiter gestärkt). Das sich anschließende B-Dur auf schwerer Zeit scheint diese Deutung zu bestätigen, da es im Kontext eines phrygischen Halbschlusses erklingt (die zweite Hälfte von T. 23 könnte nahtlos an die erste Hälfte von T. 19 anschließen). Auch die Wiederholung der zweiten Hälfte von Takt 18 in Takt 19 deutet noch eine Bestätigung an, erweist sich aber als das genaue Gegenteil, nämlich als erster Schritt weg vom Halbschluss: Statt im Bass von *ces* in Takt 20 zu *B* zurückzukehren, geht der Bass chromatisch aufwärts. Die steigende Sequenz bringt ein Moment der Emphase oder des Ausbruchs ins Spiel, zugleich auch eine ziellose harmonische Bewegung, deren Ende prinzipiell unvorhersehbar ist. Sie endet hier zwar auf dem Ton *es* (T. 21, Zählzeit 3), doch ist dieser nicht Grundton der Tonika, sondern Septime der *ii*. Stufe. Dann aber verebbt der Ausbruch, sodass der Wiedereintritt des Hauptthemas als Reprise in Takt 23 gleichsam als ein Moment der Entspannung nach einer Phase der Unruhe (oder gar Gefährdung) inszeniert werden kann.

Wurde die Rückkehr zum Ausgangspunkt hier gleichsam aufgeschoben oder verzögert, so lassen sich auch gegenteilige Tendenzen finden: im plötzlichen und unerwarteten Auftreten des Anfangsthemas. Ein Beispiel für diese Inszenierungsweise stellt das *Lied ohne Worte* op. 67/3 (MWV U 102; vgl. Bsp. 9) dar.<sup>39</sup> Hier hat Mendelssohn einen Satz geschrieben, der sowohl von einer gewissen Unruhe durchzogen (aufgrund der pochenden Synkopen) als auch (im ersten Teil) von einem Idyllen- und Naturton geprägt ist, der u. a. durch die Tonart B-Dur, den pentatonischen Beginn der Melodie mit dem Tonvorrat *b-c-d-f-g*, die strenge Diatonik der Takte 1–8 sowie die Betonung der Subdominante hervorgerufen wird. Der Mittelteil, der durch seine Chromatik einen deutlichen Kontrast bildet, verebbt schließlich über dem dominantischen Orgelpunkt *a*. Dieser Orgelpunkt ist zwar wieder ein klares Reprisenvorbereitungssignal, doch ist gleichzeitig auch hörbar, dass nicht die Haupttonart B-Dur, sondern d-Moll vorbereitet wird. An diesem Punkt im musikalischen Verlauf kommt der Satz (wie schon in Opus 19/1) gewissermaßen zum Stillstand bzw. gerät in eine Sackgasse: harmonisch durch das Verharren

38 Vgl. in ähnlicher Weise etwa das *Gondellied* fis-Moll op. 30/6 (MWV U 110) oder das *Lied ohne Worte* E-Dur op. 38/3 (MWV U 107).

39 Vgl. hierzu ausführlicher Scheideler 2014, 7–12, wo nicht nur diese Takte analysiert werden, sondern weitere Beispiele (MWV U 89, 97, 114, 154, 181, 190) für die Möglichkeit, die Reprise als unvorhersehbaren Punkt im Formverlauf bzw. plötzliche Rückkehr zu inszenieren, diskutiert werden.

Beispiel 8: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 67/1 (MWV U 180), T. 15–23

Beispiel 9: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 67/3 (MWV U 102), T. 20–29

auf dem Orgelpunkt, motivisch durch die allmähliche Auflösung der Viertonfigur, die ab der Mitte von Takt 23 wiederholt und dann ihres ›Seufzers‹ beraubt wird (vgl. T. 24 mit T. 25), sodass eine Viertelnote den Abschluss bildet. Nun wird die Figur sequenziert (T. 25/26) – und dann brechen wie aus dem Nichts plötzlich das Hauptthema und somit die B-Dur-Sphäre in den musikalischen Verlauf ein. Kompositorisch ist das durchaus einfach gemacht, denn die Töne  $f^2-d^2$  von Takt 26 (hier ohne akkordische Auffüllung,

sodass für einen Augenblick die Tonalität offen bleibt) wiederholen die bereits in Takt 25 erklingenden Töne, die hier noch auf d-Moll bezogen sind. Aber die Wirkung ist doch eine ganz außerordentliche: Die Stelle hat etwas Befreiendes, sie ließe sich daher (vielleicht) als Einbruch des Wunderbaren oder als Moment der Erlösung interpretieren.

## Themenreprise

Neben der Möglichkeit, den A'-Teil einer dreiteiligen Liedform als eine vollständige oder gar (beträchtlich) erweiterte Reprise zu komponieren, gab es seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stets die Möglichkeit, den A'-Teil als komprimierte Variante des A-Teils aufzufassen (so im klassischen Tanzmenuett mit den Proportionen 8 + 4 + 4 Takte). Dass der A'-Teil kürzer ist als der A-Teil, ist auch in Mendelssohn's *Liedern ohne Worte* die Regel. Wichtiger für die Form des A'-Teils ist jedoch, dass das Thema oft nicht mehr vollständig erklingt, sondern lediglich dessen Vordersatz, während der Nachsatz nur noch Teilmomente aufgreift und neu fortspinnt (wodurch der gesamte A'-Teil auch länger als der A-Teil ausfallen kann). Ganz wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Harmonik, und hier vor allem die Setzung der Tonika. Mehrfach lässt sich nämlich beobachten, wie zum einen Mittelteil und A'-Teil als Teil einer großen Kadenzbewegung komponiert sind, und zum anderen eine starke Tonika im A'-Teil bis zum Ende aufgespart wird. Dadurch aber wird die Auffassung der Form verändert: Das entscheidende Ereignis im Formverlauf ist nicht mehr so sehr der Wiedereintritt des Themas am Beginn des A'-Teils bzw. die Themenreprise (da sie nicht mit dem Wiedereintritt der Tonika zusammenfällt) als vielmehr das Ende des A'-Teils, an dem die Tonika nach einer emphatischen Bewegung endlich wieder erreicht ist. Zwei Werkauschnitte sollen die Inszenierungsstrategien veranschaulichen.<sup>40</sup> Nummer 1 (MWV U 185; vgl. Bsp. 10) aus der Sammlung Opus 62, die 1844 erschien und Clara Schumann gewidmet ist, hat eine konventionelle dreiteilige Form (A: T. 1–10, B: T. 11–22, A': T. 22–35) mit einer kurzen Coda. Das Stück ist insofern recht gleichförmig, als das rhythmisch-intervallische Modell der Begleitung stets beibehalten wird und der Melodik nur drei Motive zugrundeliegen: ein Sprung abwärts mit zwei Vierteln (auftaktiger Beginn), ein Achtelmotiv mit einer bogenförmigen Anlage sowie ein abschließendes ›Seufzermotiv‹ (T. 1/2 mit Auftakt; identisch in T. 22–24; vgl. Bsp. 10). Die Beschränkung auf nur wenige Motive und Spielfiguren wird ausgeglichen durch einen Variantenreichtum, der einen steten Wechsel der Formung der Figuren zur Folge hat. Eine Besonderheit besteht zudem darin, dass das Stück mit der Dominante statt der Tonika beginnt. Das muss notwendigerweise Konsequenzen für den Übergang zur Reprise haben, denn es ist jetzt nicht mehr (oder nur schlecht) möglich, an das Ende des Mittelteils einen dominantischen Orgelpunkt zu setzen. In der Tat hat Mendelssohn sich für einen anderen Weg entschieden, der weitreichende Folgen für die tonale Gliederung des gesamten Stückes hat.

Nachdem der erste Teil mittels Verdoppelung der Kadenz auf zehn Takte gestreckt wurde und in h-Moll endet, beginnt der Mittelteil in e-Moll (T. 11), um mittels einer Steigerung über chromatischem Bass in Takt 15 einen G-Dur-Septakkord zu erreichen.

40 MWV U 185 wird kurz besprochen auch in Scheideler 2014, 3.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) until measure 18, where it changes to C major (no sharps or flats). The time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *cresc.*, *sf*, *f*, *dim.*, *p*, and *pp*. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Beispiel 10: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 62/1 (MWV U 185), T. 14–35

Der Übergang zu C-Dur wird indes vorerst nicht vollzogen, vielmehr kommt es zu einer Pendelbewegung zwischen G-Dur-Septakkord und f-Moll mit Quinte und Sexte, oder, funktional betrachtet, zwischen Dominante und Prädominante (bezogen auf C-Dur). Es ist, als müsse die Melodie gleichsam erst Anlauf nehmen, um den Schritt des Übergangs in die lokale Tonika tatsächlich zu vollziehen, was erst in Takt 18 geschieht, nachdem das zweite Motiv von seiner Dreitonfigur (vgl. T. 15 und 16) wieder auf sieben Töne erweitert

wurde. Das Crescendo ab Takt 14, das in Takt 17 endet, macht deutlich, dass hier eine Reprise (bzw. Scheinreprise) angedeutet ist, die nicht nur in der falschen Tonart (C-Dur), sondern auch an metrisch geänderter Position steht (um einen halben Takt versetzt). In dem Moment, in dem der Basston c (zugleich mit der lokalen Tonika C-Dur) eintritt (T. 18), wird an ihm zwar endgültig festgehalten, darüber erklingt dann aber E-Dur mit Septime und None als Dominante zu a-Moll, das in Takt 20 erreicht ist. Danach setzt im Bass eine lineare Bewegung zu *Fis* ein, die mit einer Abspaltung des Schlussmotivs von Takt 20 im Diskant verbunden ist, aus dem dann die melodische Reprise erwächst. Am Ende des Mittelteils steht hier also kein dominantischer, sondern ein prädominantischer Orgelpunkt (ab T. 18) bzw. eine Prolongation der Prädominante (ab T. 15). Der Reprisenbeginn fällt dann nicht mit dem Übergang zur Tonika, sondern mit dem zur Dominante zusammen. Daraus zieht nun Mendelssohn eine weitere Konsequenz, denn der Eintritt einer starken Tonika wird mehrfach hinausgeschoben. Wie schon im A-Teil erklingt eine schwache Tonika nur in Takt 24 (mit Vorhalt und dann in Terzlage), danach tritt sie (als Sextakkord) in Takt 26 auf. Erreicht wird sie schließlich erst in Takt 35. Mendelssohn inszeniert diesen besonderen Punkt, die endlich am Ziel angelangte Bewegung, wieder durch Prolongation der Kadenzstationen, durch Verdoppelung der Kadenz (ein Ganzschluss wäre erstmals in T. 30 zu erwarten, wird jedoch trugschlüssig vermieden), vor allem aber durch eine Melodik, in der jetzt das zweite Motiv fortgesponnen wird (vgl. T. 27/28 und T. 31/32). Man kann hier wohl so weit gehen zu sagen, dass das gesamte Stück auf diesen Moment des Eintritts der Tonika hinzielt – denn es gibt vorher keine einzige Stelle, an der G-Dur als starke Tonika hörbar ist. Vielmehr lässt der gesamte harmonische Verlauf folgende Stationen als wesentlich erscheinen:



Beispiel 11: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 62/1 (MWV U 185), übergeordneter harmonischer Verlauf (in Grundtönen)

Die Übersicht zeigt, dass es übergeordnet einen durchgängigen Terzfall gibt, der jedoch am Anfang an einer Stelle gleichsam übersprungen wird, nämlich genau dort, wo G-Dur hätte erklingen müssen. G-Dur ist erst am Ende deutlich hervorgekehrte Tonika, die durch zwei vorangehende Quintfälle akzentuiert wird. Damit werden alle drei Formteile durch den übergeordneten harmonischen Verlauf zu einer Einheit zusammengebunden. Der Reprisenbeginn ist dabei nicht das primäre Ziel, sondern stellt eine Zwischenstation oder gar einen Anfang dar. Das Hinauszögern des Reprisenbeginns bewirkt, dass der A'-Teil wie eine Befreiung empfunden werden kann, eine Wirkung, die durch den zweimal gespielten Spitzenton  $g^2$  (T. 29, 33) noch unterstützt wird. Der Aufschwung im A'-Teil ist jedoch nicht allein die unmittelbare Folge der Stauung der Bewegung am Ende des B-Teils, sondern eben auch der zahlreichen Verlängerungen, die das Ende immer weiter hinausschieben. Die unterschiedlichen Arten der Zeitgestaltung erscheinen somit unmittelbar aufeinander bezogen.

Eine vergleichbare Strategie lässt sich im 1845 entstandenen, aber erst postum publizierten *Lied ohne Worte* op. 85/4 (MWV U 190; vgl. Bsp. 12) beobachten. Hier be-

ginnt die Reprise in Takt 20 auf dem Tonikagegenklang fis-Moll. Der Nachsatz (T. 24 ff.) umkreist die Tonika D-Dur mittels schwebender Tonalität, erreicht diesen Akkord selbst als emphatische Tonika aber erst in Takt 32. Auch hier finden sich innere Erweiterung (T. 24–27) und Verdoppelung der Kadenz (die starke Dominante in T. 28 wird in einen Sextakkord der Tonika überführt). Hinzu kommt die harmonische Abschweifung in Takt 27 und 30, die den musikalischen Satz kurz in Richtung h-Moll lenkt, ohne dort jedoch jemals anzukommen (nach Doppeldominante Cis-Dur tritt zwar die Dominante Fis-Dur ein, doch wird der Quartsextvorhalt in Takt 28 und Takt 31 nicht regelgerecht aufgelöst, sondern zu einem e-Moll-Akkord weitergeführt, sodass sich A-Dur und damit die Dominante zum tonikalen D-Dur anschließen kann).

Nach verhaltenem Beginn schwingt sich der Satz hier mehrfach mit großer Emphase auf. Und auch hier erweckt die Musik (d. h.: der Eintritt der Zieltonika) den Eindruck, als wolle sie an gar kein Ende gelangen, als wolle sie den Zustand der Erfüllung immer weiter hinauszögern, bis das Erreichen des Ziels sich nicht länger aufschieben lässt.

Beispiel 12: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lied ohne Worte* op. 85/4 (MWV U 190), T. 20–32

Die Themenreprise, so haben die vorangehenden Analysen zu zeigen versucht, wird in den *Liedern ohne Worte* oft als ein ganz besonderer Punkt im Werkverlauf herausge-

stellt. Obschon die Art der Inszenierung ihn deutlich markiert und heraushebt, haftet ihm gleichwohl etwas Vorläufiges an. Das lässt sich auch daran ablesen, dass die Reprise in der überwiegenden Anzahl der Fälle im Piano und ganz verhalten beginnt.<sup>41</sup> Die Wiederkehr des Hauptthemas wird also deutlich als eine bloß vorläufige Station kenntlich gemacht, die wiederum zum Ausgangspunkt einer Entwicklung wird, die erst am Ende des A'-Teils ihr Ziel (und gleichsam ihre Erfüllung) findet. Die Gewichte im Formprozess haben sich somit verschoben. Nicht der Anfang vom Ende, sondern das Ende vom Ende wird als herausgehobener Punkt (und Ziel) im Formverlauf inszeniert. Oft wird schon frühzeitig im Stück durch verschiedene Maßnahmen das bevorstehende Ende hörbar, sodass sich auf der einen Seite eine linear aus- und zielgerichtete Entwicklung feststellen lässt, die andererseits – wie gezeigt – nicht gleichmäßig verläuft, sondern retardierende wie beschleunigende Momente enthält. Das Ende tritt schließlich als ein endlich erreichtes (oder ersehntes) Ziel ein, auf das hin der gesamte Formprozess ausgerichtet war. Eine derartige Dramaturgie aber ist das Ergebnis des Zusammenspiels von Motivik, Harmonik und Syntax.

### III

Mendelssohn hat in seinem berühmten Brief an Marc-André Souchay vom 15. Oktober 1842, in welchem er zu dem Vorschlag Stellung nahm, die *Lieder ohne Worte* mit Worten zu unterlegen, geschrieben: »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. [...] Das, was mir die Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. [...] Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht [...], weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern. – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.«<sup>42</sup> Den *Liedern ohne Worte* liegen also gemäß dem Zeugnis des Komponisten Gedanken, Gefühle oder Gehalte zugrunde, nur lassen sich diese nicht allgemeingültig verbal benennen.<sup>43</sup> Die Sprachskepsis zeigt eine Nähe zum romantischen Unsagbarkeitstopos, hier ist Mendelssohns Denken ganz romantischen Ideen verpflichtet. Das Unsagbare wird durch die Musik fühlbar, doch erscheint eine (konkrete) Semantisierung (auch nur einzelner Stellen) kaum möglich. In der Tat liegen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine »referential signs« im Sinne Agawus vor. Der deutliche Bezug auf Jagdidiomatik in op. 19/3 (MWV U 89) oder auf einen *Trauermarsch* op. 62/3 (MWV U 177) stellen Ausnahmen dar, und selbst die drei *Gondellieder* geben eigentlich nicht viel mehr als einen vagen Assoziationsrahmen vor,

41 Ausnahmen stellen u.a. die *Lieder ohne Worte* op. 19/1 (MWV U 86), op. 19/2 (MWV U 80), op. 38/2 (MWV U 115), op. 53/6 (MWV U 154) sowie op. 62/6 (MWV U 161) dar.

42 Zitiert nach Schmidt 1996, 155.

43 Mendelssohn hatte freilich nichts gegen eine Textunterlegung, so lange die Verse nicht beanspruchten, über eine individuelle Umschreibung der Gedanken und Gefühle hinauszugehen (vgl. Schmidt 1996, 286).

der sich nicht mit konkreten Bildern füllen lässt.<sup>44</sup> Umgekehrt bleibt aber auch klar, dass es sich bei dieser Musik weder um absolute Musik noch um ein Spiel mit Versatzstücken (wie bei Haydn) oder auch um ein ausschließliches Komponieren mit der Form (Dahlhaus<sup>45</sup>) handelt. Nicht nur der Titel »Lied ohne Worte«, sondern auch die Musik selbst drückt aus, dass hier das Reich der Poesie das Zentrum der Gattung bildet. Die von Thomas Christian Schmidt zusammengetragenen verstreuten Äußerungen Mendelssohns bestätigen diese ästhetischen Prämissen.<sup>46</sup>

Worin aber liegt der damit angedeutete ›poetische‹ Ton begründet? Ließe sich mit Bezug auf die von Moßburger apostrophierte ›poetische‹ Harmonik Schumanns im Fall von Mendelssohn analog von einer ›poetischen‹ Syntax sprechen? Die technischen Verfahren der Erweiterungen, der Verzögerung und Beschleunigung lassen sich mit den Werkzeugen der älteren wie neuen Musiktheorie recht gut beschreiben. Das macht deutlich, dass Mendelssohn sowohl die klassischen Formen als auch die schon im 18. Jahrhundert geschilderten Umgangsweisen mit diesen aufruft, ihnen aber offensichtlich einen neuen Sinn gibt, sodass nicht durch eine avancierte Harmonik oder besondere Spielfiguren, sondern durch eine Umwertung oder Umdeutung klassischer Verfahrensweisen ein ›poetischer‹ Ton hervorgebracht wird. Damit ließe sich auch die häufig diskutierte Frage, ob Mendelssohn Klassizist oder Romantiker sei, vielleicht so auflösen: Das klassische Werkzeug wird weiter verwendet, aber in neuer Funktion: Nicht also die Technik und das Material, sondern ihr Gebrauch ist somit entscheidend. Die nuancierte Zeitgestaltung auf kleinstem Raum bringt gleichsam jenes Ineinander von ›Ahnung und Gegenwart‹ hervor, das seit Eichendorff als ein Inbegriff des Poetischen und somit Romantischen gelten kann. Und dieser Gebrauch ist ganz entscheidend von der Idee bestimmt, durch die Erweiterungen bzw. das Aufbrechen der regelmäßigen Viertakt- und Achttaktgruppen das Statische oder Architektonische der kleinen musikalischen Form zu überwinden, indem Übergänge als Zögern oder plötzlicher Einbruch inszeniert werden oder aber ein schon angedeutetes Ende hinausgeschoben und dadurch in seiner Bedeutung aufgeladen wird. Die ›prosaische‹ Zeit, jene bloß gleichmäßig abrollende oder dahinfließende Zeit, wird somit gleichsam poetisiert. Vor diesem Hintergrund wäre es dann weniger die liedhafte Melodik als vielmehr der besondere Umgang mit Syntax und Form<sup>47</sup>, der das *Lied ohne Worte* zu einer romantischen Gattung par excellence machen würde.

44 Knappe Analysen, die aber auf die Frage nach der Beziehung von Titel und Musik nur am Rand eingehen, finden sich bei Jost 1988, 153 ff., sowie bei de la Motte 1968, 125–130 (zum *Gondellied* fis-Moll op. 30/6).

45 Vgl. Dahlhaus 1987, insbesondere 207 ff.

46 Vgl. hierzu Schmidt 1996, insbesondere 285–300.

47 In diesem Zusammenhang wären auch die Einleitungen in vielen *Liedern ohne Worte* genauer zu analysieren, die den Zuhörer zunächst gleichsam aus der ›prosaischen‹ Welt hinausführen, ehe die ›poetische‹ Welt beginnt.

## Literatur

- Agawu, Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- (2009), *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1987), *Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- de la Motte, Diether (1968), *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Jost, Christa (1988), *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing: Hans Schneider.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Adam Friedrich Böhme, Reprint in: ders., *Versuch einer Anleitung zur Composition*, hg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Siebert 2007, 405–572.
- Marx, Adolf Bernhard (1864), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 2, 5. verbesserte Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 10)*, Sinzig: Studio.
- Riepel, Joseph (1996), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein (1755)*, Frankfurt a.M. und Leipzig, Reprint in: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, Wien u. a.: Böhlau, 103–237.
- Scheideler, Ullrich (2014), »Der Übergang zur Reprise in Mendelssohn's Liedern ohne Worte«. [https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2\\_dezentral/FR\\_Musiktheorie/kPortal/kportal\\_scheideler\\_liederohne\\_worte.pdf](https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musiktheorie/kPortal/kportal_scheideler_liederohne_worte.pdf)
- Schmidt, Thomas Christian (1996), *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart: Metzler und Poeschel.



# Theoriebildung in ästhetischer Praxis<sup>1</sup>

Nikolai A. Roslawez' zweite Klavier-Etüde *Pianissimo*  
aus den *Trois Études* (1914)

Michael Koch

ABSTRACT: Die von Alexander Skrjabin stark geprägte russische Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre zeichnet sich insbesondere durch das Experimentieren mit Verfahren nichttonaler Tonhöhenorganisation aus. Posttonales Komponieren trägt dabei von Beginn an rationale, systemhafte und konzeptuelle Züge, die auf den Ebenen der Tonhöhenorganisation und der Formbildung wirksam werden. Ohne dass in Moskauer oder Petersburger Konservatoriumskreisen eine Schulbildung bzw. eine pädagogische Vermittlung derartiger Verfahren angestrebt wurde, bildet sich ein experimentelles (Klavier-)repertoire heraus, in welchem die Komponisten individuelle Theorien regelrecht demonstrieren bzw. in ästhetischer Praxis erproben. Die zweite der 1914 von Nikolai Roslawez komponierten *Trois Études* weist in besonderem Maße Gestaltungsmittel auf, die es erlauben, ihre augenscheinliche Hermetik zu durchbrechen und die unter der strukturellen Oberfläche verborgenen Kompositionsprinzipien, ihre Ästhetik und Technologie zu erkennen und freizulegen.

The Russian avant-garde of the 1910s and the 1920s was strongly influenced by Scriabin and is marked by experimental procedures of non-tonal pitch-organization. From the start, Russian post-tonal composition was characterised by rational, proto-serial and conceptual features, which affected parameters of pitch-organization and formal structure. Although there had been no institutionalised schooling or formal teaching of such methods in Saint Petersburg and Moscow, an experimental (piano-)repertoire evolved within conservatory circles where composers paraded their theories and put them to the test as an ›aesthetic praxis‹. The second of Nikolai Roslawez' *Trois Études* (1914), in particular, is characterised by techniques that allow one to penetrate its apparent hermetic surface and to identify and demonstrate the underlying compositional structure and aesthetic principles.

»Kunst ist nicht nur eine Tätigkeit des Künstlers, sondern auch desjenigen, an den sie sich wendet. So wie sich der Künstler bei der Bezwingung des Materials und seiner formalen Organisation abgemüht hat, so soll sich auch derjenige abmühen, der sie aufnehmen möchte.«<sup>2</sup>

- 1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH 2015 mit einem Preis ausgezeichnet.
- 2 Gemäß der Vermutung Mendes ist es der Musikkritiker, Komponist und bedeutende Protagonist des musikalischen ›silbernen Zeitalters‹ Leonid Sabanejew, der hier Nikolai Roslawez selbst zitiert: L. [Autorenkürzel], »NA. Roslawec«, *Sovremennaja Muzyka* 1/2 (1924), 35–36 (hier: 36); Übersetzung nach Mende 2009, 371.

Die Ablösung von tonalen Normen Ende des 19. Jahrhunderts ließ in Russland die Suche nach neuen Formen der Tonhöhenorganisation und Gestaltungsprinzipien der musikalischen Formbildung zu einem immer dringlicheren Problem werden. Früher als in Mitteleuropa, wo insbesondere die Komponisten der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg erst in den 1920er Jahren nach einer (krisenhaften) Phase freier Atonalität zu einer theoriefähigen Methode der Tonhöhenorganisation von systematischem Anspruch gelangten, zeichnen sich in Russland den Tonalitätsverlust kompensierende systematisch-theoretische Ansätze bereits zu Beginn der 1910er Jahre ab. Diese neuen Konzepte werden jedoch nicht ausschließlich in Form von Traktaten oder Essays formuliert, sondern vor allem auch in Kompositionen demonstrativen Charakters, welche die neuartigen Verfahren der Tonhöhenorganisation in ästhetischer Praxis quasi vorführen. Obgleich die russische musikalische Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre eine eigenständige Parallelerscheinung zu mitteleuropäischen Avantgardebewegungen darstellt, ist sie in der Anerkennung ihrer Protagonisten aufgrund der sowjetischen Kulturpolitik kaum angemessen rezipiert worden.<sup>3</sup> Dieses Rezeptionsdefizit verweigert bis heute mehr als einer ganzen Komponistengeneration und ihrem Erbe eine angemessene Würdigung durch die westliche Musikwissenschaft und -theorie. Erst seit dem Erscheinen von Gojowys Studie<sup>4</sup> (1980) setzte eine umfassendere Aufarbeitung im deutsch- und englischsprachigen Raum ein, die Forschungsarbeiten, Editionen<sup>5</sup> und in jüngster Zeit auch CD-Produktionen<sup>6</sup> hervorbrachte.

Vor allem Skrjabin's harmonische Sprache in ihrer systemhaften Gestalt<sup>7</sup> beeinflusste die Entwicklung der russischen Avantgardebewegung und wirkte sich als ein Theoriebildung fördernder Katalysator aus. In Russland avancierte im unmittelbaren Anschluss an Skrjabin<sup>8</sup> das individuelle Verfahren, die »eigene Theorie«, zum Signum kompositorischer Originalität, sodass sich in der russischen Musikszene eine Art früher Konzeptualismus ausbildet.<sup>9</sup> Obgleich Skrjabin sein Verfahren nicht in einer »Harmonielehre« theoretisch fixierte und ihm aufgrund seiner radikal-individualistischen Kunstauffassung eine private oder gar institutionelle Vermittlung seiner Errungenschaften wohl fernlag, hat er doch in seinen Werken in künstlerischer Form Materialkonfigurationen hinterlegt,

- 3 Vgl. dazu grundlegend Gojowy 1980, außerdem Sitsky 1994 sowie, die Vorgänge der systematischen Invektiven und Schikanen genau dokumentierend, Lobanova 1997. Als jüngste umfassende Publikation zu diesem Thema ist außerdem Mende 2009 zu nennen.
- 4 Gojowy 1980.
- 5 Eine umfassende Darstellung des gegenwärtigen Forschungsstands findet sich bei Mende 2009.
- 6 Hier sind u. a. zu nennen Marc-André Hamelins Kompletteinspielung von Roslawez' Klaviermusik (Hyperion 1997), sowie Christophe Sirodeaus und Nikolaous Samaltanos' gemeinsame Einspielung aller zwölf Klaviersonaten von Samuil Feinberg (BIS 2003, 2004), aber auch Jenny Lins Album mit zwischen 1905 und 1922 komponierten Russischen Klavierpréludes (Hänssler Classic 2005).
- 7 Vgl. dazu einen der frühesten Aufsätze von Lissa: 1935.
- 8 Skrjabin's gewaltiger Einfluss auf die Generationen 1880–1905 und das daraus resultierende Epigonentum kann in seinem Ausmaß mit dem westeuropäischen Wagnerismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts verglichen werden. Vgl. dazu ausführlich Wehrmeyer 1991, 11–23.
- 9 Die Sphäre des russischen musikalischen Futurismus, auf den dieser Satz referiert, ist nach Gojowy (1984, 33) insgesamt weniger als »Stil« zu begreifen, denn als »Idee der ständigen musikalischen Erneuerung« (vgl. Mende 2009, 50).

die der nachfolgenden Generation als hinreichend theoriefähige Vorarbeit erscheinen mussten, um daraus verschiedene aus damaliger Sicht ästhetisch legitime Systematiken nicht-tonaler Tonhöhenorganisation zu gewinnen.<sup>10</sup> Skrjabins Kompositionen trugen gewissermaßen ›Systemcharakter‹ und gerade diese Vermittlungsform neuer theoretischer Ansätze sollte in einem bestimmten Sinne in dieser Epoche Schule machen.

Fraglos können Nikolai A. Roslawez (1881–1944) und sein seit den frühen 1910er Jahren entwickeltes ›Neues System der Tonorganisation‹ als bedeutendste Erscheinungen dieser Epoche gelten.<sup>11</sup> Jenes Tonsystem verwirklicht der Komponist zunächst innerhalb von Kompositionen, die in der souveränen handwerklichen Verfügung über die neuen Mittel und einer stimmig erscheinenden Konvergenz von Materialebene, Oberflächenfaktor und Formbildung einen hohen ästhetischen Rang beanspruchen dürfen. Wie Skrjabins späte Werke weisen auch diese Stücke Systemcharakter auf<sup>12</sup>, ohne dass der Komponist zu dieser Zeit bereits eine Theorie seiner Verfahrensweise öffentlich niedergelegt hätte.<sup>13</sup> Die Klangzentrumstechnik<sup>14</sup> Skrjabins wird hier in einen ungleich höheren Grad rationaler Verfügung überführt, indem eine aus dem chromatischen Totalplanvoll ausgewählte Menge von in der Regel sechs bis acht (gelegentlich auch mehr) Tönen gebildet wird, die sich jedoch nicht wie bei Skrjabin auf nur einen Idealtypus mit verschiedenen Varianten zurückführen lässt, sondern von Werk zu Werk neu gefunden und durch planvolle Transpositionsfolgen zur Formbildung eingesetzt wird.<sup>15</sup> Roslawez' ›Neues System der Tonorganisation‹ beruht demnach auf einem proto-seriellen Verfahren transponierender Tonkomplexe, für die er spätestens zu Beginn der 1920er Jahre selbst den Terminus ›Synthetakkorde‹ einführte.<sup>16</sup>

- 10 Gojowy (1980, 97) nennt sieben Namen: Außer Roslawez sind das Arthur Lourié (1891–1966), Sergej V. Protopopov (1893–1954), Boris A. Alekssandrov (1905–1994) und die früh emigrierten Efim Golyscheff (1897–1970), Nikolai Obuchov (1892–1954) und Ivan A. Vyschnegradski (1893–1979).
- 11 Kein geringerer als Igor Strawinsky nannte ihn einst den »interessantesten russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts« (vgl. Lobanova 1997, 11). Unabhängig von diesem Zitat scheint die Forschung darüber einig zu sein, dass es sich bei Roslawez' System um das avancierteste handelt und Roslawez selbst eine der exponiertesten Figuren der damaligen betreffenden Musikszene war (vgl. Mende 2009, 370ff., sowie Ferenc 1992).
- 12 Der Systemcharakter wurde ganz offensichtlich auch von der zeitgenössischen Rezeption bereits erkannt und gewürdigt (vgl. Ferenc 1992).
- 13 Die eigentliche Formulierung erfolgt bei Roslawez in verstreuten Aufsätzen und Thesenpapieren der 1920er Jahre. Vgl. beispielsweise N. A. Roslawez, *Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition* (datiert mit 3.12.1927), abgedruckt und ins Deutsche übersetzt bei Wehrmeier 1997, 317–322. Des Weiteren finden sich entsprechende Dokumente bei Gojowy 1980, 395ff.
- 14 Der Begriff ›Klangzentrum‹ stammt aus Lissa 1935, 18: »Die Grundlage einer jeden Komposition ist hier [in den späteren Werken Skrjabins] ein bestimmter Akkord, welcher aus einem stabilen Komplex, in ständiger Ordnung auftretender Töne zusammengesetzt ist. Diesen Akkord habe ich Klangzentrum genannt, denn er bildet hier das organisierte Tonmaterial, er ist der Ausgangs- und Beziehungspunkt aller, im gegebenen Stück auftretender Zusammenklänge. [...] Das Klangzentrum bildet also die allgemeine Basis der Komposition, denn alle konstruktiven Elemente, sowohl der Harmonik, wie auch der Melodik lassen sich von ihm ableiten, auf ihn zurückführen.«
- 15 Was jedoch Skrjabins ›Mystischen Akkord‹ als Möglichkeit prinzipiell nicht ausschließt, tatsächlich ähneln etliche der von Roslawez verwendeten Sets einer der bei Skrjabin verwendeten Varianten. Bei Roslawez zeichnet sich erst ab 1919 eine eigenständige Kardinalvariante ab.

Die Analyse von Roslawez' Etüde Nr 2 (*Pianissimo*) soll nun demonstrieren, in welcher progressiver Form sich sowohl konstruktivistische als auch spekulative Elemente russischen Musikdenkens in seiner frühen Kompositionspraxis (um 1914) bereits innovativ und vollgültig niederschlagen. Anhand verschiedener Eigenschaften des untersuchten Beispiels wird gezeigt, dass Werke solch mustergültig-demonstrativen Charakters selbst als Teil eines zeitgenössischen theoretischen Diskurses zu begreifen sind, indem diese den theoretisch-ästhetischen Stand des Komponierens eigentlich zum Gegenstand werden lassen, sozusagen Theorie in ästhetisiertem Gewand sind.

## Analyse I: Oberflächenstruktur

Die Etüde Nr 2 (*Pianissimo*)<sup>17</sup> aus den 1914 komponierten *Trois Études* folgt äußerlich dem Satztypus der poetischen Klavieretüde des 19. Jahrhunderts in ihrer charakteristischen Skrjabinschen Prägung (vgl. Bsp. 1). Insbesondere dienen dessen Sammlungen op. 42 und 65 hier insofern als Vorbild, als in ihnen zum einen verschiedene rhythmische Konfliktpositionen und metrische Experimente eine übergeordnete Rolle spielen, zum anderen, wie in den drei Etüden op. 65, mit spezifischen Materialbeschränkungen operiert wird<sup>18</sup> – Aspekte, die auch für die vorliegende Etüde von zentraler Bedeutung sind.

The image displays two systems of musical notation for Alexander N. Scriabin's Etüde Nr. 2. The first system is marked 'Presto' with a tempo of 192-200 and a 3/4 time signature. It features a key signature of three flats and dynamics 'p' and 'cresc.'. The second system is marked 'Allegro' with a tempo of 126 and a 6/8 time signature, also in three flats. It features dynamics 'pp' and includes various musical markings such as slurs, accents, and fingerings.

Beispiel 1: Alexander N. Skrjabin, Etüden op. 42/1, T. 1–4, und op. 42/8, T. 1/2

16 Zur Genese dieses Begriffs vgl. Lobanova 2001.

17 Eine umfassende Analyse der Etüde liegt bisher nicht vor. Lediglich bei Gojowy (1980, 140f.) werden das ihr zugrundeliegende Tonmaterial und das damit zusammenhängende Transpositionsschema auf wenigen Zeilen im Zusammenhang einer allgemeineren Erörterung der Roslawez'schen Kompositionsverfahren beschrieben.

18 Zu erwähnen sind hier die auf rhythmisch-metrischer Ebene stark ausdifferenzierten Etüden Nr. 1, 2, 6, 7 und 8 aus op. 42. Op. 65 ist geprägt durch die systematisch-konstruktive Beschränkung auf die Intervalle der kleinen None (Nr. 1), der großen Septime (Nr. 2) und der Quinte (Nr. 3), die sich selbstverständlich innerhalb des harmonischen Paradigmas der Klangzentrumstechnik verwirklicht.

Als übergeordnete Gestaltungsidee liegt Roslawez' Etüde typischerweise ein sich auf das gesamte Stück erstreckendes motorisches Satzmuster zugrunde, das eine dichte Konflikt-rhythmik innerhalb eines zusammengesetzten Metrums ausprägt (siehe Bsp. 2). Als pianistisch taktlicher Etüden-Aspekt darf neben der konfliktrhythmischen Verschränkung wohl die relativ weite Spreizung beider Hände begriffen werden. Der zusammengesetzte Siebener-Takt (3 + 4 Sechzehntel) wird dadurch ausdifferenziert, dass den ersten vier Sechzehnteln der linken Hand in der rechten zunächst eine ternäre Gruppe, den folgenden drei Sechzehnteln der Linken in der Rechten eine Quintolengruppe gegenübergestellt wird. Die im Takt angezeigte gestrichelte Linie legt eigentlich eine Zusammensetzung 4 + 3 nahe. Möglicherweise aber intendiert der Komponist eine weitere Ausdifferenzierung gerade dadurch, dass das letzte Sechzehntel der ersten Fünfergruppe diese gestrichelte Linie überschreitet, was sich allerdings auf Ausführung und Klangergebnis kaum hörbar auswirkt und deshalb wohl besser als eine Art ›Augenmusik‹<sup>19</sup> verstanden werden sollte.

Con dolce maniera ♩. ♩. = 44

The image shows a musical score for a piano etude. It consists of two systems of piano and bass staves. The tempo is marked 'Con dolce maniera' with a quarter note equal to 44. The time signature is 7/16. The music is in a key with one sharp (F#). The score includes slurs, accents, and a dynamic marking of 'pp'. The first system shows the beginning of the piece, and the second system continues the piece. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a high level of technical difficulty.

Beispiel 2: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2 (*Pianissimo*) aus *Trois Études* (1914), T. 1–6

Die ganze rhythmische Raffinesse Skrjabins, in deren Tradition sich Roslawez hier stellt, strebt danach, interpretationspraktische Manieren romantisch-expressiver Pianistik in ein konkretes, fixes Satzbild zu überführen. Pianistische Gewohnheiten romantischer Interpretationsästhetik, wie z. B. jene, exponierte Melodietöne der Rechten gegenüber dem Bass minimal verzögert nachschlagen zu lassen, werden zur Maxime einer fragilen und nervös überexpressiven Agogik, die nun in einer extrem ausdifferenzierten rhythmischen Notation selbst zum Parameter kompositorischer Originalität wird. Die Beschaffenheit der Faktur zeigt ferner eine ganz bestimmte strukturelle Ordnung: beide Hände werden

19 Dies ist eine ästhetische Kategorie, die m. E. in der von Skrjabin geprägten Stilphäre der russischen Avantgarde eine Schlüsselstellung hat, jedoch in der Regel bedauerlicherweise unkommentiert bleibt, obgleich zahlreiche Paradoxien und Eigenarten eine gewisse Rechtfertigung bzw. zumindest Besprechung regelrecht herausfordern.

in der Art eines chiastischen Imitationsmodells aufeinander bezogen, sodass man das Satzprinzip auch als ›Invention im doppelten Kontrapunkt‹ begreifen darf (siehe Bsp. 3).

Con dolce maniera ♩ = 44

Beispiel 3: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, Kreuzstellung der Satzelemente

Obgleich die Skrjabinschen Vorbilder, die man hier vermuten darf, eine solche Art satztechnischer Verdichtung nicht kennen, besteht eine auffällige Verwandtschaft in der pianistisch-taktilen Beschaffenheit dieses Satzmusters, die sich erst vollständig offenbart, sobald man das Stück einmal selbst unter den Händen hat: Das ständige Ineinandergreifen der Daumenregion wird schon von Schibli als stilprägendes Charakteristikum von Skrjabins Klavierstil benannt.<sup>20</sup> Der großformale Satzverlauf lässt sich in drei Teile zergliedern, die der Komponist durch Doppelstriche und Zäsurhäkchen anzeigt, wodurch sich die folgende Taktordnung ergibt: A (T. 1–26) – B (T. 27–52) – A' (T. 53–93; dieser Teil inklusive ›Coda‹-Abschnitt ab T. 67, dessen Formfunktion sich jedoch wesentlich auf der Materialebene erschließt und in der Oberflächenfaktor nicht hervortritt).

Die Gestaltung des B-Teils bezieht sich auf A durch einen vorgenommenen ›Stimmtausch‹ im Imitationsmodell; gleichzeitig wird die pianistische Ausführung nun durch das Eintreten einer Liegestimme und eingestreute Oktaven erschwert<sup>21</sup>, die jedoch dem Satzmuster substanziiell nichts Neues hinzufügen (siehe Bsp. 4). Der dritte Teil, A', stellt das Ausgangsmuster wieder her, behält aber die Liegestimme bei. Der Reprisencharakter dieser Stelle wird unten ausführlich erläutert.

Beispiel 4: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, T. 27–29, Beginn des B-Teils; ›Stimmtausch‹, separat gehaltene Liegestimmen (punktierter Achtel) und eingestreute Oktaven

<sup>20</sup> Vgl. Schibli 1983, 90.

<sup>21</sup> Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, das so auch in Chopins und Skrjabins Etüden nicht selten anzutreffen ist: pianistische Verkomplizierung des Ausgangsmusters zu Beginn eines neuen Formteils als zugleich musikalisches wie spieltechnisches Steigerungsmittel.

Würde man versuchen, die leitende ›geistige‹ Idee der Etüde näher sprachlich zu erfassen, so ließe sich vielleicht sagen, dass durch das klangliche Kreisen hier ein unbestimmter psychischer Zustand des Dämmerns oder Deliriums abgebildet wird. Die Musik überführt in eine eigentümliche Ausdruckssphäre aus resignativer Monotonie und tranceähnlicher Meditation, angedeutet wird eine andere Bewusstseinsregion als die des Wachens, eine Art ›Traumeswirren‹, wenn man so will.<sup>22</sup> Herbeigeführt werden diese Assoziationen durch musikalische Mittel, die auf rhythmischer wie harmonischer Ebene eine besondere Form von Haltlosigkeit erzeugen. Es gilt offenbar, die ordnende Metrik des einfachen Akzentstufentakts zu überwinden und den musikalischen Fluss in einem schwerelosen Schwebzustand zu halten.<sup>23</sup> Dies wiederum konvergiert mit dem global sich entfaltenden Klangbild, das insgesamt jede Art deutlicher Zäsurbildung (etwa im Sinne einer ›Kadenz‹) oder schärfere Akzentuierung bestimmter Satzelemente vermeidet, und stattdessen als Mäandern durch den Tonraum beschrieben werden kann. Die im ersten Takt eingeführte dynamische Vorschrift (Pianissimo) wird im Rahmen des Gesamtverlaufs nicht ein einziges Mal modifiziert, auch das Fehlen lokaler dynamischer Entwicklungen ist auffällig, was insgesamt für Roslawez' Werke untypisch ist. Aus der extremen Stereotypie und Entwicklungslosigkeit des eingangs eingeführten Taktmodells sowie des Festhaltens an der zu Beginn etablierten dynamischen Vorgabe über die Gesamtdistanz resultiert eine Ereignisarmut, die den Blick des Betrachters unmittelbar auf die Materialebene selbst lenkt, denn dort finden Vorgänge statt, die im Notat eines ›atonalen‹ (!) Klavierwerks nicht nur Doppelkreuze, sondern ab T. 21 auch Tripelkreuze notwendig machen.

## Analyse II: Tonmaterial und Substruktur

Das von Roslawez verwendete Tonmaterial und seine formbildende Handhabung können am leichtesten in einigen Basisbegriffen der Pitch-Class set theory beschrieben werden, da zwischen Roslawez' Systematik und den von Allen Forte eingeführten Analyseinstrumenten eine gewisse Verwandtschaft besteht. Die oft als problematisch deklarierten Elemente der Forte'schen Theorie – der Mangel an verbindlichen Segmentierungs-Regeln, die Behandlung von Segmentlücken, die empirische Relevanz der Inversionsäquivalenz etc.<sup>24</sup> – sind zumindest für den hier verhandelten Analysegegenstand nicht von Bedeutung. Als notwendige Operationen werden aus der ›pc theory‹ im Folgenden einzig die Transposition und die (im Folgenden meist taktweise fortschreitende) Sammlung und

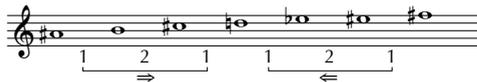
22 Eine solche die romantische Tonsprache übersteigernde, hypersensibel-nervöse Klanglichkeit wird in der Stilosphäre Skrjabins gespiegelt durch psychologisierende Vortragsbezeichnungen wie z. B. ›en délire‹, ›aile‹ (›fliegend‹), ›inaferando‹ (etwa: ›nicht begreifend, nicht fassend‹). Roslawez, der in der Regel auch auf solche Anweisungen zurückgreift, verzichtet in der vorliegenden Etüde auf Derartiges, vielleicht aufgrund einer konzeptuellen Askese, und zieht die etwas herkömmlichere Anweisung ›con dolce maniera‹ vor.

23 Zu Aspekten komplexer konfliktrhythmischer Oppositionen bei Skrjabin vgl. Schibli 1983, 153 ff., außerdem, die Rhythmik der russischen Avantgardisten besprechend, Gojowy 1980, 64 ff.

24 Eine umfassende und grundlegende Kritik bietet Perle 1990, 151–172. Vgl. auch, die gesamte kritische Debatte um die ›pc theory‹ pragmatisch zusammenfassend, Schuijer 2005, 23 ff.

engste skalare Darstellung des anfallenden Tonmaterials (Setbildung) verwendet. Die Adäquanz der verwendeten Analysemethode ergibt sich daraus, dass Roslawez' Verwendung des ›Synthetakkords‹ und das Konzept des ›pitch-class sets‹ strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen<sup>25</sup>, die Abstraktionsleistung des Analyseverfahrens dem untersuchten Kompositionsverfahren also entspricht.

Der Tonvorrat des ersten Taktes besteht in einer Menge von sieben Tönen. Ihre engstmögliche skalare Darstellung ergibt ein auf *ais* stehendes Set, welches als auffälligste Eigenschaft Punktsymmetrie um den Ton *d* aufweist, wir nennen es von nun an Synthetakkord auf *ais*, kurz:  $S_{ais}$  (siehe Bsp. 5).<sup>26</sup>



Beispiel 5: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, punktsymmetrisches Basis-Set  $S_{ais}$

Das Verhältnis von Satzfaktor und Material kann insofern als konsequent stimmig gelten, als die sieben Töne des Sets aufgrund des Imitationsmodells jeweils vollständig in beiden Händen auftreten. Es hat den Anschein, als wäre die Faktur unmittelbar aus der materialen Disposition gewonnen worden. Die Klanglichkeit dieser Tonmenge erscheint ›skrjabinesk‹ farbig-glitzernd durch die konkrete Anordnung ihrer Elemente im Satzbild: Zu beobachten sind Tritonusexposition und akustische Nivellierung scharfer Dissonanzen durch die Aufspreizung der im Set vorhandenen engen Intervalle in ihre weniger scharfen Komplementärformen.

Der Komponist bezieht nun die Gesamtform des Ablaufs aus einem deutlich erkennbar planvoll gestalteten Transpositionsschema dieser Tonmenge (dem einzigen in diesem Stück verwendeten Synthetakkord), welches mit der oben äußerlich vollzogenen Formenteilung konvergiert (siehe Transpositionsplan, Bsp. 6). Tonal geschlossen wird die Form dadurch, dass der Schlussakkord wieder aus  $S_{ais}$  gebildet wird.<sup>27</sup>

Der ›harmonische Rhythmus‹ ergibt sich in der Regel aus einer taktweisen Transposition<sup>28</sup> des Tonmaterials, wobei im Gesamtverlauf jede der zwölf möglichen Transpositionen mindestens einmal auskomponiert wird. An mehreren Stellen jedoch wird vom Prinzip taktweiser Transposition abgewichen, der ›harmonische Rhythmus‹ beruhigt sich hier für jeweils vier Takte und bildet vorübergehend ein harmonisches Plateau auf einer

25 Roslawez notierte mitunter den jeweils gegenwärtig verwendeten oder einen Formteil global bestimmenden Synthet-Akkord am Rande seiner Partituren im Manuskript in engster skalarer Darstellung und bezeichnete diese Notate selbst gelegentlich als ›Leitern‹ (vgl. Lobanova 2001, 418).

26 Dies wäre seine ›Normalform‹; die nach 0 (=c) transponierte ›Primärform‹ (0134578) ist für diese Analyse unerheblich, da sich der Transpositionsplan auf  $S_{ais}$  bezieht. Auch alle anderen Eigenschaften des Sets (Z-Verwandtschaft mit 7–z17, Intervallvektor 434541 und die ›Inversionsinvarianz‹ auf  $T_4$ ) in irgendeiner Form zu thematisieren erscheint als entbehrlicher theoretischer Ballast.

27 Eine formale Strategie, die sich bereits bei Skrjabin als ein Standardverfahren der Spätphase in einigen Werken abzeichnet. So z. B. in *Poème Nocturne* op. 61, *Étrangeté* op. 63/2, den zwei *Préludes* op. 67, dem *Poème* op. 71/2, *Flammes sombres* op. 73/2, oder dem *Prélude* op. 74/4, um einige Beispiele für dieses Vorgehen zu nennen.

28 Das Transpositionsintervall wird in den folgenden Transpositionsschemata konsequent in Aufwärtsrichtung angegeben.

Beispiel 6: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, Transpositionsschema der T. 1–52 (Formteile A und B; die eckigen Klammern deuten die Plateaus an)

einzigsten Transpositionsstufe. Wie der Transpositionsplan erkennen lässt, ist in den Teilen A und B die Abfolge von viertaktigen Plateaus und taktweiser Transposition regelmäßig (je zweimal Plateau + jeweils dreimal taktweise Transposition, dann je zweimal Plateau + jeweils zweimal taktweise Transposition).

Die Reprise besteht zunächst in einer Wiederaufnahme des Transpositionsschemas der Eingangstakte 1–7, also einer vollständigen ›Sinneinheit‹ des Plans. Die folgende, sieben Takte umfassende Einheit erscheint zunächst als Transposition des entsprechenden Abschnitts im A-Teil, weicht jedoch mit dem ›Transpositionssprung‹ (T7 nach T. 66) dann entscheidend vom Modell des A-Teils ab.

Beispiel 7: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, A'-Teil, ›Reprise‹

Das Reprisesplateau der Takte 53–56 (logischerweise auf  $S_{ais}$ ) weist gegenüber den Eingangstakten eine in ihrer Abstraktheit kuriose Modifikation auf, indem die taktweise sich ändernde Reihenfolge der Set-Töne im Verhältnis zu den Eingangstakten nun ›blockweise‹ krebsgänglich angeordnet ist (siehe Bsp. 8).

Beispiel 8: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, krebsgängige Anordnung des Tonmaterials  $S_{ais}$  in den Repräsentakten 53–56

Für den allerletzten Formteil (T. 67 ff.) rechtfertigt sich die Bezeichnung Coda durch eine auffällige Anomalie in Anbetracht der bisher verfolgten Formprinzipien: Hier erfolgt zunächst für zwölf Takte eine Phase harmonischen Pendelns zwischen  $S_{ais}$  (als Plateau) und  $S_{eisis}$  (als ›Halbplateau‹ von zwei Takten Dauer). Dass das Set  $S_{eisis}$  hier außerhalb der Norm hervorgehoben und durch das Pendeln direkt auf  $S_{ais}$  bezogen wird, ist bereits ein Hinweis auf seine formbildende Bedeutung. Danach folgt bis zum Wiedererreichen des Schlussklanges (bestehend aus  $S_{ais}$ ) die längste Phase ohne Plateau, die man als Residuum tonaler Verfahren, als ›harmonische Verdichtung‹ im Sinne einer abschließenden Höhepunktbildung interpretieren könnte (siehe Bsp. 9). Dies wiederum korrespondiert mit dem äußerlich residual-tonal erscheinenden dreiteiligen Formbild (ideell A-B-A' + Coda).

»Coda«

Beispiel 9: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, Transpositionsschema der Coda

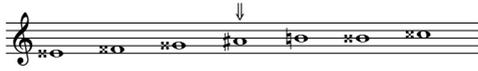
Von elf möglichen Transpositionsfortschreitungen werden im gesamten Stück lediglich fünf genutzt. Die für Skrjabins Klangtechnik so wichtige Tritonustransposition z. B. wird nicht ein einziges Mal verwendet. Sie fiel auch für den hier verwendeten Synthet-Akkord dadurch aus dem Rahmen, dass zwei Synthet-Akkorde bei T6 nur zwei gemeinsame Töne aufweisen, Roslawez aber offensichtlich die Vermittlung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Sets durch mehr als zwei gemeinsame Töne vorzieht; Terztranspositionen sind quantitativ deutlich im Übergewicht (siehe Tab. 1).

Transposition	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11
Häufigkeit des Auftretens in Etüde Nr. 2	0	0	19	12	6	0	5	4	0	0	0
Gemeinsame Töne bei T	4	3	4	5	4	2	4	4	4	3	4

Tabelle 1: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, Transpositionsfortschreitungen des Synthetakkords, Merkmale

Obgleich Transpositionen auf allen chromatischen Stufen erscheinen<sup>29</sup>, ist die Anzahl der Plateaustufen auf genau sieben begrenzt: *ais*, *eisis*, *h*, *cisis*, *fisis*, *gisis* und *hisis*. Überführt man diese Töne nun wiederum in ein Set, so offenbart sich der geheime Plan der Gesamtform wie das Herzstück einer Matrjoschka: Es ergibt sich abermals der Synthetakkord, hier nun in der Transposition auf *eisis*, der als punktsymmetrisches Zentrum den Ton *ais* enthält, den ›Grundton‹ des gesamten Stückes, wenn man so will.

29 Roslawez deswegen als ›frühen Zwölftonkomponisten‹ zu bezeichnen, wie Gojowy es tut, stellt allerdings den Blick auf die bei aller Verwandtschaft tatsächlich vorhandenen substanziellen Unterschiede zwischen Schönbergs Zwölftontechnik und Roslawez' Tonsystem (vgl. dazu Gojowy 1969, 22–38).



Beispiel 10: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, Set mit *ais* als Zentrum (aus den ›Grundtönen‹ der Plateaustufen gebildet)

Nun erscheint auch die Gesamtform als verwickelte Symmetrie: Die Rahmenteile A und A' werden durch ein Plateau auf  $S_{ais}$  eröffnet, der Mittelteil B durch  $S_{eisis}$ , das Set, das wiederum *ais* als ›Kern‹ oder ›Mittelpunkt‹ umschließt. Bezieht man die Oberflächenfaktor und die subkutanen Vorgänge aufeinander, so erscheint Symmetrie als übergeordnete sinnstiftende Idee: Auf Ebene der Großform wird eine ideelle Spiegelung durch die tonale Rahmung durch  $S_{ais}$  erwirkt, außerdem durch die dreiteilige, reprisenartige Disposition der Formteile. In der Oberflächenstruktur sind Symmetrieaspekte greifbar durch das chiasmatische Imitationsschema sowie den vorgenommenen Stimmtausch im B-Teil. Halb fasslich an der Oberfläche gelegen, jedoch gleichzeitig auf einen materialen Permutationsvorgang im kompositorischen ›Hintergrund‹ rückführbar wäre außerdem die kreisläufige Konstellation zu Beginn der Reprise. Ein geometrischer Symmetrie ähnliches Verhältnis bilden darüber hinaus die beiden auf einander bezogenen Sets  $S_{ais}$  und  $S_{eisis}$  aus, indem der ›Grundton‹ des einen die Spiegelachse des anderen bildet. Das abstrakte Material der Substruktur tritt auf diese Weise zwingend zur Großform in Beziehung, gestiftet durch den Transpositionsplan der Plateaus, da auch dort ein Symmetrieaspekt die Beziehung der Sets zueinander definiert.

## Spekulative Formtheorie – Kugel und Symmetrie

(Proto-)serielle Verfahren der Tonhöhenorganisation wie die hier aufgezeigten bestimmen den russischen Konzeptualismus der 1910er und 1920er Jahre.<sup>30</sup> Sie werden in Bereichen der zeitgenössischen russischen Formästhetik eigenwillig kontrastiert durch stark spekulative Denkbewegungen, wie sie z. B. Georgij E. Konjus' (1862–1933) Theorie der ›Metrotektonik‹ auszeichnet.<sup>31</sup> Sie strebt an, die traditionelle Formenlehre des 19. Jahrhunderts und ihre hierarchisch der Größe nach geordneten Begriffe wie Motiv, Phrase, Satz, Periode etc. und deren bloß summarische Bestandsaufnahme zu überwinden durch eine ›höhere‹ interpretierende Formtheorie, die dominiert ist vom Prinzip symmetrischer Proportion. Auch ihre endgültige Formulierung erfolgte erst in den 1920er Jahren, jedoch kursierte sie in den Konservatoriumskreisen Moskaus nachweislich seit spätestens 1902.<sup>32</sup>

30 George Perle (1962, 41) spricht in diesem Zusammenhang von ›nondodecaphonic serial composition‹, bespricht diese aber eher als Vorform der Zwölftontechnik denn als eigenständiges und davon unabhängiges Verfahren.

31 Eine Einführung, Besprechung und Interpretation findet sich bei Wehrmeier 1991, 44–62. Ebenso findet sich dort eine Originalanalyse Konjus' vom 1. Satz der Beethoven'schen Klaviersonate op. 27/2 ins Deutsche übersetzt (255–270).

32 Wehrmeyer (1991, 46) führt als wichtiges Dokument einen Brief Konjus' an Sergej Tanejew auf, der eine metrotektonische Analyse des Beethoven'schen *Adagio sostenuto* aus op. 27/2 enthält. Die Verbindungen zu Skrjabin und Roslawez sind vielfältig: Konjus war Skrjabin's Klavierlehrer in jungen Jahren, Prof. Sergej I. Tanejew (1856–1915) unterrichtete später am Konservatorium Skrjabin in Komposition, ebenso den späteren Moskauer Konservatoriumsprofessor Sergej N. Wassilenko, der wiederum Roslawez in Harmonielehre und Komposition unterrichten sollte.

Konjus' Überlegungen sind, ohne dass sie hier im Detail ausgeführt werden können, charakterisiert durch ein Formverständnis, welches Musik weniger als Zeitkunst begreift, sondern stattdessen ihre statisch-architektonischen Eigenschaften hervorhebt und ihre »kristallähnliche Gesetzmäßigkeit« in eine »räumlich visuelle Symmetrie«<sup>33</sup> zu überführen trachtet. Trotz rationaler bzw. systematisierender und tatsächlich innovativer konstruktiver Bestrebungen weist die Metrotektonik eigentümliche esoterische Momente auf, die sie aufgrund ihrer fetischisierenden Fixierung auf Symmetrie- und Zahlenverhältnisse zwischen Taktgruppen als Instrument für die Analysepraxis fragwürdig erscheinen lassen. Wie Wehrmeier zeigt, verliert die Theorie ihre Triftigkeit in dem Moment, wo sie sich in ihrer konkreten Anwendung bewähren soll: »Als Analyseverfahren ist die Theorie der Metrotektonik unzulänglich und unbrauchbar, denn eine Anleitung zum planmäßigen, folgerichtigen Analysieren wird nicht gegeben. Auffällig ist der Bruch zwischen theoretischer Grundlegung und analytischem Resultat, insofern ein transformierender Nachvollzug prinzipiell verweigert wird.«<sup>34</sup> »Das Formverständnis Konjus' idealisiert die Struktur der Proportionalität, deren Herstellung zur Analysepflicht wird.«<sup>35</sup> Die Problematik der Theorie besteht offenbar darin, dieses Ideal analytisch in traditionellen Werken (v. a. Beethovens Sinfonien und Klaviersonaten) in der angestrebten Reinheit aufzeigen und es aus ihnen herleiten zu wollen, weshalb die Metrotektonik als seriöses Analyseinstrument verworfen werden muss. Konjus' Theorie kann aber verstanden werden als Index einer charakteristischen musikästhetischen Richtung: die Metrotektonik als Ausdruck des zeittypischen hohen Ansehens zyklischer Formkonzepte bzw. von Symmetriebildungen, die als höchstes Desiderat künstlerischen Gestaltens und Schöpfens überhaupt begriffen werden. »Die Qualität musiktheoretischer Konzepte bemisst sich nicht allein an ihrer umstandslosen analytischen Verwertbarkeit, gerade die Ohnmacht ihrer sich der Praxis widersetzenden Ideen könnte ihre reale Bedeutung sein.«<sup>36</sup> Dass Konjus' Ideen offenbar auf das Musikdenken der russischen Avantgarde abgefärbt haben oder vielleicht selbst als Ausdrucksform bereits vorhandener kursierender Strömungen zu begreifen sind, belegt Leonid Sabanejews berühmtes Skrjabin-Zitat zur »Kugelgestalt« der Form im Zusammenhang mit der 7. Sonate, in welchem ebenfalls ein emphatisches Verständnis von formaler Symmetrie zum Ausdruck kommt:

»Für die Form brauche ich hier genau zwei Takte«, sagte Skrjabin. »Genau zwei.« Und er erläuterte: »Es muss sich eine Form wie eine Kugel, so vollkommen wie ein Kristall bilden. Ich kann erst aufhören, wenn ich spüre, daß *diese Kugel zustande gekommen ist*. Jetzt fehlen daran noch zwei Takte«, dozierte er. »Ich habe stets anerkannt, daß die Mathematik bei der Komposition eine große Rolle zu spielen hat. Manchmal stelle ich beim Komponieren ausgiebige Berechnungen an, berechne die Form, den Plan der Modulationen. Hier darf es nichts Zufälliges geben. Das Ganze muß geometrisch sein, sonst entsteht keine Kristallform [...] Im Ergebnis muß sich die Form *wie eine Kugel*

33 Vgl. Konjus' Beethoven-Analyse bei Wehrmeier 1991, 264.

34 Ebd., 58.

35 Ebd., 61.

36 Ebd., 60.

zeigen, damit der Eindruck des Abgerundeten und Vollkommenen tatsächlich zustande kommt. Die Kugel ist das geometrische Abbild höchster Vollkommenheit.«<sup>37</sup>

Die Verwandtschaft zu Konjus offenbart sich hier im spezifischen Wortlaut: »Kugel, so vollkommen wie ein *Kristall*«. Des Weiteren hebt diese Skrjabin zugeschriebene Äußerung das Moment kalkulatorischer materialer Prädisposition hervor.<sup>38</sup> Naturwissenschaftliche Methodik wird hier in ganz naiv positivistischer Form als Anwalt für ästhetische Stimmigkeit eingesetzt, wodurch Skrjabin, insofern das Zitat denn als authentisch gelten darf, sein eigenes Schaffen möglicherweise nachträglich zu nobilitieren trachtet. Deutlich wird jedenfalls die ästhetische Legitimität planvoller, auf symmetrische Proportionierung abzielender Formbildung hervorgehoben.

### Imitatio et aemulatio

Roslawez' Etüde Nr. 2 lässt sich insgesamt als Versuch interpretieren, das Vorbild Skrjabin auf allen Gestaltungsebenen nicht einfach epigonal zu imitieren, sondern auch zu übertreffen. Durch Analyse bildet die Musik eine Anschauungsform fraktaler Selbstähnlichkeit heraus, indem Makrostruktur und Detailstruktur sich gegenseitig spiegeln. Die spekulative Idealisierung formaler Symmetrie, die in Skrjamins Vorstellung der ›Kugelform‹ gerinnt, sowie Konjus' Idee statischer Formarchitektonik werden in Roslawez' Etüde durch quasi geometrisch angewendete Mittel der Tonhöhenorganisation kompositorisch verwirklicht. Lobanova verweist auf ein besonders interessantes Detail in der Manuskriptfassung der Etüde, die eine Streichung des ursprünglich vorgesehenen Widmungsträgers Skrjabin aufweist.<sup>39</sup> Die Widmungsstreichung im Manuskript darf ganz sicher interpretiert werden als Ausdruck der Einsicht in die erlangte künstlerische Autonomie des eigenen Schaffens, der Gewissheit einer im Vergleich gesteigerten systematischen Stringenz, der Einbildung höheren ästhetischen Gelingens, das nun nicht mehr auf Nennung künstlerischer Autoritäten angewiesen ist. Und doch bleibt die nachträgliche Streichung Ausdruck der zeittypischen Ambivalenz russischen Musikdenkens zwischen Rationalität und Esoterik, wie sie besonders mit Skrjamins Schaffen verbunden wird und bei welcher der Komponist Roslawez letztlich unschlüssig ist, welcher von beiden Neigungen er nachgeben soll. Er wählt beide: Trotz des hohen Grades an Rationalität, die das Stück bei seiner Zergliederung freigibt, wird das sphinxhafte Kreisen und Schimmern der Tonkomplexe von einer rätselhaften Aura umgeben, die durch die seltsame Orthografie des Komponisten offenbar intendiert ist. Dass in einem ganz offenkundig ›atonalen‹ Tonsatz nicht nur Doppelkreuze, sondern auch Tripelkreuze (das erste Mal ab T. 21) notwendig werden, muss jedem unbefangenen Betrachter, erst recht aber dem ausführenden Pianisten, absurd erscheinen. Man könnte diese Tatsache zunächst auf die Inszenierung von Exklusivität

37 Sabanejew 2005, 131 (Hervorhebungen original).

38 Dies wird bei Sabanejew (ebd.) noch viel weiter ausgeführt und muss als wichtiger Hinweis verstanden werden dafür, dass kalkulatorische Materialdisposition und formale Konzeption vor der eigentlichen Komposition hier bereits eine Rolle gespielt haben müssen.

39 Vgl. Lobanova 1997, 104 und 246, Anm. 120.

zurückführen, als ›Augenmusik‹ im Sinne einer neuen *Musica reservata* – ein Aspekt, der hier ganz sicher eine Rolle spielt, insofern avantgardistische Gruppierungen dazu neigen, sich als Zirkel von Eingeweihten zu begreifen. Andererseits deutet die absonderliche Akzidenzensetzung gleichzeitig auf ein bewahrendes Moment in Roslawez' ›Neuem Ton-system‹ hin, das noch einen Begriff von Tonalität und harmonischer Tiefendimension zu haben scheint. Es liegt nahe, die Transpositionsfolge des Eingangsteils als groß dimensionierte emporsteigende Terzensäule (vgl. Transpositionsschema oben, Bsp. 6) zu betrachten, die sich als logische Folge der Transpositionsrichtung in immer höhere Kreuzregionen begibt, welche ihrerseits orthografisch als harmonisch extrem entlegener Bereich angedeutet werden (vgl. Bsp. 11). Doch auch diese Auslegung zeitigt ein spekulatives Moment, da dieser Orthografie der hörend empirische Nachvollzug verweigert bleibt.

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two staves (treble and bass clef) with a 3/16 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and various accidentals (sharps, naturals, and double naturals). The notation is dense and intricate, reflecting the 'plateau' mentioned in the text.

Beispiel 11: Nikolai Roslawez, Etüde Nr. 2, A-Teil, T. 21–23; Tripelkreuze im Plateau auf  $S_{\text{his}}$

Die Faktur der Komposition selbst erscheint, zumindest aus zeitgenössischer Sicht, in einem solchen Maße avanciert, dass man auf eine ›höhere Idee‹ im Hintergrund schließen darf. Das Verfahren des Transpositionsplans zeichnet sich an der Oberfläche durch die taktweise vor sich gehende ostentative Metamorphose des Materials (Wechsel der Vorzeichen!) in einer Weise ab, welche die ›subkutanen‹ Vorgänge schon auf dieser Ebene erahnen lässt. Hieran wird ein Doppelcharakter der Notation ersichtlich: Zwar handelt es sich oberflächlich um eine Ästhetik der Verrätselung, zum anderen gibt die Akzidenzensetzung erst den entscheidenden Hinweis auf das ›unter der Oberfläche‹ wirksame Verfahren.

Ist das Konzept einmal freigelegt, so erscheint es – vor dem Hintergrund zeitgenössischer theoretischer Ansätze und ästhetischer Ideen – als Demonstration plausibler Verfahrensprinzipien. Diese beweisen hier durch das vorgeführte ästhetische Gelingen in kompositorischer Praxis ihre scheinbar restlose Stimmigkeit: Ein Aspekt dabei wäre die Ausschöpfung der selbstaufgelegten Materialbeschränkung. Das chromatische Total wird durch Benutzung aller zwölf Transpositionsstufen vollständig ausgeleuchtet. Zugleich wird durch die tonale Rahmung und die Identität des Basis-Sets  $S_{\text{ais}}$  mit  $S_{\text{eisis}}$  als übergeordnetem Formprinzip der plateaubildenden Transpositionsstufen tonale Logik vorgeführt. Es besteht zudem eine einleuchtende Beziehung zwischen Materialebene und Oberflächenfaktur durch die Bedeutung der Siebenzahl sowohl für das Set selbst als auch für die konkrete motivische Tongestalt innerhalb des Taktes. Nicht zuletzt ist die ostentative Verwirklichung mannigfaltiger Symmetriekonstellationen auf verschiedenen Ebenen als konsequente Verwirklichung zeitgenössischer formtheoretischer Desiderate zu verstehen.

Diese mustergültige Realisierung eröffnet jedoch gleichzeitig die Perspektive auf einen allgemeinen kompositorischen Umgang mit dem Material, die grundsätzlich auch andere stimmige Konstellationen und Lösungen der aufgeführten Verfahrensmodelle anbietet, wodurch das analysierte Stücke gewissermaßen einen ›lehrhaften Aspekt‹ erfüllt. Wohl kaum dürfte der Komponist aber mit den Etüden ein (kompositions-)didaktisches Ziel verfolgt haben, was dem gesteigerten, unbedingten Kunstanspruch dieser Epoche zuwiderliefe. ›L'art pour l'art‹-Ästhetik – und dieser Sphäre ist Roslawez zumindest in der Frühphase seines Schaffens unbedingt zuzuordnen – distanziert sich der Tendenz nach von didaktischer Vermittlung. An ihre Stelle setzt Roslawez die vom Rezipienten selbst zu vollziehende ästhetische Erfahrung als analytischen Nachvollzug:

Kunst ist nicht nur eine Tätigkeit des Künstlers, sondern auch desjenigen, an den sie sich wendet. So wie sich der Künstler bei der Bezwingung des Materials und seiner formalen Organisation abgemüht hat, so soll sich auch derjenige abmühen, der sie aufnehmen möchte.<sup>40</sup>

Damit wird die geistige Anstrengung der Analyse schließlich selbst in den Rang eines ästhetischen Vorgangs gehoben. Vor diesem Hintergrund erscheint die Deutung schlüssig, dass Roslawez seine theoretischen Errungenschaften sozusagen in ästhetisch-sublimierter Form in Umlauf bringt. In diesem Sinne wäre die bizarre Orthografie dann zu deuten als kryptische Botschaft, als verschlüsselter Hinweis auf die subkutanen Materialvorgänge, die als ästhetischer Überschuss, als ihr Geheimnis hinter der glitzernden Klangoberfläche verborgen liegen, und die nur derjenige entdecken kann, der dieser Aufforderung nachkommt und sich selbst tiefer in das Gewebe auf der Suche nach den Gründen dafür versenkt.

## Literatur

- Ferenc, Anna (1992), »Reclaiming Roslavets: The Troubled Life of a Russian Modernist«, *Tempo* 182, 6–9.
- Gojowy, Detlef (1969), »Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist«, *Die Musikforschung* 22, 22–38.
- Gojowy, Detlef (1980), *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber: Laaber.
- Gojowy, Detlef (1984), »Das konsequente Prinzip der Erneuerung. Zum musikalischen Futurismus in Rußland«, *MusikTexte* Nr. 4, 30–33.
- Lissa, Zofja (1935), »Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik«, *Acta Musicologica* 7, 15–21.
- Lobanova, Marina (1997), *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

40 Vgl. Fußnote 2.

- Lobanova, Marina (2001), »Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec«, *Die Musikforschung* 54, 400–428.
- Mende, Wolfgang (2009), *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Köln u. a.: Böhlau.
- Perle, George (1962), *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, London: Faber and Faber.
- Perle, George (1990), »Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation«, *The Journal of Musicology* 8, 151–172.
- Sabanejew, Leonid (2005), »Erinnerungen an Skrjabin« [1925] (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 14), hg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn.
- Schibli, Sigfried (1983), *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München/Zürich: Piper.
- Schuijjer, Michiel (2005), *Pitch-Class Set Theory and the Construction of Musical Competence*, Diss., Utrecht.
- Sitsky, Larry (1994), *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900–1929*, Westport (CT): Greenwood Press.
- Wehrmeyer, Andreas (1991), *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

»Gegliederte Zeit« – XV. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH) an der *Universität der Künste Berlin* und der *Hochschule für Musik »Hanns Eisler«*, 1.–4. Oktober 2015

Der Kongress der GMTH fand im Jahr 2015 vom 1. bis 4. Oktober in Berlin statt. Dem historischen Datum, dem 25. Jahrestag der Wiedervereinigung Deutschlands, entsprach die Kooperation der beiden künstlerischen Hochschulen der Stadt, der *Universität der Künste* (UdK) und der *Hochschule für Musik »Hanns Eisler«* (HfM), die den Kongress, der erstmals seit der Gründung der Gesellschaft im Jahre 2000 in Berlin stattfand, gemeinsam ausrichteten. In Vorbereitung des Kongresses wurden im Rahmen eines anonymen Bewertungsverfahrens 99 eingereichte Abstracts bewertet. Das endgültige Programm umfasste neben 71 Einzelbeiträgen u. a. drei Keynote-Vorträge, zwei Workshops und vier Buchpräsentationen. An zwei Abenden fanden neben dem wissenschaftlichen Programm zwei Konzerte mit Alter und Neuer Musik statt. Die GMTH begrüßte Musiktheoretiker und -wissenschaftler vieler deutscher Hochschulen und Universitäten sowie zahlreiche internationale Gäste aus 15 Ländern.

Das Thema des Kongresses war dem Paradigma der Zeit gewidmet, einem Begriff, der, wenn im wissenschaftlichen Kontext verwendet, abstrakter und zugleich präziser Formulierungen sowie scharf umrissener Kategorien bedarf. Die Musik als eine der Erscheinungsformen dieses Paradigmas bietet zahlreiche Möglichkeiten, seine charakteristischen Aspekte zu diskutieren. So wurde im Rahmen verschiedener historischen Stationen gewidmeter Sessions die Idee einer Art analytischer Zeitreise thematisiert. Hier hielt gewissermaßen die Zeit an, so dass geschichtlich übergreifende Prozesse und Kategorien divergenter Herkunft (Theorien, Modelle, Techniken, Tonalität, Kontrapunkt, Orchesterkonzepte,

harmonische Systeme etc.) reflektiert werden konnten. Gleichzeitig konvergierten unterschiedliche historische, zeitliche und geografische Räume: italienisches und deutsches Barock, zeitgenössische Musik, Wiener Klassik, Mittelalter und Renaissance, moderne und alte außereuropäische Musik, deutsche Musik des 19. Jahrhunderts, russische Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts etc. Diese Konvergenzen verdeutlichten somit einen anderen wichtigen Aspekt von Zeit in der musikalischen Kunst und Wissenschaft, nämlich den der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, ein Thema, das mehrfach – im Rahmen einer gleichnamigen übergeordneten Sektion und in zahlreichen Vorträgen – thematisiert wurde. Diese Idee – ein Kennzeichen der Moderne, so Ernst Bloch – wurde im hervorragenden Design des Kongresslogos, im Symbol der Zeit – dem Chronometer – visualisiert.

Während des Kongresses fanden drei Arbeitsgruppensitzungen statt. Bereits vor der offiziellen Eröffnung wurde nach fünfjähriger Pause der Arbeitskreis »Musiktheorie und neue Medien« wieder zum Leben erweckt. Unter der Leitung von Ulrich Kaiser wurden im Laufe von zwei Sitzungen multimediale Projekte präsentiert, es kamen Urheberrechtsfragen, die *Detmold Music Tools* (ein Online-Angebot für Musiktheorie und Gehörbildung) sowie die Nutzung digitaler Medien zur Sprache. Die Arbeitsgruppe bestimmte außerdem Konrad Georgi zum neuen Vorsitzenden. Während des Treffens der AG »Internationales« wurden zwei Richtungen angedeutet, welche die Arbeit dieser Gruppe in Zukunft inhaltlich bestimmen werden: Zum einen werden Informationen über den Status der Musiktheorie in verschiedenen Ländern ge-

sammelt, die evtl. auf der GMTH-Website zusammengetragen werden. Zum anderen wird im Rahmen der AG zukünftig eine engere Zusammenarbeit zwischen Musiktheorie und Ethnomusikologie angestrebt. Das Treffen der AG »Situation der Lehrbeauftragten« war den Ergebnissen einer vor dem Kongress durchgeführten Umfrage gewidmet.

In ihren Grußworten hoben die beiden Rektoren Martin Rennert (UdK) und Robert Ehrlich (HfM) die Bedeutung der Existenz beider Hochschulen auch im wiedervereinigten Berlin hervor. Damit wurde zugleich ein Anspruch formuliert, dem die beiden Institutionen in den folgenden Kongresstagen in hervorragender Weise gerecht wurden.

In den Keynotes wurde das Thema des Kongresses von drei in ihrer Verschiedenheit sich ergänzenden Vorträgen umrissen. James Hepokoski (New Haven) setzte sich in einem geradezu klassischen ›close reading‹ mit formalen Problemen des *Heiligen Dankgesangs* aus Beethovens Streichquartett op. 132 auseinander. Marie-Agnes Dittrich (Wien) knüpfte an diese Analyse an und fragte unter dem programmatischen Titel »Whenever you are, we're already then: Zeitreisen in Musik, Theorie und anderen Bereichen« nach den Folgen der Anwendung zeitgenössischer (und nicht nur musikalischer) Analysekategorien auf ältere Musik (und umgekehrt). Der Philosoph Gunnar Hindrichs (Basel) schließlich formulierte in seinem Vortrag »Musikalische Eschatologie« seine Vorstellung davon, wie die Idee des ›Neuen‹ in ein Konzept von Musikgeschichte einfließen könnte.

Die anschließenden Vorträge fanden für den Rest des Tages in der HfM statt. In drei Sektionen wurden Fragestellungen zum Thema ›Gegliederte Zeit‹ abgehandelt. In der Sektion »Musik des Mittelalters und der Renaissance« stellte Eva Maschke (Hamburg) ihre Forschung zur Notation des Rhythmus in Notre-Dame-Handschriften vor und wies auf problematische Aspekte bei der Edierung dieser Musik hin. In der Sektion »Rhythmus, Metrum, Form: Allgemeines« führte Patrick Boenke (Wien) in Peter Petersens Konzept des Komponentenrhythmus ein und skizzierte, ausgehend

von Carl Schachters Schenker-inspirierter Forschung, eine Verbindung beider Konzepte. In dieselbe Richtung zielte Martin Küster (Berlin), der in seinem Vortrag den Begriff des »harmonischen Rhythmus« hinterfragte. Anhand unterschiedlicher Traditionen der Musiktheorie wies Küster auf die Konsequenzen des Gebrauchs dieses Begriffs hin. Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) schließlich schloss die Sektion mit seinem Vortrag zum »musikalischen Werkzeugen« ab und erweiterte damit den thematischen Zusammenhang von der Betrachtung einzelner Passagen auf ganze Kompositionen. Zentral war dabei die Frage, ob eine Komposition lediglich auf dem Papier als Einheit existiert, oder auch im Bewusstsein des Hörers. Flankiert wurden diese Vorträge von der Sektion »Rhythm and Timing in Non-Isochronous Meter« sowie von Buchpräsentationen.

Die Sektion »Zeitgenössische Theorien«, die am folgenden Tag wieder in der UdK stattfand, begann mit Małgorzata Pawłowskas (Kraków) Vortrag »Narrative and Time in Music«. Dieser Beitrag setzte sich mit Narrativität als dem Ergebnis eines zeitlichen Verlaufs im musikalischen Kunstwerk auseinander. Interessant war die Gegenüberstellung von Tom Rojo Pollers (Berlin) Beitrag »Makro- und Mikrozeit« in derselben Sektion mit dem Vortrag »To Listen Anew. Contemporary Composers in the Face of Classical Repertoire« von Ewa Schreiber (Poznań), der darauf in der Sektion »Revolution und Evolution in der Musik« stattfand. Während Poller das Fehlen zeitgenössischer Musik bei der Diskussion musiktheoretischer Fragestellungen beklagte, stand bei Schreiber gerade die Lektüre klassischer Musik durch zeitgenössische Komponisten im Vordergrund. Sie stellte diese an Schriften von Ligeti, Lachenmann und Jonathan Harvey dar, in denen die Komponisten über Hörerfahrungen von Werken zeitgenössischer Kollegen schreiben oder auch Musik von Beethoven oder Mozart analysieren. Dabei zeigte sie auf, welches Potenzial in der sich daraus ergebenden veränderten Hörperspektive bezüglich der Musikwahrnehmung liegt.

Zuvor hatte Ulrich Kaiser (München) in seinem Beitrag zur Sonatenhauptsatzform in

der gleichen Sektion formale Gemeinsamkeiten zwischen Suitensätzen von Händel und Bach und Sonatenhauptsätzen von Haydn und Mozart herausgearbeitet. Aufgrund der Gliederung der jeweiligen Formverläufe in bausteinähnliche Module erwies sich die Methode auch als geeignet für eine mögliche Form von Theorieunterricht. Reinhard Bahr (Hamburg) verglich anschließend in derselben Sektion Bachs Fuge g-Moll BWV 861 mit Wagners (fugiertem) Vorspiel zum dritten Akt der *Meistersinger von Nürnberg*. Anlass zu dieser genauen und detailreichen Analyse gab eine überlieferte Äußerung von Cosima Wagner. Neben strukturellen Bezügen nannte Bahr auch Zusammenhänge nationaler und politischer Natur. Abschließend setzte sich Ariane Jeßulat (Berlin) mit dem Begriff des »Orchors« auseinander. Dabei untersuchte sie insbesondere Johannes Brahms' Instrumentalmusik auf zeitlose, formelhafte »Submotive«. Gleichzeitig mit diesen Vorträgen fand eine Sektion zur Wiener Klassik, die am Abend fortgesetzt wurde, statt, sowie eine als Round Table gestaltete Thematische Sektion unter dem Titel »Carl Dahlhaus' Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie‹? nach 30 Jahren«. In vier Vorträgen und einer ausführlichen Plenumsdiskussion wurde dort der im Sektionstitel zitierte, von Dahlhaus im Jahre 1985 veröffentlichte Aufsatz in den Blick genommen, der als Schlüsseltext in der (Selbst-)Beschreibung der Disziplin Musiktheorie gilt. Zur Sprache kamen rezeptionsgeschichtliche Aspekte mit Bezug auf den deutschsprachigen und den US-amerikanischen Raum (Jan Philipp Sprick, Rostock; Nathan Martin, Ann Arbor) sowie methodologische Beobachtungen zum Verhältnis von Fachhistorie und -systematik (Jan Philipp Sprick). Besonderes Augenmerk galt auch der Verortung der von Dahlhaus eingenommenen Position in ihrem historischen Umfeld wie innerhalb des gegenwärtigen Fachdiskurses (Thomas Christensen, Chicago; Frank Heidlberger, Denton).

Inwiefern sich die Situation der Korrespondenz zwischen west- und osteuropäischer Musiktheorie nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs geändert hat, zeigten die Beiträge zur

russischen Musik. Bereits am Vormittag des dritten Kongresstages hatte Konstantin Zenkin (Moskau; Sektion »Zeitgenössische Theorien«) in seinem Vortrag »Time as Material and Idea« über Ideen des russischen Musikphilosophen Aleksej Losev berichtet. Am Abend demonstrierte Hans Peter Reutter (Düsseldorf) die Verwendung des »Satzmodells« »Alla napoletana« bei Strawinsky in der Sektion »Musik des 20. Jahrhunderts (II)«. Die Thematische Sektion zum 100. Todesjahr Sergej Taneevs und seines Schülers Aleksandr Skrjabin präsentierte vier Beiträge zu verschiedenen Seiten der beiden kompositorischen Œuvres: zu Harmonik und Rhythmus bei Skrjabin, zur Kontrapunktlehre Taneevs und zu Orchester- bzw. symphonischen Konzepten beider Komponisten. Zeitgleich fanden die Sektionen »Musik des 19. Jahrhunderts (I)« und »Musik des 20. Jahrhunderts (I)« statt, die am Abend zusammen mit den Sektionen »Barockmusik«, »Wiener Klassik (II)« und »Zeitgenössische Kompositionstechnik« bzw. am Morgen des folgenden Tages fortgesetzt wurden.

Überdies waren »Zeitgestaltung und Interpretation« Thema einer weiteren Sektion am Morgen des letzten Konferenztages. Christian Utz (Graz) präsentierte seinen Beitrag »Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit«, der unter dem Stichwort »performative Analyse« am Beispiel von Bachs »Goldberg-Variationen« ein Modell der Integration von (Struktur-)Analyse und Interpretationsforschung zur Diskussion stellte. In der zeitgleichen Sektion »Musik des 19. Jahrhunderts (II)« stellte Urs Liska (Freiburg) seine Forschung zur Form in Schumanns *Carnaval* vor. Almut Gatz (Düsseldorf/Berlin) beschloss die Sektion »Musik des 20. und 21. Jahrhunderts« mit Gedanken zur Zeitartikulation in der Komposition *Lovesong* von Chaya Czernowin.

Die beiden Konzerte am Abend des ersten und zweiten Tages machten das Kongressthema auf vielfältige Weise sinnlich wahrnehmbar: Am Donnerstag waren die Cembalisten Mitzi Meyerson und ihre Kolleginnen Lora Korneeva und Natalie Pfeiffer als *Berliner Cembaloensemble* zu erleben. Im Joseph-Joachim-Konzertsaal der UdK interpretierten

sie Werke von Antoine Forqueray und Jean-Philippe Rameau, bisweilen in Originalbesetzung, aber auch in eigenen Arrangements für drei Cembali. Die farbigen und einfallsreichen Interpretationen legten offen, dass gerade beim Cembalo die präzise Zeitgliederung sowie Fragen des Timings und der Artikulation von zentraler Bedeutung sind. So wurde das musiktheoretische Kongressthema am ersten Abend um die Facette der praktischen Interpretation erweitert – die Gliederung von Zeit wurde zu einem geschickten Spiel mit der Zeit. Der Bezug zur Musiktheorie war zudem mit der Person Jean-Philippe Rameau unmittelbar gegeben.

Am Freitagabend folgte als Kontrast ein Konzert des *ensemble mosaik Berlin* im Krönungskutschensaal der HfM. Das Ensemble präsentierte ein dramaturgisch reizvolles Konzertprogramm, das sich das Thema der gegliederten Zeit in dreifacher Hinsicht zunutze machte: Die Stücke wurden – von Gérard Griseys *Vortex Temporum* bis hin zu Anton Weberns *Vier Stücken* op. 7 – immer kürzer, die Besetzung immer kleiner, die Zeit(wahrnehmung) somit immer knapper, gedrängter, dichter. Die Stücke selbst wurden dabei immer ›älter‹.

Am Samstagabend, vor der jährlichen GMTH-Mitgliederversammlung, wurden die Preise für die Wettbewerbe der GMTH verliehen. Im künstlerischen Wettbewerb wurden Michael Koch und Julian Habryka je mit einem zweiten Preis, Christian Tölle mit einem dritten Preis ausgezeichnet; von der

Preiswürdigkeit der prämierten Werke konnte sich das Publikum angesichts der inspiriert musizierten Aufführungen durch Berliner Studierendenensembles selbst überzeugen. Beim wissenschaftlichen Aufsatzwettbewerb ging ein zweiter Preis erneut an Michael Koch, ein dritter Preis an Roberta Vidic.

Im Zentrum der den Kongress abschließenden Podiumsdiskussion stand eines der wichtigsten Ereignisse der modernen Zeit: die »Öffnung des Eisernen Vorhangs«. Hermann Danuser und Mathias Hansen (Berlin), die zusammen mit Ariane Jeßulat, Anna Dalos (Budapest), Sanja Kiš Žuvela (Zagreb) und Marcus Zagorski (Bratislava) diskutierten, deuteten das markanteste Paradox der europäischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an: Solange der Vorhang ›Löcher‹ hatte, habe gegenseitiges Interesse von Künstlern und Wissenschaftlern von beiden Seiten bestanden, das nach der Öffnung kontinuierlich gesunken sei. Erst in den letzten Jahren sei eine gewisse Wiederbelebung der Beziehungen zu beobachten, wie die Teilnehmer der Diskussion aus Bratislava, Zagreb, Budapest und Berlin konstatierten. Nicht zuletzt wegen der Austragungsorte dieses 15. GMTH-Jahreskongresses und des Bezugs zum 25. Jahrestag der Wiedervereinigung spannte dieser Schlusspunkt einen stimmigen Bogen über das ganze Wochenende.

Elena Chernova,  
Katharina Thalmann,  
Benjamin Vogels

Gretchen G. Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York: Oxford University Press 2011

Maureen A. Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York: Oxford University Press 2014

Zur Forschung über Igor Strawinsky<sup>1</sup> hat die deutschsprachige Musikwissenschaft vergleichsweise wenig beigetragen. Besonders aber zur Analyse der Werke – Aufgabenbereich der Musiktheorie – kommen derzeit nur wenige Impulse aus dem deutschsprachigen Raum, ja, soweit man es überschauen kann, aus Europa überhaupt. Dass Strawinsky-Forschung zu weiten Teilen auf Englisch stattfindet, untermauern eindrucksvoll zwei größere Studien amerikanischer Autorinnen der jüngsten Zeit. Beiden Werken gemein ist die deutliche Hingabe an den Forschungsgegenstand, vorangegangen ist jeweils die jahrelange Beschäftigung mit Werk und Quellen (insbesondere den Skizzen, die größtenteils in der Basler Paul Sacher Stiftung aufbewahrt werden), beide Forscherinnen haben während ihres gesamten Berufslebens immer wieder zu Strawinsky publiziert.<sup>2</sup> Doch in der Zielsetzung unterscheiden sich die Arbeiten recht weit: Setzt Gretchen Horlacher den Schwerpunkt auf das Entwickeln einer neuen analytischen Methode, die sie auf ein breites Spektrum im vielgestaltigen Werk Strawinskys anwendet (ihre Stückauswahl erstreckt sich von Musik der sogenannten russischen Phase bis in die 1940er Jahre), ist das bereits im Untertitel erklärte Ziel bei Maureen Carr eine

stilkritische Analyse des Umbruchs von russischer zu neoklassizistischer Phase in einem vergleichsweise engen Zeitfenster von gut zehn Jahren um 1920.

Obwohl später veröffentlicht, zunächst zu Carrs Arbeit. In der Tat kann man die Bücher unabhängig voneinander betrachten; beide Bände sind Ergebnisse einer langjährigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Strawinskys Werk, die jeweils weit vor der Publikation begann, und wenn Carr in nur einem Absatz auf Horlachers vorangegangene Studie eingeht<sup>3</sup>, so ist das nicht weiter verwunderlich, da für ihre Arbeit die frühere zu spät kam und aufgrund der unterschiedlichen Themensetzung auch keinen grundlegenden Einfluss hätte ausüben können. Die Menge der von Carr gesichteten Quellen und der schiere Umfang der Literaturliste sind ehrfurchtgebietend; die meisten Skizzen wurden von ihr selbst transkribiert<sup>4</sup>, und schon diese Tatsachen genügen, um davon auszugehen, dass zukünftige Arbeiten über Strawinsky immer wieder zu diesem Buch als Referenz greifen werden. Doch nicht der isolierte Blick aufs Werk ist das Anliegen der an der *Pennsylvania State University* unterrichtenden Musiktheoretikerin und -wissenschaftlerin, sondern eine Verortung innerhalb der Ästhetik und Kunstgeschichte der Zeit. Dies wird gleich im ersten Kapitel demonstriert, das die Positionen von fünf Künstlern anderer Sparten skizziert, die

- 1 Es wird hier der lateinischen Transkription gefolgt, die Strawinsky selbst während seiner Zeit in Mitteleuropa verwendete. Erst ab seinen amerikanischen Jahren wechselte er zu ›Stravinsky‹.
- 2 Vgl. Carr 2002, 2005, 2010; Horlacher 1992, 1995, 2001.

3 Vgl. Carr 2014, 264.

4 Davon zeugen ihre Veröffentlichungen von Faksimile-Ausgaben Strawinsky'scher Skizzen (Carr 2002, 2005 und 2010).

für das Aufkommen neoklassischer Ästhetik stehen. Dabei überrascht die Auswahl, überzeugen kann sie nicht in allen Punkten. Lediglich die Verbindungen zu Arthur Lourié (als zeitweiligem Mitarbeiter Strawinskys), der offenkundig eine gewichtige Rolle im russischen Futurismus spielte, und zu Michel Fokine (als Choreograph der *Ballets Russes*) leuchten unmittelbar ein. Im Falle des Künstlerpaares Sonia und Robert Delaunay muten die Berührungspunkte eher schwach an (sicherlich war Carr der naheliegenden Vergleiche etwa mit Picasso überdrüssig), der Literaturtheoretiker Viktor Shklovsky prägte immerhin den Begriff der ›Verfremdung‹, der für neoklassische Kompositionen so zentral werden sollte, war aber als Revolutionär Strawinsky politisch diametral entgegengesetzt. Die zu unterschiedlichen Zeitpunkten vorhandenen Verbindungen zu St. Petersburger Künstlerkreisen aller vorgestellten Personen genügen als Beleg der Beeinflussung nicht, was von Carr auch nicht behauptet wird; als pures Zeitbild bleibt dieses Kapitel etwas blasse Pflichtübung.

Mit Kapitel 2 beginnt die Betrachtung Strawinsky'scher Kompositionen, die Stationen auf dem »Pfad zum Neoklassizismus« bilden. Carrs großes Verdienst ist, dass sie hier auch Werke berücksichtigt, die bisher wenig beachtet wurden. So setzt sie den Beginn des Weges beim zweiten Akt der Oper *Die Nachtigall* an (entstanden kurz nach *Le Sacre du printemps*), betrachtet neben oft analysierten Werken wie der *Histoire*, den *Bläsymphonien* und *Pulcinella* vor allem die Kurzopern *Renard* und *Mavra*, die Klavierwerke *Les cinq doigts*, *Sonate* und *Serenade* sowie das *Klavierkonzert* – allesamt Werke der Jahre zwischen 1914 und 1925. Dabei ist ihre Vorgehensweise stets die gleiche: Zunächst werden die überlieferten Skizzen befragt, mit der Druckfassung verglichen, dann wird ein Aspekt herausgegriffen, der in Hinblick auf den neoklassischen Stil interpretiert wird. So konsistent diese Methode wirkt, so wirft sie doch einige Fragen und Probleme auf: In der Betrachtung der Skizzen durchmischt sich Geschichtliches und Editorisches mit Werkbetrachtung. Eine zentrale Frage, die sich heute

ein Großteil der Strawinsky-Forschung stellen lassen muss, lautet: Spielen Skizzen für die Bewertung der vollendeten Werke eine analytische Rolle? Immerhin verdeutlicht Carrs überbordende Sammlung, dass Strawinskys Arbeitsweise auf erstaunliche Art die Form der Stücke widerspiegelt. So entstehen seine Skizzensammlungen zunächst aus kleinsten, teilweise banalen Zellen, die andere Komponisten womöglich nicht einmal der Notation für würdig erachtet hätten; insbesondere im Falle der Klaviersonate nehmen die einzelnen Einträge auf den Skizzenblättern im Ganzen eine von Carr so bezeichnete »kaleidoskopische Form« an<sup>5</sup>, was die oft zitierten »Mosaiksteinchen« der musikalischen Form vorausnimmt.

Carrs Tendenz, sich auf einzelne Aspekte zu beschränken und auch analytisch jeweils nur kurze Ausschnitte als Pars pro toto zu berücksichtigen, erscheint zunächst dem Umfang ihrer Arbeit geschuldet, kann letztendlich aber nur selten befriedigen. Insbesondere in Hinblick auf Harmonik, formale Entwicklung (oder deren Verweigerung) und die Werke in ihrer Gesamtheit erscheinen die analytischen Hinweise tatsächlich nur als Details und tragen wenig zur Deutung eines ganzen Werkes und damit letztlich zur stilistischen Verortung ihres Zusammenhangs – zentraler Anspruch des Buches! – bei. Dies gelingt einmal beim *Concertino* für Streichquartett, wenn sich Carr erklärtermaßen den Analysemethoden Edward T. Cones<sup>6</sup> und Jonathan Cross<sup>7</sup> anschließt und das vollständige Werk annotiert. Doch selbst in diesem analytischen »Brocken« wird es dem Leser überlassen, aus der detaillierten Benennung motivischer Erscheinungen weitere Rückschlüsse zu ziehen, insbesondere für die Bedeutung einer spezifisch neoklassizistischen Stilistik – so ließe sich die Herausarbeitung von »stratification«, »interlock« und »synthesis« der formalen Blöcke (so Cones analytische Kriterien) genauso etwa beim *Sacre* nachweisen.

5 Vgl. Carr 2014, 268f.

6 Cone 1962.

7 Cross 1998.

Dem stehen analytische ›Bröckchen‹ gegenüber wie jenes über das wichtige *Oktett* (UA 1923), das in der Strawinsky-Forschung allgemein als erstes neoklassizistisches Original (im Gegensatz etwa zu *Pulcinella*, das eine Bearbeitung historischer Originale darstellt) angesehen wird. Carr argumentiert in Anbetracht früherer Werke folgerichtig dafür, das Oktett bereits als Kristallisation neoklassizistischer Tendenzen zu sehen: Objektivierung, Blockform mit verfremdeter Verwendung durchaus widersprüchlicher klassischer Formen wie Fughette und Sonate. Als Beispiele fungieren allerdings nur die kontrapunktische Variation E des zweiten Satzes und die Keimzelle des gesamten Werkes, der Walzer von Variation C. Zur Harmonik erfolgt ein karger Hinweis auf das lineare Entfalten spaltklängiger (»split-note«) Akkorde<sup>8</sup>, das sich bereits durchweg seit *Petruschka* findet – am Ende werden keine neuen Aspekte erwähnt, die nicht schon in geläufiger Strawinsky-Literatur ausführlich behandelt wurden, so z. B. bei Van den Toorn<sup>9</sup>, sogar bei Strawinsky selbst (resp. seinen Ghostwritern)<sup>10</sup>. Erfreulicherweise versorgt uns das Kapitel jedoch erschöpfend mit Belegen aus Skizzen und Literatur.

Es bleibt also die Fülle des Materials, die diese Veröffentlichung von vielen vorangegangenen deutlich abhebt. So versammelt Carr Quellen zu nicht vollendeten oder zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken, Entstehungsskizzen werden reproduziert oder transkribiert, wenn sich auch deren Bedeutung bisweilen nur mühsam erschließt, da Kommentare meist sparsam ausfallen oder im Layout des Buches manche Notenbeispiele mehrere Seiten von der betreffenden Textpassage entfernt abgebildet sind. Dazu kommen einige umfangreichere Quellenwiedergaben und Listen, deren Nützlichkeit sich zwischen grundlegend und entbehrlich bewegt: So wird uns die meines Wissens erste vollständige Auflistung sämtlicher verwendeter Originalstücke für das

Ballett *Pulcinella* geschenkt (allerdings scheint bei dem bearbeiteten *Concerto Armonico* von Wassenaer die Nummerierung gegenüber mir zugänglichen Ausgaben vertauscht zu sein<sup>11</sup>). Dass aber auf 28 Seiten unkommentiert der französische Originaltext von *Renard* und der *Histoire du Soldat* von Ramuz wiedergegeben ist, trägt wohl kaum zum Verständnis der Kompositionen bei.

Abschließend eine Bemerkung zum vierten der acht Kapitel »Strawinsky's Improvisatory Style«<sup>12</sup>, das sich neben der Pianola-Musik vor allem den Ragtime-inspirierten Werken widmet. Carr erblickt in diesen Stücken eine wichtige Weiterentwicklung aus dem Primitivismus der vorangegangenen Werke (z. B. der Klavierduette) hin zu einer formalen Abstraktion. Während mit präziser Wissenschaftlichkeit Forschung betrieben wurde, um mögliche musikalische Vorbilder auszumachen, scheint die Auswertung der Quellen hier (und auch an anderer Stelle des Buches<sup>13</sup>) nicht mit derselben Sorgfalt zu erfolgen. Viele Formulierungen deuten an, dass improvisatorische Vorformen des Jazz und komponierte Tanzmusik als dieselbe Sache betrachtet werden – Strawinsky bezieht sich aber höchst eindeutig auf den komponierten Ragtime, der Mitte der 1910er Jahre durch Noten und Aufnahmen bestens bekannt war.

Nun zu Gretchen Horlachers drei Jahre früher erschienenem Buch *Building Blocks*. Die an der *Indiana University* lehrende Musiktheoretikerin veröffentlicht ebenfalls seit Jahren zu Strawinsky, sodass dem vorliegenden Buch der Charakter eines Resümées zukommt. Die Rezension hierzu kann vergleichsweise

8 Carr 2014, 249, Fn. 8.

9 Van den Toorn 1997.

10 Strawinsky 1979 [1924], 1935; Strawinsky/Craft 1963.

11 Carr 2014, 222, nennt für die *Tarantella* das *Concerto* Nr. 6, es sollte sich wohl um Nr. 1 (G-Dur) handeln (vgl. die Ausgabe Dunning 2003).

12 Carr 2014, 121–162.

13 Vgl. Carr 2014, 272 ff.: Carl Philipp Emanuel Bach wird als Vorbild für den Klavierstil der 1920er Jahre zunächst als zu Beethoven-ähnlich und romantisch ausgeschlossen, später werden dann aber doch Beethoven und gar Chopin benannt.

schmal ausfallen, nicht etwa in Analogie zur Bedeutung der Studie, ganz im Gegenteil. Wie zuvor erwähnt ist die Zielsetzung hier eine ganz andere, nämlich die Entwicklung eines Analyseinstrumentariums. Dabei begibt sich Horlacher, zumindest aus amerikanischer Perspektive, eigentlich auf stürmisches Terrain, denn die Diskussionen um die ›richtige‹ Sichtweise auf Strawinsky, insbesondere in Hinblick auf Form und Harmonik, wurden in den letzten Jahrzehnten dort teilweise heftig geführt. Horlacher umgeht quasi diesen Konflikt, indem sie genau wie Carr's Analyse des *Concertino* an einem sehr viel früheren Punkt anknüpft, namentlich an Edward T. Cone und seinen hierzulande wenig beachteten Artikel, der seinen Hauptblick auf die Betrachtung der verschiedenen Schichten und ihre Interaktion richtet: Schichten verzweigen, verknüpfen oder verbinden sich (›stratification‹, ›interlock‹ und ›synthesis‹).<sup>14</sup> Dass sie dabei z. T. deutlich andere Position bezieht als etwa Allen Forte<sup>15</sup> oder Richard Taruskin, dankte ihr letzterer mit einer sehr positiven Besprechung, in der er besonders die vermittelnde Stellung ihrer Methode hervorhebt<sup>16</sup>.

Auch Horlacher vertraut aufgrund der Fülle des Materials auf Pars pro toto: Lediglich zwei Stücke werden in ihrer Gesamtheit betrachtet, ansonsten stehen Ausschnitte im Fokus. Am Beginn des Buches wird die Methode anhand des ersten der *Drei Stücke für Streichquartett* (1914) vorgestellt, den zusammenfassenden Abschluss bildet im fünften Kapitel die Gesamtanalyse der *Symphonien für Blasinstrumente* von 1920. Da beide Werke schon relativ häufig wissenschaftlich und analytisch betrachtet wurden, sind hier die Erkenntnisse mit besonderer Sorgfalt präsentiert. Das Streichquartettstück zeigt selbst für Strawinsky-Verhältnisse eine seltene Fixiertheit der Ostinati und der Tonhöhenorganisation. Also ein denkbar übersichtliches Exemplar, an dem die Autorin ihre spezielle Sichtweise überzeugend zu demonstrieren vermag. Die häufig

mit Strawinsky assoziierten Begriffe wie Diskontinuität und Statik werden relativiert und das Stück wird als »Kommentar auf eine lange und verwickelte Vertiefung in Zusammenhang, Kontinuität und Entwicklung, sowohl lokal als auch im Großen« gesehen – »[d]iese sehr grundlegende Spannung zwischen Wiederholung und Veränderung ist es, was den Satz antreibt.«<sup>17</sup> Und dieses Verhältnis wird nun in diesem Stück sowie zahlreichen weiteren analysiert unter Gesichtspunkten wie Kontrapunkt (verstanden sowohl als rhythmisches als auch intervallisches Zusammentreffen der Linien oder Zellen), Harmonik und Form sowie, übergeordnet gesprochen, als Manipulation des Zeitempfindens; flankiert werden die Analysen jeweils durch Aspekte des Geschichtlichen, Biographischen und durch Betrachtung von Quellen und Skizzen. Auch Horlachers Arbeitsweise muss sich gelegentlich den Vorwurf gefallen lassen, sich zu sehr im bloßen Nachvollzug der Skizzen zu erschöpfen – so mag es im dritten Kapitel beim Abschnitt über den 1. Satz der *Symphonie in drei Sätzen* (1942) nicht einleuchten, inwiefern die Reihenfolge der Elemente in den Skizzen die Stimmigkeit der Reihenfolge im vollendeten Werk beweisen soll, aber als Demonstration, wie sorgfältig der Komponist an der »ordered succession« (vgl. 25 ff.) feilte, ist die Darlegung sehr wohl geeignet. Regelrechte Aha-Erlebnisse vermittelt die Studie, wenn es gelingt, mehrere Aspekte in einer methodisch klar definierten Analyse als miteinander verbundene aufzuzeigen – so zum Beispiel bei den *Cercles mystérieux des adolescentes* aus dem zweiten Teil des *Sacre*, anhand derer das Spannungsverhältnis der motivischen Wiederholungen zwischen ostinater Stasis und Bewegung als dramaturgisches Ebenbild der Handlung gedeutet wird: Die zum Opfer auserwählte Tänzerin erstarrt innerhalb der sie umtanzenden Kreise. Eine weitere sinnfällige Betrachtung betrifft das Übereinanderschichten von Quasi-Ostinati, das an den Schlusspassagen von *Psalmensymphonie* und *Apollon musagète* exemplarisch beleuchtet

14 Cone 1962.

15 Vgl. zum Beispiel Forte 1978.

16 Taruskin 2012.

17 Horlacher 2011, 9 (Übers. des Verf.).

wird: Sobald kontrapunktisch eine aus dem Werk heraus entwickelte Regelmäßigkeit erreicht wird, muss das Stück zwingend enden.

Selbst Strawinskys Verhältnis zur slawischen Volksmusik wird in diesem Zusammenhang neu gedeutet: Horlacher zieht Parallelen zur formalen Analyse russischer Weisen der Ethnologin Yevgeniya Linyova, deren Sammlungen Strawinsky besessen hat.<sup>18</sup> Diese beschreibt sowohl die melodische Struktur als auch die originale Polyphonie in Kategorien von entwickelnder Wiederholung und Periodizität (bei abweichenden Dauern) – eine durchaus erhellendere Parallele zum Strawinsky'schen Komponieren als die häufigen Versuche, volksmusikalische Zitate nachzuweisen.

In der abschließenden Analyse der *Bläser-symphonien* führt nun die Autorin alle bisher vorgestellten Aspekte zusammen, und straft damit alle althergebrachten Vorstellungen von Mosaikform mit austauschbaren Elementen Lügen, ohne in eine traditionalistische Deutung einer zielgerichteten Form zurückzufallen. Die Blöcke zeigen sich durch übergreifende Linien verbunden, ohne dass sich eine quasi Schenker'sche Linienführung ergäbe, vielmehr eine große Zahl unendlich ineinander verschlungener Linien durch das Stück.

Kleinere Kritikpunkte an diesem wichtigen Buch seien nicht verschwiegen: Die Autorin bemüht sich dermaßen um gleichzeitig ausdrucksstarke und objektivierte Sprache, dass sich in seltenen Extremfällen unbeholfene Formulierungen ergeben (»the layering of voices in fluid textures [...] may be much more in flux«; »a C-Scale on C« – warum nicht C-Dur?<sup>19</sup>). Layout und Ausstattung erscheinen gegenüber Carrs Buch recht sparsam, die Reproduktionen der Skizzen sind bis zur Unleserlichkeit kontrastarm, die Notenbeispiele sind teilweise wenig ansprechend gesetzt, bisweilen gibt es so stark verkleinerte Noten, dass ihr Abdruck damit eigentlich überflüssig ist (insbesondere 104 f.). Falls es zu einer zweiten Auflage des Buches käme, was ihm sehr zu wünschen wäre, sollte die Gelegenheit ergriffen werden, die Abbildungen und Notenbeispiele zu verschönern – aber womöglich könnte Horlacher auch eine inhaltliche Erweiterung erwägen, denn das vorliegende Buch erweckt den Eindruck von Beschränkung. Es steht zu vermuten, dass die Autorin mehr Analysen nach ihrer Methode in der Schublade hat, die wir Leser uns jetzt wünschen.

Hans Peter Reutter

## Literatur

- Carr, Maureen A. (2002), *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.
- (Hg.) (2005), *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches*, Middleton (WI): A-R Editions.
- (Hg.) (2010), *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*, Middleton (WI): A-R Editions.
- (2014), *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York: Oxford University Press.
- Cone, Edward T. (1962), »Stravinsky: The Progress of a Method«, *Perspectives of New Music* 1/1, 18–26.
- Cross, Jonathan (1998), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunning, Albert (Hg.) (2003), *Unico Wilhelm van Wassenaer, Sei Concerti armonici. Introduction, Edition and Critical Notes*, Turnhout: Brepols.
- Horlacher, Gretchen (1992), »The Rhythms of Reiteration: Formal Development in Stravinsky's Ostinati«, *Music Theory Spectrum* 14, 171–187.

18 Linyova 1905–12.

19 Horlacher 2011, 153 und 157, Fn. 30.

- (1995), »Metric Irregularity in ›Les nocces: The Problem of Periodicity«, *Journal of Music Theory* 39, 285–309.
- (2001), »Running in Place: Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music«, *Music Theory Spectrum* 23, 196–216.
- (2011), *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York: Oxford University Press.
- Forte, Allen (1978), *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*, New Haven: Yale University Press.
- Linyova, Eugenie (1905–12), *The Peasant Songs of Great Russia as they are in the Folk Harmonization*, Imperial Academy of Science: St. Petersburg.
- Stravinsky, Igor (1979), »Some Ideas About My Octuor«, *The Arts* 6/1 (1924), 4–6, Neudruck in Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, second edition, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 574–577.
- (1935), *Chroniques de ma vie*, 2 Bde., Paris: Denoël et Steele.
- (1947), *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- / Robert Craft (1963), *Dialogues and a Diary*, New York: Doubleday.
- Taruskin, Richard (2012), Review: »Gretchen Horlacher ›Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky«, *Journal of Music Theory* 56, 285–291.
- Van den Toorn, Pieter (1997), »Neoclassicism and Its Definitions«, in: *Music Theory in Concept and Practice*, hg. von James Baker, David Beach und Jonathan Bernard, Rochester (NY): University of Rochester Press, 131–156.

Elizabeth Hellmuth Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*,  
New York: Oxford University Press 2014

Das anzuzeigende Buch von Elizabeth Margulis darf mit Fug und Recht als großer Wurf bezeichnet werden. Die Autorin nimmt hier einen der fundamentalen, ja geradezu definitiven Aspekte von Musik in den Blick – die Wiederholung und die ästhetische Lust, die wir aus ihr gewinnen –, dekliniert ihn auf den relevantesten Ebenen durch und zieht zur Beschreibung und Erklärung musiktheoretische und -ethnologische Evidenzen und Paradigmen ebenso heran wie philosophische, technikgeschichtliche, psychoakustische sowie kultur-, kognitions- und neurowissenschaftliche. Ihr Fokus liegt dabei erklärtermaßen auf der Psychologie der musikalischen Wiederholung, genauer: auf den »psychological constraints and affordances that affect experiences of repeating music« (98). Dennoch machen gerade die überzeugende Integration so verschiedener Ansätze und Wissenschaftskulturen sowie die erfolgreiche Herstellung von Bezügen zwischen ihnen das – überdies noch handliche und gut lesbare – Buch zu einer Maßstäbe setzenden Publikation. Die Autorin verschränkt hier ihre Expertise als ausgebildete Pianistin und Musiktheoretikerin mit ihrer musikpsychologischen Spezialisierung (sie leitet das *Music Cognition Lab* an der *University of Arkansas*), kann also auf eine breite Kenntnis unterschiedlicher musikbezogener Forschungsstände ebenso zurückgreifen wie auf zahlreiche eigene Studien.

Wiederholung – ob als formbildendes Moment oder als Rezeptionsmodus – ist etwas so genuin Musikalisches, dass man sich aus der eingehenden Beschäftigung mit ihr ganz grundlegende Einsichten in diesen menschlichen Gestaltungs- und Ausdrucksbereich erhoffen kann. Auf der formalen Ebene weist als einzige andere Kunst nur die Architektur eine ähnliche Abundanz von Wiederholungsabfolgen auf, die sonst ja durchaus fruchtbar zu machende Vergleichung mit der Sprache funk-

tioniert hier auf Erkenntnis stiftende Weise gar nicht, und für das wiederholende Rezeptionsverhalten gilt ebenfalls, dass man kein Buch so häufig liest, kein Theaterstück so oft anschaut, wie man Musikstücke hört. Mit diesem »Puzzle of Musical Repetition« beschäftigt sich auf ebenso perspektiven- wie gedankenreiche Art und Weise das erste Kapitel des Buches. Margulis entwickelt hier ausgehend von einer ganzen Fülle von Alltagsbeobachtungen eine Art Diskurs- und Ideengeschichte der musikalischen Wiederholung, in die philosophische oder musiktheoretische Texte ebenso einbezogen werden wie Kompositionen. Dabei erwähnt sie auch kritische Konzeptualisierungen von Wiederholung, in denen diese wahlweise in die Nähe von Regression, Wahnsinn, Massenkultur und Manipulation gerückt wurde. Zugleich schlägt sie hier die entscheidenden Pflöcke ein, zwischen denen sie das Terrain im weiteren Verlauf des Buches absteckt. So werden bereits zu Beginn so zentrale Konzepte wie Modulation von Vorhersage/Expektanz, Gefallen und kognitiver Bewältigung durch wiederholtes Hören eingeführt und durch Ergebnisse eigener Experimente illustriert.

Nach dieser Einleitung sind die folgenden Kapitel systematisch angelegt und bauen aufeinander auf: Begonnen wird in Kapitel 2 »From Acoustic to Perceived Repetition« mit der kognitionspsychologischen Beschreibung und Analyse der Prozesse, durch die musikalische Wiederholungen zu einem entsprechenden Perzept in der subjektiven Wahrnehmung werden, womit zugleich eine kleine Typologie von Wiederholungen einhergeht: klein- und großformalen<sup>1</sup>, sich auf mehreren Ebenen überlappenden, unmittelbaren und verspät-

1 Hier greift Margulis die Unterscheidung von Richard Middleton zwischen der Wiederholung kurzer Motive (»musematic«) und längerer Phrasen (»discursive«) auf: Middleton 2005, 15–20.

teten, innerhalb eines Stückes und zwischen verschiedenen Stücken realisierten. Dabei legt Margulis zunächst die Bedingungen dar, unter denen akustische Wiederholungen (die in diesem Kapitel vorerst auf das Spektrum von identischen Einzeltönen über Motive und Themen bis hin zu Formteilen beschränkt werden) überhaupt als in der Zeit versetztes Selbes wahrgenommen werden, und weist auf die verschiedenen Arten hin, wie Kontexte akustische Identität zu wahrgenommener Differenz machen können. Hier – wie auch später immer wieder – wird im Einklang mit der aktuellen Kognitionspsychologie klargemacht, wie sehr ein Wahrnehmungsinhalt nicht einfach ›Abbild‹ des Wahrgenommenen ist, sondern zu wie großen Anteilen äußere Kontexte und vor allem Vorerfahrungen und kognitive Einstellungen an der Produktion des Wahrnehmungsinhalts mitwirken. So hört man die identische Wiederholung einer Phrase eben nicht beim zweiten Mal auf dieselbe Weise und als Dasselbe, weil das erste Hören in das zweite ausstrahlt, ein Überraschungsmoment nun erwartet ist, das Unbekannte vertraut wird. Margulis zitiert hier treffend aus Deleuzes *Différence et répétition*<sup>2</sup> mit der Einsicht, »repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it« (34). Sie belässt es aber nicht bei dieser phänomenologischen Feststellung, sondern zieht fremde und eigene Studien dafür heran, um den Unterschied möglichst genau zu beschreiben und mit psychischen Mechanismen zu begründen. Diese Herangehensweise ist typisch für das Buch und zeichnet es wesentlich aus: Psychologische und neurowissenschaftliche Evidenz ist hier nicht einfach redundant zu historischen oder geisteswissenschaftlichen Theorien, sondern vermag diese zu perspektivieren, zu detaillieren und ihre Intuitionen anhand von kognitiven Prozessen zu erklären. Die direkte Wiederholung einer musikalischen Tonfolge beispielsweise führt dazu, dass diese Folge als eine (strukturell bedeutsame) Einheit gehört wird. Wiederholung als strukturbildendes Element

bedingt also ganz wesentlich die Segmentierung, die Identifikation von musikalischen Elementen und Sinneinheiten sowie die Hierarchisierung musikalischer Ereignisse (38 ff.).

Im dritten Kapitel (»Attention, Temporality, and Music that Repeats Itself«) wendet sich Margulis Wiederholung als einem Verhalten der musikalischen Rezeption zu und gewinnt aus der Auseinandersetzung mit anderen repetitiven Verhaltensbereichen weitere Aufschlüsse über musikalische Wiederholung. Zur Sprache kommen hier das Ritual, psychiatrische Zwangsstörungen, Trance und Spiel. Beschreibungsweisen der Kulturanthropologie, der Psychiatrie und der Soziologie treffen dabei auf Erklärungsansätze der Neurowissenschaft. Als gemeinsame Nenner filtert sie die Automatisierung und damit auch Autonomisierung von Abläufen heraus, die Ressourcen des Arbeitsgedächtnisses freisetzen und es der Aufmerksamkeit erlauben, frei zwischen verschiedenen Ebenen hin- und herzuwandern, sich das wahrgenommene Objekt ganz anzueignen. Sowohl die wesentlich auch körperliche Automatisierung, also das Verfolgen einer Tätigkeit um ihrer selbst willen, als auch das freie Wandern der Aufmerksamkeit sind in der Forschung als in sich lustvolle Tätigkeiten identifiziert und übertragen daher ihr Lustpotenzial – so die Deutung von Margulis – auf musikalisches Wiederholungsverhalten. Damit ist zugleich an den Kern ästhetischer Erfahrung gerührt, die ja ebenfalls als (wesentlich) selbstzweckhafte Produktions- oder Rezeptionstätigkeit mit einem großen Fokus auf den Wahrnehmungsqualitäten beschrieben werden kann.

Daran schließt sich das vierte Kapitel an (»Earworms, Technology, and the Verbatim«), das sich mit weiteren sich als Loop ereignenden Wiederholungsformen beschäftigt, nämlich dem Ohrwurm (terminologisch präzise mit »involuntary musical imagery«), der Repeat-Technik bei Audiowiedergabegeräten und möglichen Interaktionen von Aufnahmetechniken (die ja das wiederholte Hören implizieren) mit kompositorischen Techniken im Aufgriff einer These von Jonathan Kramer, wonach die Erfindung der Tonaufzeichnung zu

2 Deleuze 2004, 70.

Entwicklung intern weniger repetitiver Kompositionsstile geführt habe (78f.). Diese These kann Margulis klar als zu eindimensional darstellen – Hinweise auf Loop-basierte Stile wie die Minimal music oder Techno genügen hier schon –, verweist aber auf das gut nachgewiesene psychoakustische Phänomen, dass Komplexität (als Index von geringer interner Repetitivität) und wiederholte Perzeption zueinander durchaus in einem linearen Verhältnis stehen.

Den psychoakustischen und psychologischen Aspekten wiederholten Hörens widmet sich das fünfte Kapitel (»Relistening«) dann intensiv. Ausgehend von den klassischen Studien von Wilhelm Wundt und Daniel Berlyne zum umgekehrt u-förmigen Zusammenhang zwischen Gefallen, Komplexität und (durch wiederholte Rezeption veränderbarer) Vertrautheit sowie im Aufgriff des »mere exposure«-Effekts kommt Margulis in ihren Darstellungen zu einem deutlich höheren Differenzierungsgrad in der Beschreibung des Zusammenhangs von wiederholter Rezeption, Verständnis und Gefallen. Das verdankt sich hier v.a. auch eigenen Experimenten, in denen sie sowohl kontextsensitiv als auch ökologisch valide – also mit wirklichen Kompositionen – arbeitete. Die beschriebenen Experimente klingen erst einmal recht simpel: In diesem Falle etwa (vgl. 100–102) wurde einer Gruppe von Teilnehmern fünf Mal innerhalb von zehn Tagen Bizets erste *Arlesienne*-Suite vorgespielt, die allen zuvor unbekannt gewesen war.<sup>3</sup> Die Teilnehmer wurden dann jeweils nach ihrem Gefallen sowie nach der Zahl von »Ohrwürmern« infolge des vorausgehenden Hörens gefragt, sie sollten Spannungskurven markieren und die Musik in einer ihnen angemessen erscheinenden Art beschreiben. Durch den Vergleich der fünf Erhebungszeitpunkte erhielt man für jeden Teilnehmer ein Abbild seines individuellen Rezeptionsverlaufs. Die Gefallenswertungen zeigten die bekannte umgekehrte U-Kurve. Die markierten Spannungshöhepunkte verschoben sich von Tag zu Tag zeitlich nach vorne, was zeigt, wie

aus dem Hören auf das Ereignis zunehmend ein antizipierendes Hören wurde, das zugleich mit sinkender Intensität der empfundenen Spannung einherging. Die Auswertungen der Beschreibungen nach den Dimensionen Analyse und persönliche Involvierung ergab einen Höhepunkt der analytischen Aufmerksamkeit beim zweiten Hören bei gleichzeitigem Absinken der Involviertheit, die indes an den folgenden Tagen wieder zunahm.

All diese Daten zusammengenommen ergeben ein ausgesprochen facettenreiches Bild davon, wie sich Hörerlebnisse beim wiederholten Hören ein- und desselben Stücks in ein- und derselben Interpretation verändern, wie auf ein rein rezeptives erstes Hören eine Phase der strukturellen Aneignung und Bewältigung folgt, die dann zu intensiven persönlichen Hörerfahrungen führen kann. Zur Erklärung dieses Zusammenhangs zwischen Vertrautheit und Gefallen verweist Margulis – nicht als erste – auf das implizite Lernen, also das Verfahren unseres Gehirns, allein durch die Konfrontation mit Wahrnehmungsinhalten deren relevante Eigenschaften nach statistischen Verfahren herauszufiltern, mit dem sich in der Wahrnehmung eines neuen, diese Eigenschaften entsprechenden Stimulus aus Bestätigung und Wiedererkennung ein subjektives Lustempfinden verbinde (Theorie der »processing fluency«). Dem fügt sie noch das Phänomen des wiederum genuin lustvoll erlebten Entrainments an, also die Koppelung zweier oszillierender Systeme, wie es Mensch und Musik auf vielen Ebenen sind.

Im siebten Kapitel (»Overt Participation, Implied Participation«) fokussiert die Autorin schließlich performative Aspekte des Wiederholens, wobei sie den Aspekt der Partizipation – wiederum ein genuin lustvolles Erleben – in den Mittelpunkt stellt, was ihr (soziologisches) Eröffnungsbeispiel, das wiederholte gemeinsame Singen einfacher, zur Kontemplation einladender Melodien in Taizé, ebenso plausibel macht wie der Verweis auf die (subjektiv) verlebendigende Wirkung ihnen bekannter Musik auf Alzheimer-Patienten. Diese Deutung ist grundiert durch musiktheoretische Modellierungen von Repetitionsfrequenzen

3 Die Studie ist prä-veröffentlicht als Wong/Margulis 2008.

und -typen, wobei hier besonders auf David Huron und Rebecca Leydons<sup>4</sup> Repetitionstropen (von mütterlich und mantrisch bis zu motorisch und aphasisch) zurückgegriffen wird.

Das Schlusskapitel »Repetition, Music, and Mind« führt noch einmal zur kognitiven Grundausstattung des Menschen zurück und versammelt neurowissenschaftliche Hinweise zur Erklärung und Perspektivierung musikalischer Repetition – begonnen bei dem überlebensnotwendigen Interesse von Kindern an der Wiederholung, das beim Spracherwerb ganz wesentlich über die Wortmelodie verläuft, über weitere Grundfunktionen von Sprache bis zur Erinnerung.

Daher trifft ein resümierender Satz wie derjenige, dass »musical repetition [...] constitutes an essential core practice in performance and listening that is illuminative of what is special about this fundamentally human mode of attending« (179), tatsächlich die Leistung dieses Buches, in dem psychologische und neurowissenschaftliche Evidenz nicht dazu gebraucht wird, das Spezifische, Ästhetische und Nicht-Funktionale an einem ästhetischen Phänomenbereich »wegzuinterpretieren«. Vielmehr schafft es Margulis auf beeindruckende Weise, gerade durch die entsprechenden Bezüge zu nicht-musikalischen Bereichen das Besondere an musikalischer Wiederholung erst klar werden zu lassen.

Das Buch ist, wie deutlich geworden sein dürfte, kein primär musiktheoretisches. Es argumentiert aber auf einem musiktheoretisch

hoch informierten Level, greift aktuelle Theorien des Faches auf und weiß zwischen ihnen und kognitionspsychologischen Paradigmen interessante und fruchtbare Beziehungen herzustellen, sei es, dass eine musiktheoretische Auffassung das Phänomen bereitstellt, für das dann psychologische Erklärungsansätze geliefert werden, sei es, dass bekannte psychologische Phänomene auf musiktheoretische Evidenz bezogen werden. Und im Gegensatz zu vielen anderen im weitesten Sinne musikpsychologischen Arbeiten ist diese für Musiktheoretiker und -wissenschaftler gerade auch deshalb anschlussfähig, weil hier mit »Musik« keine reduktionistischen Labor-Stimuli gemeint sind, sondern tatsächliche Kompositionen, Stile und satztechnische Phänomene in all ihrer historischen Vielfalt und Komplexität.

Insgesamt beeindruckt die breite Belesenheit in einer so großen Vielfalt von Fächern sowie die geistige Souveränität und das Unprätentiöse, womit Margulis die verschiedenen Fäden zu einem wirklich erkenntnistiftenden Ganzen zusammenfügt. Geisteswissenschaftliche Tugenden wie historische und kulturelle Sensibilität, Perspektivierungs- und Kontextualisierungsvermögen verbinden sich auf modellhafte Weise mit naturwissenschaftlicher Präzision und Zielgenauigkeit: ein Ansatz, der sich auch auf andere Phänomene im Schnittbereich von musikalischer Struktur, Produktion und Rezeption fruchtbar anwenden ließe.

Melanie Wald-Fuhrmann

## Literatur

Deleuze, Gilles (2004), *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press [Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France].

Leydon, Rebecca (2002), »Towards a Typology of Minimalist Tropes«, *Music Theory Online* 8. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html>

Middleton, Richard (2005), »In the Groove or Blowing your Mind? The Pleasures of Musical Repetition«, in: *The Popular Music Studies Reader*, hg. von Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee, London: Routledge, 15–20.

Wong, P.C.M. / Elizabeth Hellmuth Margulis (2008), *The Complex Dynamics of Repeated Musical Exposure*, Paper presented at the 10th International Conference on Music Perception and Cognition, Sapporo.

4 Leydon 2002.

Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013

Nicholas Cook hat mit seiner jüngsten Monographie eine eindrucksvolle Serie von Buchpublikationen fortgesetzt, die allesamt für sich beanspruchen können, Musikwissenschaft und Musiktheorie wesentliche Impulse verliehen oder zumindest kontroverse und damit fruchtbare Methodendiskussionen befördert zu haben.<sup>1</sup> In vielen Texten Cooks ist deutlich die Stoßrichtung hin zu einer Reform, wenn nicht vollständigen Ablösung etablierter methodischer Verfahren vernehmbar, seien sie nun der musikalischen Analyse im engeren Sinn oder etwa der Musikhistoriographie oder Theoriegeschichtsschreibung zuzuordnen. Der reformatorische Impuls verbindet Cooks Arbeiten mit Vertretern der US-amerikanischen ›critical‹ bzw. ›new musicology‹ wie Lawrence Kramer oder Susan McClary, mit denen er zwar den Anspruch auf eine erfahrungsgesättigte und kulturhistorisch kontextualisierte Auffassung musikalischer Bedeutung teilt, über deren essayistisch-hermeneutischen Ansatz er aber deutlich hinausgeht – vor allem

durch seine enzyklopädische Sicht auf das Fach, die kulturhistorische, empirische und strukturanalytische Perspektiven in eine zugespitzte Argumentation (mitunter durch ›britischen Humor‹ gewürzt) einfließen lässt. Dabei gelingt es Cook, Theorie und Analyse einerseits einer rigorosen Methodenkritik zu unterziehen, sie aber gleichzeitig gegenüber den analyseskeptischen Methoden eines positivistisch gefassten Empirismus und eines kultur- und sozialhistorischen Relativismus als Erkenntnismethoden eigenen Rechts zu verteidigen.

Das Ende 2013 erschienene voluminöse Buch *Beyond the Score: Music as Performance* (458 S.) knüpft insofern an solche reformatorischen Bestrebungen an, als es Cook hier um nichts weniger geht als »to change the musical object from the perspective of musicology« (1). Gemeint ist damit ein mit Haut und Haaren ernst genommener, zugleich aber vielfach selbstreflexiv hinterfragter ›performative turn‹ in der Musikforschung;<sup>2</sup> Cook fordert, ›Musik‹ und ›performance‹ nicht länger als zwei getrennte bzw. sich lediglich ergänzende Bereiche zu verstehen, sondern im Sinne von »music as performance« (1)<sup>3</sup> sich vom Paradigma des »music as writing«, des textzentrierten musikalischen Ideenkunstwerks zu befreien, das Cook als »Plato's Curse« (Kap. 1) apostrophiert und in der philologisch geprägten Gründungs- und Fachgeschichte der Musikwissenschaft begründet sieht. Gewiss ist vieles von dem, was Cook in diesem Buch fordert, zwischenzeitlich weithin gängige Praxis: Rezeptionsästhetisch und aufführungspraktisch akzentuierte Forschungen haben deutlich an Gewicht und Relevanz gewonnen, nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit der Idee eines ›practice-based research‹.<sup>4</sup>

1 Neben den vor allem zu didaktischen Zwecken weiterhin höchst brauchbaren Lehrbuch-Publikationen *A Guide to Musical Analysis* (1987) und *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style* (1996) und Büchern, die einen Schwerpunkt auf hörerrelevante Fragen musikalischer Analyse legen (*Musical Analysis and the Listener*, 1989; *Music, Imagination, and Culture*, 1990), befassen sich weitere Monographien mit einer kulturhistorischen Kontextualisierung von Musiktheorie (*The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, 2007, ausgezeichnet mit dem Wallace Berry Award 2010 der Society of Music Theory) und breit angelegten fachmethodischen und musikhistorischen Themen (u. a. *Rethinking Music*, hg. gemeinsam mit Mark Everist, 1999, und *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hg. gemeinsam mit Anthony Pople, 2004).

2 Vgl. Jost 2013.

3 Hervorhebung original.

4 Vgl. Doğantan-Dack 2015.

Ihrem universellen Anspruch würde Cooks These denn auch nicht gerecht, wenn sie allzu einseitig verfolgt würde, und so übt der Autor kaum weniger explizite Kritik an Versuchen, die musikalische Schriftform zum bloßen Anlass für das Musizieren im Sinne des »musicking«<sup>5</sup> herabzustufen (20). Und bei aller Relevanz empirischer Methodik, die gerade in der Performanceforschung viel Tradition hat, ja sich ausgehend von Carl Seashores »objective performance analysis« in den 1930er Jahren bis hin zu modernen computergestützten Methoden des »Music Information Retrieval« (MIR) wesentlich innerhalb dieses Bereichs herausgebildet und differenziert hat, macht Cook stets klar, dass sein Erkenntnisinteresse vorwiegend ein historisches und hermeneutisches ist: Er möchte verstehen, in welcher Weise musikalische Bedeutung im Moment bzw. im Verlauf sowie nicht zuletzt in der historischen Aus- und Nachwirkung einer »performance« bzw. eines »performance style« entsteht – »performance« wird also verstanden im Sinne einer »real-time activity through which meanings emerge that are not already deposited in the score« (23). Dass solche Bedeutungen nicht konstant sind, sondern starken historischen und geographischen Veränderungen, Schwankungen, mitunter aber auch paradoxen Kontinuitäten unterliegen, ist zugleich Grundvoraussetzung und fortgesetzt neu belegtes Grundthema des Buches. Es ist damit ein Plädoyer für die musikhistorische Relevanz von Interpreten und Interpretationsstilen und deren Einflussreichtum auf die Musikgeschichte, und Cook versucht so nicht zuletzt eine in der Musikforschung tief verankerte »telepathic fantasy« (31) zu widerlegen, nach der – etwa in Hugo Riemanns später Theorie der »Tonvorstellungen«<sup>6</sup> – die

musikalische Kommunikation unmittelbar zwischen Komponist und Hörer verlaufe, sodass Ausführenden lediglich die undankbare Rolle zufällt, bestenfalls – bis hin zur Selbstaufgabe – dem Komponistenwillen zu dienen, ihn schlimmstenfalls aber zu verzerren und unkenntlich zu machen.

»Performance Studies«  
und Interpretationsforschung

*Beyond the Score* basiert auf nahezu 15 Jahre lang kontinuierlich betriebenen Forschungen zur Analyse und Geschichte der musikalischen Aufführung, Interpretation und »performance« und fasst so auch eine breite Anzahl von Einzelpublikationen in einen größeren Kontext zusammen, geht dabei aber deutlich über eine Aufsatzsammlung hinaus, indem – bisweilen vielleicht etwas zu wortreich – konsequent Bezüge zwischen den zwölf systematisch gegliederten Kapiteln herausgearbeitet werden. Cooks Forschungen wurden ab dem Jahr 2004 in zwei großen, durch den britischen Arts and Humanities Research Council (AHRC) geförderten Forschungsprojekten gebündelt: CHARM (AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music) an der *Royal Holloway, University of London* (2004–2009; <http://www.charm.kcl.ac.uk>) und CMPCP (AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice) an der *University of Cambridge* (2009–2014; <http://www.cmpcp.ac.uk>). In beiden Projekten war Cook Teil eines Teams von Forschern, wobei insbesondere Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink gemeinsam mit Cook seit den 1990er Jahren wesentlich zur Etablierung dieser britischen »performance studies« beigetragen haben.<sup>7</sup> Der Kern von Cooks Methodik – die Verbindung von breiter musik- und ideengeschichtlicher Kontextualisierung, einer Herausarbeitung strukturanalytischer Details und empirisch-quantitativer Untersuchungen von Tonaufnahmen – lässt

5 Vgl. Small 1998.

6 Riemann (1916, 2) hielt fest, »daß [...] gar nicht die wirklich erklingende Musik[,] sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst ist«.

7 Vgl. u.a. Clarke 1988, 1995; Cook 1987, 1995, 2001; Leech-Wilkinson 2001, 2009; Rink 1995, 2002.

sich nicht zuletzt auf wechselseitige Impulse innerhalb dieses multidisziplinären Forscherteams zurückführen, ist aber schon in frühen Texten angelegt, insbesondere im Gedanken einer ›performative analysis‹, die im Band *Rethinking Music* reziprok zu »analysing performance« gedacht wurde.<sup>8</sup> Eine nicht unerhebliche Konsequenz dieses ›performativen‹ Analyse- und Theoriebegriffs liegt tatsächlich darin, jenem Phänomen, das analytisch, hörend oder lesend als ›Musik‹ bezeichnet werden kann, den Status eines klar umrissenen und gefügten (Forschungs-)›Objekts‹ zu nehmen, wie es die ›klassische‹ textorientierte Strukturanalyse oder auch die ontologisch orientierte Musikphilosophie voraussetzen (12 f.). Anders als im Neosubjektivismus der ›new musicology‹ aber legt Cook dieser Integration der ästhetischen Erfahrung ein umfassend rationalisiertes Methodengerüst zugrunde, in dem die komplexe intermodale Natur musikalischer Wahrnehmung zwischen Schreiben, Lesen, Hören, Sehen, Denken, Emotion, Gesellschaft und Geschichte zu ihrem Recht kommt.

Bedauerlich ist bei all dieser bemerkenswerten multidisziplinären Ausrichtung zweifellos, dass auch Cooks Buch, wie die meisten Studien des britischen Forscherteams, kaum die breiten und grundlegenden ›Vorarbeiten‹ auf diesem Gebiet berücksichtigt, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ausgehend von Hermann Danusers Pionierstudie *Musikalische Interpretation* im *Neuen Handbuch für Musikwissenschaft*<sup>9</sup> geleistet wurden, besonders da einige dieser Studien durchaus bereits den von Cook verfolgten synthetischen Ansatz aus historiographischer und empirischer Methodik angesprochen oder entwickelt haben. Vor allem gilt dies für Hermann Gottschewski, der bereits im Titel seiner Dissertation *Die Interpretation als Kunstwerk*<sup>10</sup> den von Cook vehement einge-

forderten künstlerischen ›Eigenwert‹ des Interpretationsvorgangs als Gegensatz zu einem rein textbasierten Werkbegriff ins Zentrum stellte. Auch in Hinblick auf Fragestellungen der Interpretationsgeschichte lassen sich unschwer Konvergenzen der beiden Forschungstraditionen beobachten, etwa in der von Cook wie auch von Hans-Joachim Hinrichsen<sup>11</sup> vertretenen Position, dass eine Interpretationsgeschichte – verstanden als ein Narrativ von aufeinanderfolgenden Interpretationsstilen – kaum in stringenter Weise konstruiert werden kann, sondern vielmehr ›rhetorisch-freie‹ und textzentrierte ›strenge‹ Aspekte der musikalischen Interpretation in vielen Epochen in unterschiedlicher Weise ineinandergreifen (129–133, 219–223) – sofern sie sich vor dem Beginn der Tonaufzeichnung überhaupt aus den vorhandenen Quellen, wie etwa den ›instruktiven‹ und kommentierten Notenausgaben, extrapolieren lassen. (Ob eine breit angelegte historiographische Darstellung, wie sie in der 932-seitigen *Cambridge History of Musical Performance*<sup>12</sup> versucht wird, an diesem Befund etwas ändert, muss hier offen bleiben – viel mehr als eine eher lose zusammenhängende Folge von in sich gewiss teilweise wertvollen Einzeldarstellungen scheint dieser Band jedenfalls kaum zu bieten.)

Auf der anderen Seite ist es evident, dass der Begriff ›performance‹, wie ihn Cook versteht, stark von Impulsen der Theater- und Medienwissenschaften ausgeht und einen umfassenderen Anspruch verfolgt als der Begriff der ›Interpretation‹ – und es somit gute Gründe gibt, warum die englische Formulierung ›interpretation‹ sich im Buch nur recht selten findet: Der Begriff ›performance‹ markiert für Cook – deutlicher als jener der ›Interpretation‹ – eine dezidierte Gegenposition zum Verständnis musikalischer Aufführung als ›Reproduktion‹, das Cook mit einer von der Theaterwissenschaftlerin Susan Melrose<sup>13</sup> entlehnten Phrase (37) als »page-to-stage approach« (Kap. 2, 33–55) bezeichnet und das

8 Vgl. Cook 1999, 248.

9 Danuser 1992. Vgl. daneben auch Danuser 1996, Danuser 1997, Hinrichsen 1999 sowie Stenzl 2012.

10 Gottschewski 1996.

11 Vgl. Hinrichsen 2011, 36 f.

12 Lawson/Stowell 2012.

13 Melrose 1994, 215.

zahlreiche neusachliche und textorientierte Interpretationsschulen, insbesondere seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte. Dieses Verständnis von ›Interpretation‹ als textorientierter Form der Aufführung kehrt also die bekannte Polarisierung zwischen ›exécution‹ und ›interprétation‹ in Igor Strawinskys *Poétique musicale* gleichsam um: ›Interpretation‹ war von Strawinsky in erster Linie mit »nutzlose[n] Nuancen« und einer »Ungenauigkeit des Tempos« assoziiert worden, die dem »Geist eines Werkes« und dem Erfordernis »wirklich und aufrichtig der Musik [zu] dienen«<sup>14</sup> zuwiderlaufen. In dezidiertem Gegensatz zu einem solchen Ideal rigoroser Texttreue fasst Cook Partituren als »social scripts« auf, deren Bedeutung im Sinne einer semiotischen Übertragung erst im Moment der ›performance‹ konkretisiert wird (Kap. 8, 249–287; vgl. 1). Dennoch wird deutlich, dass bei aller zugespitzter Verve der Argumentation der Begriff ›performance‹ bei Cook so breit angelegt ist, dass er durchaus an etablierte Tendenzen der Aufführungspraxis- und Interpretationsforschung anschlussfähig ist.<sup>15</sup> Damit zeigt sich auch, dass Cooks Buch über die Polemik in Carolyn Abbates bekanntem Essay *Music – Drastic or Gnostic*<sup>16</sup> hinausweist. Cooks Ansatz hebt sich von Abbate, die eine stärkere musikologische Berücksichtigung von ›Live-Aufführungen fordert, nicht zuletzt dadurch ab, dass er den ›Performance‹-Begriff sowohl auf Ton- und Videoaufnahmen als auch auf Live-Ereignisse bezieht und damit die kategoriale Trennung zwischen ›live‹ und ›canned music‹ (Richard Taruskin) grundsätzlich in Frage stellt (Kap. 10 und 11; Cook schließt hier im Grunde an Taruskin an, der schon 1995 formuliert hatte: »performances, even canned performances, are not things but acts«<sup>17</sup>). Abbates letztlich einseitige Position, die musikalische Bedeutung monokausal auf »the irreversible experience of playing, sing-

ing, or listening«<sup>18</sup> zurückführt, wird von Cook damit in einen breiteren kultur- und medienhistorischen Kontext gestellt.

## Gliederung und Thematiken

Die sich in zahllose Stränge verästelnde Fülle seines Materials hält Cook durch eine knappe und übersichtliche Gliederung des Buches in zwei große Abschnitte und insgesamt sechs Kapitelpaare zusammen: Die ersten drei Paare (Kap. 1–6) behandeln nach zwei kultur-, musik- und fachgeschichtlich orientierten Einleitungskapiteln (Kap. 1: »Plato's Curse«; Kap. 2: »Page and Stage«) die Frage der ›performance‹ vor allem aus der Sicht einer historisch kontextualisierten Analyse von Tonaufnahmen, wobei vorwiegend Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt steht (Schubert, Mozart, Chopin). Dabei werden zunächst Widersprüche und Zusammenhänge zwischen analytisch-theoretischen Systemen und Erkenntnissen und einer als ›rhetorisch‹ bezeichneten rubato-orientierten Aufführungspraxis in den Mittelpunkt gerückt, wobei insbesondere Heinrich Schenkers Theorie-Modelle (Kap. 3: »What the Theorist Heard«) und die ›topic theory‹ sowie die historisch informierte Aufführungspraxis (Kap. 4: »Beyond Structure«) als Diskussionsgrundlage dienen. Die Kapitel 5 (»Close and Distant Listening«) und 6 (»Objective Expression«) fassen dann Ergebnisse des am Corpus der Einspielungen von Frédéric Chopins *Mazurkas* orientierten »Mazurka-Project« des CHARM-Forscher-teams zusammen (<http://mazurka.org.uk>), wobei auch hier die Spannung (und teils Konvergenz) zwischen ›strukturalistischen‹ und ›rhetorischen‹ Interpretationsstilen in breite kultur- und mediengeschichtliche Kontexte eingebettet wird. Statistische Methoden, teilweise durch computergestützte Verfahren optimiert und veranschaulicht, werden hierbei mit differenzierten musikhistorischen und strukturanalytischen Befunden quergelesen.

Im zweiten Teil des Buches dann wird die Perspektive deutlich breiter auf kulturhistori-

14 Strawinsky 1983, 247.

15 Vgl. Danuser 2014, 546.

16 Abbate 2004.

17 Taruskin 1995, 24.

18 Abbate 2004, 505.

sche und soziologische Kontexte der ›performance‹ gelenkt und im Zusammenhang damit auch ein heterogeneres Repertoire behandelt, von Jimi Hendrix, Jazz-Improvisation und ›new complexity‹ bis zu Arcangelo Corelli und dem Streichquartett des klassischen Stils, wobei Chopins *Mazurkas* einen mehrfach wiederkehrenden ›Refrain‹ bilden. In den Kapiteln 7 (›Playing Somethin'‹) und 8 (›Social Scripts‹) ist der Gedanke des Musizierens als sozialer Aktivität entwickelt, wobei den vielfältigen Formen der Interaktion zwischen Musikern, etwa in Kammermusik oder in Improvisationsembles, besonderes Gewicht zukommt und ethnographische Methoden vorgestellt werden, die versuchen, das hierbei zur Anwendung kommende ›intuitive Wissen‹ von Interpreten zu dokumentieren und zu analysieren – eine Dimension, die längst zu einem breiten eigenständigen Forschungsfeld geworden ist und rein empirische Methoden<sup>19</sup> ebenso umfasst wie ethnographisch-deskriptive.<sup>20</sup> Cook pointiert hierbei seine Kritik am textorientierten Werkbegriff in der These vom ›work as performance‹ (237–248). Das musikalische Werk erscheint als irreduzible soziale Konstruktion (239): Anhand der unterschiedlichen Editionen von Corellis Sonaten op. 5 und anderer Beispiele wie Jazz-Improvisation versucht Cook die Position zu dekonstruieren, ein Werk zeichne sich durch eine bestimmte Konstellation unverwechselbarer struktureller Eigenschaften aus, die durch den Interpreten lediglich ›vermittelt‹ oder ›übersetzt‹ werden müssten. Cooks Plädoyer für das ›work as performance‹ versteht ›performance‹ im Gegensatz dazu als semiotische Aktivität, »which does not set out to reproduce the structure literally or exhaustively. Instead, it is based on a system of abbreviations and cues, and this contributes to the irreducibly historical dimension of performance – and indeed of listening – that we call style. [...] performers do not reproduce structure: rather they reference or signify it.« (245) Dies hat nicht zuletzt zur Folge, dass die Bedeutung der makro-

formalen Anlage von Werken, die in der strukturalistischen Fundierung des Werkbegriffs im Mittelpunkt steht, in Cooks ›performativem‹ Werkbegriff einer Hinwendung zu flüchtigen Momenten der Emergenz und Referenz weicht.

Darauf stellen die Kapitel 9 (›The Signifying Body‹) und 10 (›Everything Counts‹) die Dimension des Körpers in den Vordergrund, wobei die ›construction of meaning through embodied practice‹ (6) an so unterschiedlichen Beispielen wie Jimi Hendrix' *Foxy Lady* und Analysen von Videoaufnahmen der Chopin-Mazurka op. 63/3 verhandelt wird. Ziel ist es dabei, die durch dieses ›embodiment‹ entstehenden Bedeutungsebenen mit jenen querzulesen, die quantitativ orientierte Tonträgeranalysen auf Corpusebene zu Tage fördern, wie sie in Kapitel 6 vorgestellt wurden. Kapitel 11 (›The Ghost in the Machine‹) schließlich unternimmt einen breit angelegten medienhistorischen Ausblick auf die Entwicklung von Musikaufnahmen seit den Anfängen mit Phonograph und Grammophon, wobei als zentrale These hier nochmals der Gegensatz von ›performance‹ und ›reproduction‹ auf den Punkt gebracht wird: ›Performances‹ sind für Cook mehr als Reproduktionen von Werken und umgekehrt sind Musikaufnahmen mehr (oder jedenfalls etwas anderes) als Reproduktionen von ›performances‹. Cook problematisiert Bestrebungen, durch Aufnahmen Aufführungen zu suggerieren (und damit potenziell zu ersetzen), während zugleich versucht werde, durch die hohe Perfektion von Live-Konzerten medialisierte Hörerfahrungen zu imitieren – ein Teufelskreis, der laut Cook mit zur globalen Marginalisierung von Kunstmusik (im Buch als WAM = ›Western Art Music‹ abgekürzt) beitrage: Die Möglichkeiten von ›performance‹, Bedeutungen zu entfalten, die über den Gedanken der ›reproduction‹ hinausweisen, wie sie im Schlusskapitel zusammengefasst sind (Kap. 12, ›Beyond Reproduction‹), würden so vergehen. Andererseits zwingt dieser Befund dazu, auch den gesamten Produktionsprozess von musikalischen Aufnahmen als Teil jener ›performance‹ anzusehen, die durch diese Aufnahmen suggeriert wird, also auch Aufnahmetechnik, Mastering

19 Vgl. z. B. Goebel/Palmer 2009.

20 Vgl. z. B. Davidson/Goode 2002.

etc. verstärkt in die Analyse mit einzubeziehen, was mit der Forderung einer umfassenden Quellenkritik im Bereich der Erforschung von Tonträgern einhergeht (Kap. 5, 139–143).

#### ›Performance Analysis‹

Von besonderem Interesse für die Musiktheorie ist zweifellos der erste Teil von *Beyond the Score* und dabei insbesondere die Hauptkapitel 3 bis 6, zum einen da sie sich mit gängigen Theorie- und Analysesystemen auseinandersetzen und mittels der ›performance analysis‹ deren Anspruch auf Allgemeingültigkeit dekonstruieren, zum anderen weil hier jenes Kernrepertoire der europäischen (Klavier-)Musik im Zentrum steht, das Grundlage aller einflussreichen neueren Musik- bzw. Tonalitätstheorien bildet. Grundlegend für Cooks Verfahren ist die Kritik am universellen Anspruch von Analyse und Theorie, insbesondere dort, wo diese sich anmaßen, im Sinne des »analysis-to-performance approach« (49f.) auch verbindliche Richtlinien für die musikalische Ausführung vorzugeben. Cook will demgegenüber zeigen, dass die ›analytische‹ oder ›strukturalistische‹ Form der Ausführung nur ein Interpretationsstil unter vielen ist, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge der Verbreitung entsprechender Ideale in der Musikausbildung global Akzeptanz fand (56). Eine umfangreiche Fallstudie, die Cook bereits 2008 auf dem Grazer Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie vorstellte<sup>21</sup> und die den Kern des 3. Kapitels von *Beyond the Score* bildet, betrifft Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse und ihren Bezug zur Aufführungspraxis. Dabei stellt sich zunächst die Schwierigkeit, eine konzise Aufführungslehre aus Schenkers Schriften zu rekonstruieren, wozu neben der Fragment gebliebenen Schrift *Die Kunst der Vortrags*, die 2000 in einer englischsprachigen Edition erschien<sup>22</sup>, vor allem eine Reihe von Interpretationshinweisen dienen können, die Schenker in viele seiner Veröffentlichungen integrierte, so auch

21 Cook 2010.

22 Schenker 2000.

in seine in *Der Tonwille* publizierte Analyse von Franz Schuberts Impromptu Ges-Dur op. 90/3.<sup>23</sup> Bereits in Kapitel 2 differenziert Cook im Detail, dass weder Schenkers eigene Ausführungen zur Aufführung noch jene der US-amerikanischen Nachkriegs- und Gegenwartstheorien, die versuch(t)en, Schenkers Theoriesystem für die Aufführungspraxis fruchtbar zu machen, auf ein naives Modell der ›wörtlichen‹ Übertragung von Strukturanalyse in Tempo- und Dynamikvorschriften reduziert werden können (34–40). Im Gegenteil gibt es sowohl von Schenker selbst als auch von ›Schenkerianischen‹ Theoretikern hinreichend Belege für die Haltung, dass das ›Herausbringen‹ oder ›Projizieren‹ musikalischer Struktur bei der Aufführung nur eine mögliche Option für die Interpreten sei und keinesfalls übertrieben eingesetzt werden dürfe<sup>24</sup> (44f.). Dem steht nun aber eine stark autoritative Tendenz in Schenkers Theoriefragment zur Aufführungslehre gegenüber, in der davon ausgegangen wird, dass jedes Werk nur *eine* »wahre Wiedergabe« erfahren könne<sup>25</sup> – ein Topos, der sich in einer vergleichbaren, wenn auch offener formulierten Form auch bei Rudolf Kolisch und Theodor W. Adorno findet.<sup>26</sup> Indem Cook nun eine detaillierte Analyse der Einspielung von Schuberts Impromptu auf einer Welte-Mignon-Klavierschleife (1905) durch Eugen d'Albert – einen von Schenker erklärtermaßen favorisierten Pianisten – mit Schenkers Stimmführungsanalyse einerseits und Schenkers Interpretationsanweisungen andererseits konfrontiert und diesen Diskurs dann mit universalistischen Theorien der Tempo- und Phrasengestaltung<sup>27</sup> sowie mit älteren und neueren Aufnahmen des Schubert-Werkes (Edwin Fischer, Artur Schnabel, Murray Perahia u. a.) kontextualisiert, stellt er grundlegende Paradoxien im Verhältnis von Analyse und Aufführung heraus: Nicht nur

23 Schenker 1924.

24 Schenker 1956, 34f.; Rothstein 1995, 218.

25 Schenker 2000, 77 (Übers. des Verf.).

26 Kolisch 1983, 13f.; Adorno 2001, 120.

27 Vgl. Cone 1968; Todd 1992.

gibt es unauflösbare Widersprüche zwischen der strukturalistischen (»modernist«) Analyse-methode Schenkers und seinen ganz in der »rhetorischen« (»premodernist«) Tradition stehenden Vorstellungen eines mobilen Tempos und nuancenreichen Vortrags; auch die von strukturalistisch orientierten Interpretations-lehren und musikpsychologischen Studien propagierte »Natürlichkeit« einer am Notentext orientierten Strategie des »phrase-final lengthening« bzw. »phrase arching« – vor dem Hintergrund der Gravitationsmetapher basierend auf der Analogie zwischen einer bogenförmigen Tempo- und Dynamikgestaltung von musikalischen Phrasen mit dem Wurf eines Steins oder Balls<sup>28</sup> – erweist sich als Konstrukt, das einer historisch-kritischen Untersuchung der Interpretationsstile nicht standhält. Zwar zeigt der Vergleich von insgesamt acht Einspielungen des Schubert-Impromptu aus dem Zeitraum 1905–1997 eine vage Tendenz zur Reduzierung von Temposchwankungen und zu einem langsameren Grundtempo sowie eine nach 1945 wachsende Bereitschaft, die »Ideologie« des »phrase arching« umzusetzen, allerdings bezeugen die Aufnahmen zugleich die kontinuierliche Relevanz von irregulären Hervorhebungen, die gerade nicht durch strukturelle Analyse erklärbar sind und die Cook mit Verweis auf die Beschreibung von »accents pathétiques« im Traktat Mathis Lussy<sup>29</sup> besonders herausstellt (69). Vor dem Hintergrund seiner Exkurse in die Bereiche der energetischen Musiktheorie sowie der Affekt- und Emotionsforschung will Cook damit auch die Variabilität von emotionalen Gehalten zeigen, wie es dem emergenten Strukturbegriff entspricht: »emotional meaning is not inherent in the musical work but arises from the contexts of its interpretation, understanding that word in the broadest sense.« (79) Cook zieht aus der Diagnose eines unbewältigten Konflikts zwischen einem praxisbezogenen Ideal freier, »rhetorischer« Interpretationsstilistik und der

Verabsolutierung eines textzentrierten Werk-verständnisses die Folgerung, dass sowohl Schenkers als auch Adornos und Kolischs geplante Monographien zur musikalischen Interpretation letztlich daran scheiterten, dass sie das Paradigma der Reproduktion nicht aufgeben wollten, zugleich aber eine starke Beziehung zur Interpretationspraxis der Jahrzehnte um 1900 pflegten, die einem solchen Paradigma drastisch widersprochen habe (89). Eine gewisse Einseitigkeit liegt wohl in Cooks Wertung von Adornos ohnehin nur stark fragmentarisch überlieferten und heterogenen Skizzen zur Aufführungstheorie, galt für Adorno doch keineswegs naive Texttreue als Maßstab einer »wahre[n] Reproduktion«. Diese sei eben »nicht einfach die Realisierung des Befundes der Analyse«: »Das ergäbe einen unerträglichen Rationalismus und setzte tendenziell die Musikwissenschaft als Instanz der musikalischen Darstellung ein.«<sup>30</sup>

Die Kapitel 4 bis 6 knüpfen an diese Diskussion mit äußerst materialreichen Darstellungen an. Dabei zeigt Kapitel 4 anhand zweier Sätze aus Mozarts Klaviersonaten (KV 332, 1. Satz, und KV 331, 3. Satz *Alla Turca*) erneut eingehend die kontinuierliche Relevanz »rhetorischer« Interpretationsstrategien vor dem Hintergrund der historisch informierten Aufführungspraxis. Insbesondere die Orientierung an musikalischen Topoi, durch die eine »dramatische« Lesart der klassischen Phrasenstrukturen motiviert ist, führt etwa bei Einspielungen von Hammerklavier-Solisten wie Malcolm Bilson oder Bart van Oort zu einer teilweise eklatanten »Mobilität« des Tempos, das aber durchaus in den Dienst »strukturalistischer« Lesarten gestellt wird – in Gegensatz zu den mitunter verblüffenden »accents pathétiques« der Generation um 1900, die hier u. a. durch Aufnahmen Carl Reineckes vertreten ist. Die Coda des *Alla Turca* setzt van Oort durch eine drastische Verlangsamung als formal eigenständigen Formteil ab und zelebriert dabei Phrasenverschränkungen und -verkürzungen. In solchen Detailanalysen zeigt sich, wie sehr sich das »structure-to-performance paradigm«,

28 Bereits bei Christiani 1885, 160, dann vor allem bei Cone 1968, 26–31, und schließlich als kognitivistisches Modell bei Todd 1992.

29 Vgl. Lussy 1874, 11.

30 Adorno 2001, 106 f. (Hervorhebung original).

gegen das Cooks Buch so massive Kräfte mobilisiert, immer wieder als äußerst produktive Reibungsfläche erweist.

Dasselbe gilt für die in den Kapiteln 5 und 6 nun auf breiter Repertoirebasis und methodisch stark durch quantitative Verfahren erweiterte Darstellung von historischen Dimensionen der Chopin-Interpretation. Die Reibungsfläche bieten hier wiederum die ›Ideologien‹ des ›phrase arching‹, die in einem breiten kulturhistorischen Exkurs als Grundlage des modernen Paradoxes eines ›objektiven‹, da vermeintlich ›natürlichen‹ Ausdrucks herausgestellt und in Verbindung gebracht werden mit so unterschiedlichen Manifestationen wie dem Ideal der Schlichtheit in Mode (Coco Chanel; 212) oder funktionaler Architektur (Le Corbusier; 213–216) oder den nachhaltigen – und von Adorno beklagten – Tendenzen zur Standardisierung, wie sie moderne Aufnahme- und Reproduktionstechnologien mit sich brachten (217 f.). Die Vorstellung musikalischer Form als ›Architektur‹ wurde dabei – im Namen Strawinskys – nicht zuletzt durch Nadia Boulanger in Theorie und Praxis vertreten, wobei auch hier – vermeintlich im Zenit der neusachlichen ›strukturalistischen‹ Aufführungspraxis – die Tondokumente eine kontinuierliche Relevanz ›rhetorischer‹ Topoi bezeugen (221 f.).

Die als Resultat der CHARM-Forschungen vorgestellten quantitativen Erhebungen zur Aufnahmegeschichte von Chopins Mazurkas gehen von der These aus, dass solche Corpusstudien durch ›distant listening‹ im Sinne des Literaturtheoretikers Franco Moretti einerseits gewisse Vorteile bieten, etwa das Vermeiden von tautologischen Forschungsergebnissen, in denen nur das herausgehoben wird, was die Forscher in die Aufnahmen ›hineinhören‹. Andererseits bedürfen, wie Cook mehrfach verdeutlicht, solche Methoden stets der qualitativen Überprüfung durch ein ›close listening‹, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren können. Kapitel 5 gibt dabei vorwiegend dem ›close listening‹ den Vorzug, nicht zuletzt mit der Intention, die eminent politische und nationalistische Rezeptionsgeschichte,

die gerade mit Chopins Mazurkas verbunden ist, anhand der Interpretationsgeschichte der besonders ›idiomatischen‹ Mazurka op. 33/2 (D-Dur) zu dekonstruieren. Die in Kapitel 6 vorgestellten, mit Hilfe von Cooks Mitarbeiter Craig Sepp mittels der Software *Sonic Visualizer* (<http://www.sonicvisualiser.org>) und des *Scape Plot Generator* (<http://www.mazurka.org.uk/software/online/scape>) durchgeführten Corpusstudien zu Einspielungen der Mazurkas op. 63/3 (cis-Moll; 34 Aufnahmen aus dem Zeitraum 1923–2003) und op. 17/4 (a-Moll, sieben Aufnahmen aus dem Zeitraum 1939–2002) versuchen dann über eine integrierte graphische Darstellung von Tempo- und Dynamikgestaltung historische Tendenzen des ›phrase arching‹ zu beschreiben. Auch wenn die graphischen Darstellungen des *Scape Plot Generator* gewöhnungsbedürftig und kaum intuitiv lesbar sind, so zeigt Cook doch in diesem Kapitel, wie facettenreich die ›performance analysis‹ auch gerade auf dieser Corpusebene sein kann und wie nachhaltig sie durch das ›close listening‹ immer wieder neu befruchtet und vertieft werden kann (wie auch für andere Kapitel erlaubt hier die *Companion website* zum Buch einen detaillierten Nachvollzug anhand ausgewählter Audio- und Analysedateien; <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406>). Wenig verwunderlich ist, dass Cooks Grundthese schließlich auch hier bestätigt wird: Zwar nahm ein Tempo- und Dynamikgestaltung integrierendes ›phrase arching‹ (das hier einleitend vor allem mit Hugo Riemanns einflussreicher, wenn auch bereits zu ihrer Entstehung stark umstrittener Phrasierungslehre in Verbindung gebracht wird, 178–182) nach 1945 in deutlichem Ausmaß zu und bezeugt den Einfluss eines pädagogisch institutionalisierten ›strukturalistischen‹ Interpretationsstils, zugleich aber bleiben ›rhetorische‹ Abweichungen von diesem textorientierten Ideal bis in die Gegenwart kontinuierlich präsent, nicht zuletzt da viele Interpreten von der in Todds Modell vorausgesetzten Koppelung von Tempo- und Dynamikbögen nachhaltig abweichen. Die Chimäre einer ›Natürlichkeit‹ dieses Modells wird damit ebenso offenbar wie die

kulturpessimistische Klage über die vermeintliche Vereinheitlichung der Interpretationsstile im Zuge der Reproduzierbarkeit und den Verlust an Nuancierung, wie sie nicht zuletzt Schenker und Adorno anstimmten, durch die Heterogenität dieser Gesamtschau eindrucksvoll widerlegt wird.

### Herausforderungen

Nicholas Cooks Buch bietet reiches Material, das bei aller mitunter ›kriminologischen‹ Zuspitzung (etwa im Abschnitt »Forensics vs. Musicology«, 149–157, in dem es um die ›Aufdeckung‹ von Aufnahmen geht, die unter falschem Interpretennamen veröffentlicht wurden) doch gewiss auch Längen und eine mitunter redundante Wiederkehr von Argumenten aufweist, nichtsdestotrotz aber voller Anregungen und Herausforderungen für alle musikologischen Fachgebiete steckt und insofern das selbst gesteckte Ziel »to change the musical object from the perspective of musicology« (1) ohne Zweifel ein beträchtliches Stück vorangetrieben hat. Bei alledem muss festgehalten werden, dass Cook in diesem Buch fast durchweg ›performance analysis‹ und kaum ›performative analysis‹ betreibt: Analyse im emphatischen Sinn ist so gut wie nicht anzutreffen, der Analysebegriff dient zu meist als eher abstrakt bleibende Negativfolie der Argumentation. Das Potenzial, auf dem Weg einer integrierten Untersuchung von Aufnahmen und Aufführungen zu neuen strukturell-analytischen Deutungen der Werke zu gelangen, wird kaum eingelöst, und wenn, dann nur auf der relativ eindimensionalen Ebene der Phrasensyntax. Viele von Cooks Argumentationen sind dabei zugleich nur vor dem Hintergrund jener ›formalistischen‹ und

hermeneutischen Analysetraditionen verstehbar, die auf das Engste mit dem Denken in den und durch die europäischen Kunstmusik-Traditionen verbunden sind und irreversibel auf diese eingewirkt haben. Durch ihre Ausklammerung tendiert Cook dazu, das Kind mit dem Bade auszuschütten (und dass sich in der Tat ein Kind in der Wanne befindet, räumt Cook in einem vergleichbaren Zusammenhang selbst ein, wenn er seinerseits Carolyn Abbate vorwirft, Musikaufnahmen vom ›performance‹-Begriff auszuschließen, 328). Ein anderes Desideratum, das Cooks Buch weitgehend offen lässt, ist die Frage, inwiefern (oder mit welchen Modifikationen) der Ansatz der ›performance analysis‹ auf vor 1750 und nach 1900 komponierte Musik anwendbar ist. Die lesenswerte ethnographische Studie zur Einstudierung eines in der Tradition der ›new complexity‹ komponierten Klavierstücks im Abschnitt »Performing Complexity« (273–287, bereits 2005 erstmals veröffentlicht<sup>31</sup>) bietet aufgrund ihrer methodisch sehr spezifisch getarteten Herangehensweise dafür nur bedingt Anhaltspunkte. In Bezug auf neue Musik ist die naheliegende Vermutung, der ›strukturalistische‹ Interpretationsstil sei hier verabsolutiert worden und zur unhinterfragten Norm geworden, jedenfalls gewiss nicht haltbar<sup>32</sup>, und diese Erkenntnis lässt sich ohne Zweifel auch auf eine längst von einem philologischen Historismus abgekommene Aufführungspraxis von Barock- und Renaissance-Musik übertragen. Gerade auch eine ›performance‹-orientierte Forschung in diesen Bereichen wird ohne Zweifel stark von Cooks in ihrer Breite und Weitsicht einzigartiger Darstellung profitieren können.

Christian Utz

31 Clarke/Cook/Harrison/Thomas 2005.

32 Vgl. Utz 2016.

## Literatur

- Abbate, Carolyn (2004), »Music – Drastic or Gnostic?«, *Critical Inquiry* 30, 505–536.
- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Christiani, Adolph (1885), *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*, New York: Harper & Brothers.
- Clarke, Eric (1988), »Generative Principles in Musical Performance«, in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, hg. von John Sloboda, Oxford: Oxford University Press, 1–26.
- (1995), »Expression in Performance: Generativity, Perception, and Semiosis«, in: *The Practice of Performance*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 21–54.
- Clarke, Eric / Nicholas Cook / Bryn Harrison / Philip Thomas (2005), »Interpretation and Performance in Bryn Harrison's »*être-temps*«, *Musicae Scientiae* 9, 31–74.
- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.
- Cook, Nicholas (1987), »Structure and Performance Timing in Bach's C major Prelude (WTC 1): An Empirical Study«, *Music Analysis* 6, 257–272.
- (1995), »The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony«, in: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 105–125.
- (1999), »Analysing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford/New York: Oxford University Press, 239–261.
- (2001), »Between Process and Product: Music and/as Performance«, *Music Theory Online* 7. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
- (2010), »Struktur und Interpretation. Eugen d'Alberty und Heinrich Schenkers Deutungen von Franz Schuberts Impromptu op. 90,3 im historischen Kontext«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (= musik.theorien der gegenwart 4), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 265–288.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber: Laaber.
- (1996), »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1053–1069.
- (1997), »VII. Musikalische Interpretation«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 2, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg: Rombach, 119–187.
- (2014), »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt« [2009], in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Argus, 530–548.
- Davidson, Jane / James Goode (2002), »Social and Musical Co-ordination Between Members of a String Quartet: An Exploratory Study«, *Music Psychology* 30, 186–201.
- Doğantan-Dack, Mine (Hg.) (2015), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Farnham: Ashgate.
- Goebel, Werner / Caroline Palmer (2009), »Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians«, *Music Perception* 26, 427–438.
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Laaber: Laaber.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*

- (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart: Steiner.
- (2011), »Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Schott: Mainz, 27–37.
- Jost, Christofer (2013), »Der ›performative turn‹ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma«, *Musiktheorie* 28, 291–309.
- Kolisch, Rudolf (1983), *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke* (= Musik-Konzepte 29/30), München: edition text + kritik.
- Lawson, Colin / Robert Stowell (Hg.) (2012), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2001), »Using Recordings to Study Musical Performance«, in: *Aural History: Essays on Recorded Sound*, hg. von Andy Linehan, London: The British Library, 1–12.
- (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Lussy, Mathis (1874), *Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Paris: Heugel.
- Melrose, Susan (1994), *A Semiotics of the Dramatic Text*, Basingstoke u. a.: Macmillan.
- Riemann, Hugo (1916), »Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, 1–26.
- Rink, John (1995), »Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's ›Fantasien‹ op. 116«, in: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 254–282.
- (2002), »Analysis and (or?) Performance«, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.
- Rothstein, William (1995), »Analysis and the Act of Performance«, in: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 217–240.
- Schenker, Heinrich (1924), »Schubert: Quatre Impromptus, op. 90, Nr. 3«, in: *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst* 4/4 [= H. 10], 14–21.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3) [1935], 2. bearbeitete Auflage, hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- (2000), *The Art of Performance* [1911], hg. von Heribert Esser, New York: Oxford University Press.
- Small, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover (NH): Wesleyan University Press.
- Stenzl, Jürg (2012), *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strawinsky, Igor (1983), »Musikalische Poetik« [1942], in: ders., *Schriften und Gespräche I*, Mainz u. a.: Schott, 173–256.
- Taruskin, Richard (1995), »Introduction: Last Thoughts First«, in: ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York/Oxford: Oxford University Press, 3–47.
- Todd, Neil (1992), »The Dynamics of Dynamics. A Model of Musical Expression«, *Journal of the Acoustical Society of America* 91, 3540–3550.
- Utz, Christian (2016), »Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis, and Ferneyhough. A Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis«, *Musica Analysis Early View* (2016), doi: 10.1111/musa.12076. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.12076/full>



Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber 2014

Im Laaber-Verlag erscheint eine Reihe *Grundlagen der Musik in 14 Bänden*, mit der einerseits ausgewählte Themen der Theoretica-Musiktaschenbücher überarbeitet und andererseits neue Themen aufgelegt werden. Bei dem zu rezensierenden Buch *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* handelt es sich um den achten Band der Reihe, über die man auf dem Backcover lesen kann: »Die Grundlagen des musikalischen Denkens und Schaffens werden in einer umfassenden Reihe auf dem neuesten fachlichen Stand in anschaulicher und innovativer Form dargestellt. Die Bände der Reihe eignen sich daher hervorragend als Lehr- und Lesebücher für die Begleitung insbesondere des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts.« Mit diesem ambitionierten Vorhaben korreliert die Auswahl der Autoren für diesen Sammelband zur musikalischen Analyse, unter denen sich einige der renommiertesten Vertreter aktueller deutschsprachiger Musiktheorie befinden. Den Beiträgen vorangestellt ist ein Vorwort des Herausgebers Felix Diergarten.

Rezensionen sind vom Beobachterstandpunkt abhängige Beschreibungen von Texten. Im Bemühen um Transparenz lege ich hiermit jene Kriterien offen, an denen sich meine Würdigung und Kritik der in dem Sammelband publizierten Einzelbeiträge bemisst:

- neuester fachlicher Stand (Backcover)
- anschauliche Darstellung (Backcover)
- Einführung in die Terminologie des jeweiligen Themas (Vorwort, 10)
- Eignung als Lehr- und Lesebuch zur Begleitung des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts (Backcover)
- Relevanz des Themas im Umfeld deutschsprachiger Hochschulen und Universitäten (Vorwort, 15).

»Mehr als ›Figurenlehre‹.

Giacomo Carissimi: *Jonas und Jephte*  
von Johannes Menke

Der erste Beitrag der Sammlung ist von Johannes Menke, Professor für Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis*, und behandelt das Thema ›Figurenlehre‹. Johannes Menke, der nicht nur in diesem Band mit einem Aufsatz vertreten, sondern auch als Autor des zweiten Bandes der Reihe (*Kontrapunkt I*) in Erscheinung getreten ist, hat diesen Beitrag Janina Klassen gewidmet. Das ist aufschlussreich, weil sich die derzeit in Freiburg lehrende Musikwissenschaftlerin in ihrer Habilitationsschrift und einigen Aufsätzen auf eine seinerzeit neue, kritische Art mit dem Thema ›Figurenlehre‹ auseinandergesetzt hat.

Der Beitrag von Johannes Menke entspricht dem aktuellen Stand des Diskurses, er greift den kritischen Ansatz von Janina Klassen auf und setzt ihn in zwei Beispielanalysen konstruktiv um. Die Ausführungen beginnen mit einer informativen Einführung zum Thema (19–23). Hier erfährt man, was Figurenlehre nicht sein sollte, dass Figurenkataloge und Affektenlehre verschiedene Dinge sind und Figuren erst »im Kontext eines bestimmten Werkes mit seiner Gattungstradition und im Zusammenspiel mit anderen Satzmodellen oder auch individuellen Strukturen [...] Konstellationen« ausbilden, »die ihrerseits, gewissermaßen als Meta-Figuren, durchaus ›kollektive musikalische Affekterfahrungen‹ transportieren können.« (23)

Die sich anschließenden Musteranalysen sind interessant und deren Darstellung aufgrund der Notenbeispiele anschaulich (24–42). Ob sich die Anschaulichkeit allerdings auch Studierenden vermittelt, dürfte fraglich sein, da die Notenbeispiele nur Analysediagramme und nicht den Notentext der analysierten Stücke wiedergeben. Der Noten-

text muss also entweder sehr gut bekannt sein oder parallel zum Aufsatz studiert werden. Aus diesem Grund eignet sich der Beitrag von Johannes Menke nur bedingt zur Begleitung des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts. Auch als Einführung in die Terminologie zum Thema Figurenlehre ist der Aufsatz nicht uneingeschränkt zu empfehlen, da Fachbegriffe zwar erklärt werden, jedoch nur beiläufig und in Form eingeschobener Nebensätze. Das erzeugt einen inhaltlich dichten Text für ein musikwissenschaftlich bzw. musiktheoretisch geschultes Fachpublikum, der viele Studierende überfordern dürfte. Motivierend wirkt sich hingegen die spürbare Begeisterung des Autors für die analysierte Musik aus, auch wenn man sich von ihr nicht so weit mitreißen lassen möchte, in der ›lamentamini-Passage (*Jephthe*) die Geburt eines barocken Satzmodells zu sehen (41). Aus der englischen Madrigalmusik sind mir jedenfalls ältere und vergleichbare Passagen bekannt.

Das Thema selbst lässt sich im Rahmen einer professionellen Musikausbildung sicherlich gewinnbringend einsetzen. Allerdings nur unter der Voraussetzung, dass Musik vor 1700 überhaupt Raum gegeben werden kann (das ist an der *Schola Cantorum Basiliensis* selbstverständlich der Fall, kann aber nicht für jeden Studiengang an bundesdeutschen Musikhochschulen vorausgesetzt werden). Eine differenzierte Beschäftigung mit der Figuren- und Affektenlehre würde ich persönlich Chorleiterinnen und Chorleitern, Studierenden der Orchesterleitung, der Alten Musik sowie aufgrund des Unsinn, der in Schulbüchern zu diesem Thema zu lesen ist, auch Studierenden der Lehramtsstudiengänge wünschen.

»Musikalische Toposforschung.  
Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate für  
Klavier und Violine in e-Moll KV 304«  
von Ariane Jeßulat

Den zweiten Beitrag der Sammlung hat Ariane Jeßulat, habilitierte Musikwissenschaftlerin und Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin, zum Thema Toposforschung geschrie-

ben. Nicht zuletzt durch ihre Promotion (*Die Frage als musikalischer Topos*, Sinzig 2001) ist Ariane Jeßulat als Spezialistin für diese Thematik ausgewiesen.

In der toposorientierten Analyse des zweiten Satzes der Violinsonate e-Moll von W. A. Mozart konstruiert Ariane Jeßulat das Bild einer feinsinnig durchdachten Komposition, wobei die Autorin eine »ungeheure Disziplin« im »Aufbau und den imitatorischen Konkurrenz« sowie eine Verengung des »gestischen Raum[s]« durch das »obligate Schema des *Tempo di Minuetto*« zu erkennen vermag (67). In der Spielanweisung sieht die Autorin zudem einen »hybride[n] Verweis« (64) auf die Verwobenheit des Menuetts mit einem anderen Tanz, der Chaconne, wobei sich die Verwobenheit der Tänze auf den Erfindungskern des Satzes auswirke. Den Kontrast bilde schließlich ein Trio, das auf »alle barocke Gelehrtheit mit dem Tonfall idyllischer, edler Einfalt« antworte (68). Doch was geschieht, wenn man den Satz als ein um die Reprise gekürztes Sonatenrondo auffasst und das »modellhaft harmonisierte phrygische Tetrachord« (64) nicht als Chaconne-Indiz, sondern als Mollvariante des (beim jungen Mozart äußerst beliebten) »Aria di fiorenza-Modells interpretiert? Um Missverständnissen vorzubeugen: Durch Gespräche mit Ariane Jeßulat glaube ich zu wissen, dass sie unterschiedliche analytische Perspektiven ebenso wenig wie ich als misslich empfindet. Das Problem liegt für mich denn auch nicht in den differenten Analyseergebnissen, sondern davor.

Eine musikalische Analyse ist meiner Auffassung nach eine dem Gegenstand angemessene, kontingente Konstruktion, deren Wert sich an der Stimmigkeit des Verhältnisses von Forschungsfrage und Forschungsergebnis bemisst. (Und eine über die Forschungsfrage hinausgehende Differenzierung erzeugt keine Vollständigkeit, sondern lediglich neue Leerstellen.) Die Konstruktion von Modellen (Ariane Jeßulat würde sagen: von Topoi) ist daher für mich Werkzeug zur Erforschung des Personalstils W. A. Mozarts. Ariane Jeßulat hingegen sieht in der Toposforschung den Versuch, »das Werk selbst aus seinen modell-

haften Strukturmomenten heraus sprechen zu lassen«, sowie einen »korrektive[n]« Impuls »gegenüber großen theoretischen Systemen« wie der »Idee der absoluten Musik«, [...] einer rigide verfochtenen Genieästhetik«, dem »Absolutheitsanspruch der Schenker-Analyse oder [...] einer zu normativ vertretenen Vorstellung harmonischer Tonalität« (47). Ariane Jeßulat kann also das Sprechen eines Werkes »entdecken«, während es mir lediglich die Untersuchung von Widerständen erlaubt, die sich zwischen ihm und meiner analytischen Idee ergeben. Dieser gravierende Unterschied prägt »den Charakter, den Verlauf, die Methoden und somit auch das Spektrum möglicher Ergebnisse musikalischer Analyse« (48). Aufgrund dieser Differenz stehe ich der semantischen Aufladung der von Ariane Jeßulat bevorzugten Perspektive bzw. einer speziellen kulturwissenschaftlichen Anbindung musikalischer Sachverhalte fremd gegenüber.

Das Level der Reflexion im Beitrag von Ariane Jeßulat ist sehr hoch, ihr fachlicher Horizont unverkennbar weit. Erörtert werden das rhetorische Paradigma Johann David Heinichens ebenso wie literaturhistorische Studien (A. Warburg, E. R. Curtius), philosophische Perspektiven (U. Eco, H.-G. Gadamer) sowie neueste englischsprachige Publikationen (L. Ratner, R. Hatten u. v. a.). Das ist mitunter anstrengend zu lesen und noch anstrengender zu verstehen, und zwar für mich als einen in der Rubrik »informationstheoretisch geprägte Toposforschung« genannten Kollegen (48; 69, Fußnote 3). Der Beitrag von Ariane Jeßulat fällt für mich daher im Hinblick auf die Kriterien anschauliche Darstellung, Einführung in die Terminologie und Eignung als Lehr- und Lesebuch auf ganzer Linie durch. Ich kann mir jedenfalls keine Situation vorstellen, in der ich den folgenden Satz mit meinen Studierenden besprechen möchte: »Das zentrale Werkzeug dieses geisteswissenschaftlichen Ansatzes als kritisch-aufgeklärte Fortsetzung der romantischen Musikgeschichtsschreibung, der von Hatten bezeichnenderweise »healthy« genannt wurde, ist weniger das *Zeichen* im Weiterdenken Saussures als die *Hypothese*, also das in der Regel geschichtlich fundierte Vor-Urteil

der Hermeneutik Gadamers, das in Begriffs- und Stilgeschichte als wirkungsgeschichtlicher Dialog in seiner Dynamik rekonstruierbar ist, wobei Topoi dann als Indikatoren, Momentaufnahmen dieser Wirkungsgeschichte verstanden werden.« (56)<sup>1</sup>

Es ist zu vermuten, dass Ariane Jeßulat mit ihrer »die aktuelle Toposforschung resümierende[n] Darstellung« (57) einen Forschungsbeitrag leisten wollte und nicht beabsichtigt hat, anschaulich darzustellen, in die Terminologie einzuführen und den Text als studienbegleitenden Lehr- und Lesegegenstand auszuweisen. Das gibt Anlass zu ein paar Gedanken über die Publikation als Ganzes sowie über die Arbeit des Herausgebers, die im Anschluss an die rezensierten Einzelbeiträge dargelegt werden sollen.

»Einführung in die taktgruppenmetrische Analyse. Joseph Haydn: Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:51«  
von Markus Neuwirth

Im Mittelpunkt des dritten Beitrags von Markus Neuwirth, Postdoktorand an der *Katholieke Universiteit Leuven*, steht die taktgruppenmetrische Analyse, und im Gegensatz zu den ersten Beiträgen lässt sich dieser Aufsatz tatsächlich als Einführung lesen. Man erfährt ein wenig über die Vorgeschichte der taktgruppenmetrischen Analyse (J. Riepel, J. Ph. Kirnberger, H. C. Koch, D. G. Türk und G. Weber), über weiterführende Ausarbeitungen (H. Riemann, Th. Wiehmayer, E. Tetzl und F. Rosenthal) sowie über ausgefeilte amerikanische Ansätze seit den 1980er Jahren (F. Lerdahl/R. Jackendoff, J. Lester, J. Kramer, W. Rothstein, C. Schachter und D. Temperley). Der historisch-einleitende Abschnitt (75–77) endet mit dem relativierenden Hinweis, dass »taktgruppenmetrische Beziehungen nur vom musikalischen Inhalt sowie unter Berücksichtigung kognitiver Gegebenheiten abgeleitet werden« könnten und dass hierbei »die Theoretiker immer schon unterschiedlichen Kriterien Priorität für die Interpretation einge-

1 Hervorhebungen original.

räumt« hätten (77). Anschließend werden vier Arbeitsdefinitionen gegeben sowie zwei gute Gründe genannt, die Analogie von Takt- und Taktgruppenmetrik in Zweifel zu ziehen (79 f.). Nach der Nennung von acht Präferenzregeln der oben genannten amerikanischen Autoren folgt deren praktische Anwendung anhand der Klaviersonate D-Dur von J. Haydn, wobei die taktgruppenmetrische Interpretation durch eine kurz erläuterte Punktnotation veranschaulicht wird.

Bis zu diesem Punkt war der Beitrag verständlich und wenig anschaulich, die Analyse der Klaviersonate Haydns hingegen empfinde ich als anschaulich, aber wenig verständlich. Gleich im vierten Takt scheitere ich am Nachvollzug, denn für mich ist ein Halbschluss ein metrisch schweres Ereignis, in der Analyse von Markus Neuwirth ist er leicht. Obwohl ich ein Problembewusstsein für die Dogmatik Riemanns habe, empfinde ich aufgrund der ansteigenden Melodielinie *d-e-fis* sowie der ersten, auf relativ schwerer Zählzeit erklingenden Bassnote auch den zweiten Takt als metrisch schwer. Doch dieser wird von Markus Neuwirth als leichtes Ereignis ausgewiesen usw.

Das Problem, das ich mit taktgruppenmetrischen Analysen habe, ist keines im Detail, sondern ein globales. Es ist sicherlich richtig, dass mein Bewusstsein einen Verlauf von Pulsschlägen zu metrischen Einheiten verbindet (78), aber Pulsschläge sind keine Musik und musikalische Metrik ist keine Metrik von Pulsschlägen. Wenn Ursachen für das Erleben metrischer Schwere ›phänomenale Akzente‹ wie dynamische Intensivierung, Agogik, Kontur- und Tonhöhenakzente, Registerakzente und Klangspannungsakzente sind, dann befinden sich darunter nicht nur Momente des Tonsatzes, die untereinander divergieren, sondern auch Kriterien der Aufführungspraxis, die denen der Komposition zuwiderlaufen können. Präferenzregeln sind aus meiner Sicht Ergebnis des mehr oder weniger komplexen Versuchs, ein Ursache-Wirkung-Schema zwischen der Beschaffenheit von Musik und menschlicher Empfindung zu konstruieren. Den Gedanken an die invariante Beziehung zwischen einer Ursache und einer Wirkung im Hinblick auf

menschliche Wahrnehmung lehne ich aus wissenschaftstheoretischer Überzeugung ab.

Durch Publikationen ist Markus Neuwirth als ein Experte für die Musik Haydns ausgewiesen, die einbezogene Literatur ist umfangreich und aktuell. Dass der Beitrag sich als eine Einführung lesen lässt, wurde bereits erwähnt, ebenso die nicht immer gegebene Anschaulichkeit der Ausführungen (für eine anschauliche Darstellung hätte man z. B. die Präferenzregeln durch passende Musikbeispiele exemplifizieren müssen). Der Beitrag eignet sich daher nur bedingt als Lehr- und Lesetext zur Begleitung des Theorieunterrichts. Die Relevanz einer isolierten taktmetrischen Analyse im Umfeld deutschsprachiger Hochschulen und Universitäten sehe ich nicht.

»Motivisch-thematische Analyse. Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1« von Folker Froebe

Auch im vierten Beitrag des Bandes von Folker Froebe, einem erfahrenen Autor, Herausgeber und Dozenten für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München*, wird ein Beispiel des klassischen Repertoires analysiert, in diesem Fall aus der Perspektive der motivisch-thematischen Analyse. Diese Ausführungen bestechen durch einen ungewein weiten fachlichen Horizont, Genauigkeit im Detail sowie außergewöhnlich differenzierte Analysediagramme. Dennoch ist der längste Aufsatz des Sammelbandes nicht unproblematisch: Zum einen wirkt er formal ungeordnet, sodass man sich in den vielfältigen Aspekten verliert, zum anderen ist nicht immer klar, was das jeweils Ausgeführte mit dem Thema ›motivisch-thematische Analyse‹ zu tun hat.

Nach Ludwig Holtmeier ist die deutsche Monopolstellung der motivisch-thematischen Analyse eine Folge des Nationalsozialismus, weil der Analysebegriff der Wiener Schule in die Leere trat, welche die nationalsozialistische Kulturpolitik hinterlassen hatte.<sup>2</sup> Darüber hinaus wurde die Popularität des Ansatzes

2 Vgl. Holtmeier 2004.

durch die Adorno-Rezeption in Deutschland beflügelt. Vor diesem Hintergrund ist es befremdlich, wenn Folker Froebe gleich zu Beginn die Neue Musik vollständig ausklammert (»Fragen der Hermeneutik und Semiotik sowie der Analyse Neuer Musik bleiben ausgeklammert«; 96). Überhaupt wird – zwar nicht gänzlich, aber doch auffällig – der deutschsprachige Diskurs nach 1945 ausgeblendet, weil es Folker Froebe augenscheinlich nicht um eine Einführung in die »Königsdisziplin« deutschsprachiger Musiktheorie geht, sondern um deren Relativierung durch nordamerikanische Analyseansätze (118).

Dieses Anliegen ist nachvollziehbar, wenn man der Ansicht ist, dass von der deutschsprachigen Musikwissenschaft in den letzten 50 Jahren viel Unsin im Namen der motivisch-thematischen Analyse getrieben worden ist. Ein solches Anliegen hätte allerdings einen auf die Zielsetzung abgestimmten formalen Aufbau erfordert, und doch ist gerade der formale Aufbau des Textes problematisch, was hier nur exemplarisch veranschaulicht werden kann.

Folker Froebe beginnt mit einer systematischen Definition motivisch-thematischer Analyse (95), bei der man sich fragt, woher er sie hat. Erst einige Seiten später werden die eingangs gegebenen Definitionen konkretisiert (100), und wieder einige Seiten später erfährt man, dass diese dem Sinn nach von Leonhard B. Meyer stammen (108). Ähnlich verhält es sich, wenn in den historischen Voraussetzungen eine Entwicklung bis zu Adolf Bernhard Marx skizziert wird (97–100), Marx dann später mit einem Zitat zum »Trieb des Motivs« (101) wiederkehrt, sich zu Marx etwas im Abschnitt zur Form (107) findet und seine Ansichten zur Motivveränderung noch etwas später dargelegt werden (111). Was der für die motivisch-thematische Analyse wichtige A. B. Marx also gesagt hat, muss man sich als Leser zusammenpuzzeln, in übersichtlicher Form dargeboten bekommt man es nicht.

Der Text von Folker Froebe besticht dadurch, dass systematische Überlegungen theoriegeschichtlich und mit profunder Literaturkenntnis plausibilisiert werden. Zum

Beispiel, wenn für die Entwicklung von der »Figur« zum »Motiv« auf C. Monteverdi, C. Bernhard und J. N. Forkel (97) oder zur Klärung des Begriffspaares »Prozess – Form« auf A. B. Marx, A. Schönberg und W. Caplin verwiesen wird (101). Den aus dieser Perspektive homogenen Text stören jedoch Überschriften, die eine Trennung zwischen »historischen« und »systematischen« Überlegungen suggerieren. Dem Unterabschnitt »Von der Figur zum Motiv« (97 f.) beispielsweise begegnet man in den »Historische[n] Voraussetzungen« (96 ff.), die Ausführungen zum Begriffspaar »Prozess – Form« finden sich hingegen in den »Systematische[n] Voraussetzungen« (100 ff.).

Folker Froebes Faible für die nordamerikanische Musiktheorie macht ihn zuweilen blind gegenüber den Möglichkeiten deutschsprachiger Terminologie. Seiner Auffassung, dass »sich im Deutschen formfunktionale Termini bislang nicht etabliert« (112) hätten, muss widersprochen werden, da Erwin Ratz bereits 1951 auf die formfunktionale Bedeutung der Begriffe Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz, Schlusssatz und Durchführung hingewiesen hat.<sup>3</sup> (Dass sich insbesondere in schulischen Kontexten auch eine mechanische Verwendungsweise der Begriffe findet, soll damit nicht bestritten werden.) Auch der darauf folgende Hinweis, dass Schönberg »Halbsätze nur gemäß ihrer Chronologie als »Vorder-« bzw. »Nachsatz« klassifiziert habe (112 f.), ist keine Begründung, sondern Rechtfertigung einer Vorliebe, denn gerade die für Vordersatz und Nachsatz verwendeten Begriffe »presentation phrase« und »continuation phrase« kennzeichnen keine Formfunktionen, sondern Taktgruppen.<sup>4</sup> Auf diese Weise wird

3 »Das charakteristische Merkmal der klassischen Instrumentalformen ist die Ausbildung verschiedener, in ihrer Funktion deutlich unterscheidbarer Gebilde: Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz bzw. Nebengedankengruppe, Schlußsätze, Durchführung.« (Ratz 1951, 22)

4 William E. Caplin unterscheidet zwischen »phrase« und »function«, also zwischen der Benennung von Taktgruppen sowie deren Formfunktionen: »As a result of repetition, the

die Chance vertan, auf die formfunktionalen Implikationen etablierter Begriffe (wie zum Beispiel ›Vordersatz‹ und ›Nachsatz‹) und eine wünschenswerte Differenzierung für den deutschsprachigen Diskurs zur motivisch-thematischen Analyse hinzuweisen.

Unbehagen darüber, dass der Text für das eigentliche Thema etwas zu weit gefasst ist (so weit gefasst, dass darin sogar die Verknüpfung von Schenker-Analyse und Schema theory Platz findet), lässt sich einigen Nebenbemerkungen von Folker Froebe entnehmen (»Mehrere der hier gewählten Zugänge gehen über den Bereich einer motivisch-thematischen Analyse im herkömmlichen Sinne hinaus«; 131). Die kommentierte Auswahlbibliographie, in der W. Caplin, R. Gjerdingen, R. Hatten und L. Meyer verzeichnet sind, Hinweise auf E. Ratz und C. Kühn jedoch fehlen, entspricht dem offensichtlichen Anliegen des Autors. Und gegen dieses Anliegen habe ich grundsätzlich auch nichts einzuwenden, jedoch möchte ich solche Ausführungen im Kontext einer wissenschaftlichen Zeitschrift lesen<sup>5</sup>, nicht als Einführung in die motivisch-thematische Analyse zur Begleitung des Musiktheorieunterrichts an deutschen Musikhochschulen.

»Analyse nach Heinrich Schenker.  
Frédéric Chopin: Prélude h-Moll op. 28  
Nr. 6« von Martin Eybl

Nachdem man bereits im vierten Beitrag von Folker Froebe komplexe Analysen nach Heinrich Schenker kennengelernt hat, folgt im fünften Beitrag von Martin Eybl, Professor für Musikgeschichte an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, eine Einführung in die Analyse nach Heinrich Schenker. In verständlicher Sprache werden zuerst ein paar Informationen zur Biographie des Theoretikers, zum geistesgeschichtlichen Hintergrund

basic idea has been unequivocally ›presented‹ to the listener, and so we can speak of this music fulfilling *presentation* function and label the first four measures a *presentation phrase*.« (Caplin 1998, 10; Hervorhebungen original)

5 Vgl. Froebe 2014.

seines Analyseansatzes und zu wichtigen Publikationen zum Thema gegeben, bevor anhand des im Titel genannten Préludes von F. Chopin die Grundlagen einer graphischen Analyse entfaltet werden. Man erfährt, welche Bedeutung der Begriff ›Auskomponierung‹ hat und was ›Brechung‹, ›Zug‹ und ›Nebennote‹ bedeuten (143). Das Konzept der ›Stufe‹ wird vorgestellt, darüber hinaus erläutert, was es mit dem Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf sich hat (145) und wie Urlinietafeln und Analysediagramme aufgebaut sind (146, 150). Darüber hinaus wird erklärt, dass ›Prolongation‹ nur ein anderer Terminus für ›Auskomponierung‹ ist und welche Bedeutungen die Begriffe ›Koppelung‹ (148), ›Stimmentausch‹ (149), ›Ausfaltung‹ (149f.) und ›Unterbrechung‹ (155) haben. Abschließend wird der Begriff der ›Urlinie‹ entmystifiziert (151–154).

Es fällt angenehm auf, dass Fachbegriffe in diesem Text auch verstanden werden sollen. Dazu tragen die unpräntöse Sprache der Ausführungen Martin Eybls sowie die instruktiven Notenabbildungen gleichermaßen bei. Noch anschaulicher wäre es gewesen, wenn jeder Fachbegriff Schenkers anhand eines eigenen Notenbeispiels veranschaulicht worden wäre. In dieser Hinsicht könnte man sich viel von den Lehrbüchern abschauen, auf die in der Literatur verwiesen wird (Salzer/Schachter, Aldwell/Schachter, Forte/Gilbert und Cadwallader/Gagné). Bezeichnenderweise befindet sich in den Empfehlungen keine einzige deutschsprachige Anleitung.

Martin Eybls Beitrag ist fachlich aktuell, bietet eine gute Einführung in die Thematik und eignet sich zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts. Seine Ausführungen dürften hilfreich sein, damit Studierende der in Deutschland bislang ausschließlich oral gepflegten Didaktik zu Heinrich Schenker besser folgen können.

»Metapher und musikalische Analyse.  
Robert Schumann: *Winterszeit I*«  
von Stefan Rohringer

Der sechste Beitrag von Stefan Rohringer, Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für*

*Musik und Theater München*, ist hochkomplex und eine Weiterentwicklung des 2002 in der Zeitschrift *Musiktheorie* erschienenen Beitrags »Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie«<sup>6</sup> (vgl. 179, Fußnote 12).

Stefan Rohringer beginnt mit einer Kritik der Auffassung Hans-Heinrich Eggebrechts, wonach außermusikalischer Gehalt zur Musik gelangen und durch sie auch wieder erkannt werden kann. An diese Kritik werden Ausführungen über den Stellenwert von Metaphern für die musikalische Analyse angeschlossen, wobei auf N. Goodman (162, 165), M. Black, G. Lakoff/M. Johnson (163) und G. Fauconnier/M. Turner (169) Bezug genommen wird. Stefan Rohringer geht es um die Feststellung, dass nicht nur die bildreiche Sprache des Konzertführers, sondern auch die vermeintlich technische Ausdrucksweise musikalischer Analyse auf »eine[r] interpretierende[n] Zuschreibung von Seiten des Subjekts« beruht, »die als Metaphernbildung formalisiert werden kann.« (165) Nach seiner Auffassung sind wir »in unserer hörenden und analytischen Vergegenwärtigung der Musik unumgänglich durch Metaphern bestimmt« (177). Die Beispielanalyse des Klavierstücks *Winterszeit I* von R. Schumann, die »unter weitgehendem Verzicht auf Verben oder deren Substantivierungen« eine »metaphorische Exemplifikation des Titels« (174) darstellt, hat Stefan Rohringer daher im sprachlichen Duktus an Eduard Hanslick anzulehnen versucht (181, Fußnote 35).

Die Ausführungen Stefan Rohringers sind ein Forschungsbeitrag, in dem deutschsprachig publizierte Auffassungen von Simone Mahrenholz und Christian Thorau zurückgewiesen (180, Fußnote 24), eigene Darstellungen korrigiert (ebd., Fußnote 27) und englischsprachige Ansichten weiterentwickelt werden (»Hier wird vorgeschlagen, die Begriffe der Interaktion nach Black und des Blending bei Fauconnier und Turner relationalistisch aufzufassen«; »Mit Black gegen Black kann daher argumentiert werden, dass [...]« u. v. m.; Zitate: 171). Diese Ambition ist mit

6 Rohringer 2002.

der erklärten Absicht des Herausgebers unvereinbar. Statt Einführung und Erläuterungen bietet der Text Ausführungen an der Grenze zur Unverständlichkeit: »Solche Analysen setzen dazu in der Regel voraus, was die auf die Selbstreferenzialität des Prozessierens von Unterscheidungen *in* Musik zielende Analyse durch die Ge[s]amtheit ihrer Strukturapplikationen zu indizieren versucht: einen auf Selbstreferenzialität basierenden Zusammenhang *im* ästhetischen Objekt.« (167) Großen Anteil an dieser Unverständlichkeit hat das Jonglieren mit Fachbegriffen aus unterschiedlichen Forschungsdiskursen. Auf zwei Seiten (166f.) finden sich zum Beispiel Termini aus der Metaphernforschung sowie die Begriffe ›Sprachspiel‹ (bekannt durch L. Wittgensteins Sprachphilosophie), ›Funktionalität‹ und ›funktionale Analyse‹ (hier im Sinne Michael Polths verwendet), ›Strukturapplikation‹ (nach der Diskursökonomie von Hartmut Winkler?), ›ästhetisches Objekt‹ (in hermeneutischen Diskursen, im Strukturalismus u. a. anzutreffen), ›Prozessieren von Unterscheidungen‹, ›Selbstreferenzialität‹ (in Kombination mit dem Begriff ›Re-entry‹, 163, durch Niklas Luhmann bekannt). Jeder dieser Begriffe dürfte Leserinnen und Leser an Theorieberge denken lassen, die unverrückbar nebeneinander stehen und sich auch gedanklich kaum aufeinander zubewegen lassen. Michael Polth zeigt sich beispielsweise von Denkfiguren Luhmanns beeinflusst, nutzt ›System‹, ›Funktion‹, ›Unterscheidung‹, ›Komplexität‹, ›Medium‹, ›Form‹ usw. aber zur Beschreibung von Tonalität. Hartmut Winkler verwendet den Begriff Strukturapplikation für Strukturgesetzmäßigkeiten in Mediennetzen, und man fragt sich, ob Stefan Rohringer ihn auch so verstanden wissen möchte. An anderer Stelle ist von »applizierten Strukturen« die Rede (166), sodass der Begriff auch als Wortneuschöpfung oder sogar als Verbindung des Struktur-Begriffs mit dem Applikations-Begriff Gadammers gemeint sein könnte. Wenn dann noch die Reizbegriffe der Systemtheorie Luhmanns wie ›selbstreferenziell‹, ›Prozessieren von Unterscheidungen‹ (167) und ›Re-entry‹ (163) fallen, ist man gänzlich irritiert. Denn Luhmann beobachtet

mit diesen Begriffen soziale (autopoietische) Systeme, die ihre Elemente ausschließlich durch eigene Operationen produzieren. Weder Kunstwerke noch musikalische Analysen konnte ich jedoch in meinem bisherigen Leben beim Treffen selbstständiger Entscheidungen beobachten (eine amüsante Vorstellung, dass Kompositionen ihre Diminutionen oder graphische Analysen ihre Züge selbstständig produzieren). Luhmann kann also eigentlich nicht gemeint sein. Wenn aber an Michael Polth angeschlossen werden sollte, warum werden dann die Reizbegriffe einer konstruktivistischen Systemtheorie verwendet?

In der ›Vorschule des vernünftigen Redens‹ von W. Kamlah/P. Lorenzen (vollständig: *Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens*<sup>7</sup>) geht es darum, dass in der Wissenschaft Begriffe in einer normierten Weise verwendet werden. Durch normierte Begriffe erhalten Aussagen erst jene Differenziertheit, die fachwissenschaftlich erwünscht und wissenschaftstheoretisch anschlussfähig ist. Im Text von Stefan Rohringer wird die Verwendungsweise vieler Begriffe nicht geklärt, deswegen geben viele seiner Sätze Anlass zum Orakeln. Oder etwas unfreundlicher formuliert: Für mich geht der Sinn des Textes im Wortgeklingel unter, was den Beitrag einerseits immunisiert und andererseits wissenschaftliche Anschlussfähigkeit erschwert, wenn nicht gar verhindert. Ich vermute, dass viele Leserinnen und Leser dankbar dafür gewesen wären, wenn hier im Sinne von Kamlah/Lorenzen etwas ›vernünftiger‹ über den wichtigen Gegenstand ›Metapher und musikalische Analyse‹ geredet worden wäre.

›Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2‹ von Hubert Moßburger

Der siebte Beitrag von Hubert Moßburger, Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart*, behandelt ein Thema, das von Studierenden oftmals als schwierig oder verwirrend emp-

funden wird. Eine Einführung in die musikalische Hermeneutik ist daher begrüßenswert.

Hubert Moßburger beginnt seinen Beitrag mit einer Definition sowie begriffsgeschichtlichen Ausführungen, wobei er den Anfang einer musikalischen Hermeneutik im engeren Sinne bei Hermann Kretschmar und seinem Schüler Arnold Schering sieht. Im Anschluss an diese Autoren werde musikalische Hermeneutik »in der Sache unter anderen Namen weiter praktiziert, und zwar in den Methoden der Figuren- und Affektenlehre, Symbolik, Semiotik, in der russischen Widerspiegelungstheorie und Intonationslehre, in der semantischen (inhaltsästhetischen) Analyse, poetischen Paraphrase bzw. poetisierenden Analyse, theoretischen (hermeneutischen) Interpretation, in der Narratologie oder der ›komponierten Interpretation‹ sowie in der anglo-amerikanischen ›New Musicology‹ (186). Den Ausführungen schließen sich eine Konkretisierung der Hermeneutik Kretschmars sowie die Nennung von Gründen an, warum hermeneutische Analyse in der heutigen Zeit bedeutsam ist. Nach ein paar Bemerkungen zur Methodik erfolgt eine Differenzierung zwischen ›innermusikalischer und außermusikalischer Hermeneutik‹, die in etwas unglücklicher Übertragung aus der Motivationsforschung auch als ›intrinsisch‹ bzw. ›extrinsisch‹ bezeichnet wird (198). Abschließend wird der »Entwurf einer Methode hermeneutischer Analyse« gegeben (203) und diese an Schönbergs Klavierstück op. 19/2 exemplifiziert. Sprachlich ist der Beitrag insgesamt gut lesbar, er enthält viele Informationen und Anregungen, gibt allerdings auch Anlass für kritische Rückfragen und Anmerkungen.

Die für mich wichtigste Rückfrage betrifft die Wissenschaftlichkeit hermeneutischer Kunstbetrachtung. Während der erste Leseindruck aufgrund des historischen Überblicks sowie von Verweisen auf Gadamer den Eindruck vermittelt, dem Autor gehe es um die wissenschaftlich-hermeneutische Analyse, verwundert bei wiederholter Lektüre, dass dieser Anspruch explizit an keiner Stelle formuliert wird. Von dieser Frage hängt aber m. E. die Plausibilität der in der Mittlerfunktion

7 Kamlah/Lorenzen 1967.

zwischen innermusikalischer Struktur und außermusikalischer Deutung verwendeten Metaphern, Symbole und Affekte ab. Diese wären für mich dann indiskutabel, wenn sich mit ihnen ein Willkür und Beliebigkeit vorgeblich ausgrenzender Wissenschaftsanspruch verbände. Hingegen kann ich mir z. B. die Deutung des Einzeltones *des* als ›dunkel‹<sup>8</sup> (206) oder eines satztechnischen Kontrasts als Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum (211) in bestimmten außerwissenschaftlichen Kontexten gut vorstellen. Ein solcher Kontext könnte zum Beispiel eine Unterrichtssituation sein, in der ein reflexiver Umgang initiiert werden soll, um das Empfinden für Werke zu verbessern, für die der Zugang als emotional schwierig gilt. Als wissenschaftliche Aussagen allerdings hielte ich die genannten Behauptungen für höchst problematisch.<sup>9</sup>

Meine wichtigste kritische Anmerkung wäre daher, dass Hubert Moßburger nicht klärt, in welchem wissenschaftlichen oder pädagogischen Kontext er seine Methode hermeneutischer Analyse verstanden wissen will. Denn ohne diese Klärung ist sein Text weder anschlussfähig für eine wissenschaftliche Kritik z. B. im Sinne von Stefan Rohringer (bzw. im Hinblick auf aktuelle Metaphernforschung) oder im Sinne von Johannes Menke (bzw. im

Hinblick auf einen aktuellen Figuren- und Affektenbegriff) noch für eine Kritik aus didaktischer Perspektive (z. B. im Hinblick auf einen kompetenzorientierten Musikunterricht).

»Die Pitch-class set theory. Erkenntnis durch Abstraktion. Alban Berg: *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5, Nr. 2« von Stephan Lewandowski

Der achte Beitrag von Stephan Lewandowski, Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden* sowie Dozent an der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, ist der Pitch-class set theory gewidmet. Da die sehr kompakte Einführung von Christoph Neidhöfer (»Set Theory«) in der *ZGMTH* aus dem Jahre 2005<sup>10</sup> keine Notenbeispiele enthält, wäre eine anschauliche und zur Unterrichtsbegleitung geeignete Einführung begrüßenswert gewesen. Leider bietet auch Stephan Lewandowski kaum Notenbeispiele zur Erläuterung der Technik zur Benennung von Klangereignissen, sodass seine Erklärungen ebenfalls etwas abstrakt und wenig anschaulich geraten sind. Nach Erläuterung des ›transposition operator‹ zur Transposition von Tonklassen durch Addition und Subtraktion (219) sowie der Inversion durch Bildung von Komplementärintervallen (220) wird das Ordnungssystem Allen Fortes vorgestellt. Im Anschluss daran werden das Ermitteln der ›prime form‹ eines fünftönigen Sets sowie die Begriffe ›interval vector‹, ›set complexes‹ und ›similarity relations‹ erklärt (222 ff.). Den Ausführungen zu den Operationen zur Benennung einer Menge von Tonklassen folgt ein geschichtlicher Teil, der von J. Lippius über Vincent und C.-F. Weitzmann bis ins 20. Jahrhundert führt. Den Abschluss des Beitrags bilden einige analytische Beobachtungen zur Nr. 2 der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5 von A. Berg zur praktischen Veranschaulichung der Pitch-class set theory.

Es ist Stephan Lewandowskis Absicht, »die Grundzüge der Pitch-class set theory kurz [zu] umreißen« sowie der »komplexen Frage«

8 In Fußnote 55 (215) wird auf einen Beitrag von Norbert Jürgen Schneider (heute: Enjott Schneider) in der kommentierten Bibliographie verwiesen (»Zur musikpsychologischen Erklärung dieses paradoxen Phänomens siehe den Eintrag in der Bibliographie zu Norbert Jürgen Schneider«), der allerdings dort fehlt. Schneider (1979) und Temperley (2001, 344 f.) sind der Auffassung, dass die Quintenreihe Trägerin einer spezifischen Semantik ist. Demnach wäre der Ton *des* als tiefer Ton der Quintenreihe *dunkel*, ein  $\sharp$ -Ton dagegen *hell* (was Hubert Moßburger zu der Verknüpfung »auf- bzw. erlösend, farbig, anspannend usw., im theologischen Sinn auch Symbol für das Leiden und die Auferstehung Christi« veranlasst; 205). Vermutlich musste die Auswahlbiographie redaktionell gekürzt werden, die Streichung des Hinweises auf Schneider in der Fußnote ist dabei vergessen worden.

9 Vgl. hierzu meine Kritik in Kaiser 2014.

10 Neidhöfer 2005.

nachzugehen, »was die Ursachen für eine derart heftige und lang anhaltende Diskussion um sie sind.« (219) Das Umreißen der Pitch-class set theory kann – mehr oder weniger anschaulich – als gelungen bezeichnet werden, die Ursache für kritische Diskussionen sieht Stephan Lewandowski in der unterschiedlichen »Entwicklung der Musiktheorie als universitäre Disziplin« dies- und jenseits des Atlantiks. Und ein weiterer Grund liegt seiner Meinung nach darin, dass die »fachgeschichtlichen Prozesse der deutschen Musiktheorie zentral von Skepsis gegenüber systematischen und von der Tendenz zu historischen Ansätzen geprägt waren« (229).

Mit Stephan Lewandowski stimme ich vollkommen in der Ansicht überein, dass die Pitch-class set theory »analytische Ergebnisse betreffend die Materialebene hervorzubringen« in der Lage ist, »denen gegenüber andere Denksätze blind sind.« (233) Doch worin besteht der Unterschied zwischen einer guten Pitch-class-set-Analyse und beispielsweise der banalen Feststellung, dass sich in einer Durkomposition immer wieder das Set 7-35 (Durtoneleiter) finden lässt? (Oder im Hinblick auf Musik des 20. Jahrhunderts formuliert: dass sich in einer posttonalen Komposition immer wieder Klänge finden, die sich als Ausprägung derselben Tonklassenmenge verstehen lassen?) Einen Unterschied sehe ich darin, dass für eine gute Analyse Analysemethoden und interessante theoretische Fragestellungen gekoppelt werden (was die Aussage, in einer Durkomposition könne man die Töne der Durtoneleiter entdecken, nicht leistet). In dieser Koppelung wäre eine von musikalischer Erfahrung geleitete theoretische Idee gleichermaßen verantwortlich für die Segmentierung und ein im Bereich der Methode liegendes Analyseergebnis. Und ich könnte mir vorstellen, dass reservierte Einstellungen gegenüber Analysen, in denen die Pitch-class set theory zur Anwendung kommt, gar nicht in einer Ablehnung der Methode, sondern in einer Enttäuschung über wenig aussagekräftige Analyseergebnisse gegründet sind. Leider wird dieser Aspekt von Stephan Lewandowski nicht thematisiert.

In den Erklärungen von Stefan Lewandowski finden sich einige Flüchtigkeitsfehler, vor denen zwar kein Autor gefeit ist, die aber natürlich in einem Einführungstext besonders ärgerlich sind, weil sie zur Verunsicherung von Lernenden beitragen. Zum Beispiel wird ein einmal richtig bestimmtes Set gleich anschließend fehlerhaft wiedergegeben: » $12 - 0 = 12 \pmod{12} = 0$ ;  $12 - 4 = 8$ ;  $12 - 7 = 5$ . Die entstehenden Zahlenwerte 0, 4 [!] und 8 stehen für die pitch-classes c, f und as.« (220) Ein anderes Mal führt der »mod 12« zu einem Rechenfehler, wenn das Set 1, 4, 7, 8, 10 verwandelt wird zu: »5, 8, 11, 12 (=0), 14 (=4 [!]) bei  $t=4$ «, woraus 0, 2, 5, 8, 11 und nicht »0, 4, 5, 8, 11« hätte folgen müssen (223). Weit aus gefährlicher allerdings ist ein Fehler in der Berechnung der »normal order«, wenn 1, 4, 7, 8, 10 bei  $t = -1$  zu »0, 3, 6, 7, 10« transformiert wird (ebd.). Denn dieses Set hätte in seiner korrekten Form 0, 3, 6, 7, 9 bei dem abschließenden Vergleich der Sets mit kleinstem Ambitus berücksichtigt werden müssen. Erfreulicher Weise disqualifiziert dieses Set seine Binnenstruktur, sodass die Bestimmung der Prime form trotz Fehler im Rechenweg gelingt. Den vielen Pc-set-Rechnern im Internet sei Dank muss man sich dieser komplizierten Prozedur zur Bestimmung von Prime forms in seinem Leben nicht sehr oft aussetzen.

In der am Ende des Beitrags gegebenen Literatur werden englischsprachige Klassiker zum Thema sowie ein interessanter neuerer Forschungsbeitrag aufgeführt. Hinweise auf anschauliche und unterrichtspraktisch geeignete Einführungen, die sich im Internet finden lassen und viel unkomplizierter als hier dargestellt zu validen Ergebnissen führen, werden leider nicht gegeben.

»Skalen in der klassischen Moderne.  
Béla Bartók: Klavierstücke«  
von Hans Niklas Kuhn

Der neunte Beitrag von Hans Niklas Kuhn, Professor und Dozent für Theorie und Musikgeschichte an der *Hochschule Luzern*, ist im Allgemeinen den Skalen der klassischen Moderne und im Besonderen deren Bedeutung

für die Musik Bartóks gewidmet. Nach einer Begründung der Einschränkung des Themas auf Skalen, den Komponisten Bartók (238) und Werke, die stilistisch und zeitlich nahe beieinanderliegen (239), geht der Autor kurz auf zum Thema vorliegende Publikationen von E. v. d. Nüll und E. Lendvai ein. Im Zusammenhang mit Lendvai werden anschließend das Achsensystem, »goldener Schnitt«, Fibonaccireihe bzw. die  $\alpha$ -,  $\beta$ - und  $\gamma$ -Akkorde erläutert. Im Zusammenhang mit amerikanischen Ansätzen (Babbitt, Perle, Treitler und Antokoletz) wird danach eine graphische, auf drei Tonmengen (x-, y- und z-Zelle) basierende Analyse des 4. Streichquartetts von Bartók gegeben. Man erfährt, dass für Bartók-Analysen in Nordamerika auch der Ansatz von H. Schenker verwendet wird und dass die Idee der Prolongation durch Paul Wilson auch auf die Pc-set theory übertragen worden sei. Die folgenden Analysen kleiner Ausschnitte aus der Musik Bartóks veranschaulichen die Möglichkeiten, Melodieausschnitte auf Ausschnitte aus der Quintensäule zurückzuführen. Man erfährt außerdem von Bartóks Affinität zur Volksmusik und dass sich in seinem Werk häufig pentatonische, modale und nicht-diatonische Skalen finden. Nach der Erörterung von »Intervallzyklen« und »Polymodalität«, wobei hier Tonnetze das verwendete Tonmaterial veranschaulichen, resümiert der Autor: »Die Beispiele zeigen, dass Bartóks Musik kaum auf eine einheitliche Skalentheorie zu reduzieren ist.« (261) Dem könnte hinzugefügt werden, dass Reduktionen sogar noch weitaus schwieriger wären, würde man systematische Aussagen nicht durch kleine, passende Musikausschnitte exemplifizieren (ein beliebtes Verfahren in der Musikwissenschaft), sondern ein ganzes Musikstück in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen, an dem sich systematische Aussagen zu bewähren hätten.

Der Beitrag von Hans Niklas Kuhn gibt einen guten Überblick über die Publikationslage und bestimmte Methoden der Analyse zum Thema Bartók. Sprachlich ist der Beitrag angenehm zu lesen, ob er sich als Einführung eignet, ist zu bezweifeln. Beispielsweise fiel mir der analytische Nachvollzug der kaum kom-

mentierten Graphik (243) zum vierten Streichquartett nicht leicht. Ich bin mir sicher, dass Studierende sich nicht die Zeit nehmen werden, die notwendig ist, um hier Analyseergebnis und Notentext zusammenzubringen. Das Tempo, in dem die Phänomene erläutert werden, ist hoch, sodass man als Lehrender vor dem Dilemma steht zu entscheiden, ob man seinen Studierenden die sehr anschauliche, aber ideologisch belastete Publikation von Lendvai (*Symmetrien in der Musik*; 1995) oder doch lieber diese komplexere, dafür aber ideologisch unverdächtige Anleitung empfiehlt.

»Analyse und Dodekaphonie.

Hanns Eisler: *Spruch 1939*«

von Markus Roth

Der zehnte Beitrag von Markus Roth, Professor für Musiktheorie an der *Folkwang Universität der Künste* in Essen, handelt von Analysen dodekaphoner Werke. Der Beitrag beginnt mit Überlegungen zu Schönbergs berühmtem Ausspruch, dass ein technisches Verständnis von Kompositionen überschätzt werde. Diese Auffassung teilt Markus Roth nicht, sondern hält ihr entgegen, dass sich jede Zwölfton-Analyse »der grundlegenden Frage stellen [muss], wie sich »Gedanke und Technik gegenseitig erhellen und Sinn verleihen.« (270) Nach den einleitenden Überlegungen folgen ein prägnanter geschichtlicher Überblick zur Zwölfton-Analyse (mit den Stationen E. Stein, A. Schönberg, J. Covach, H. Eimert, S. Hill, E. Krenek, R. Leibowitz, J. Rufer), Hinweise auf nordamerikanische Annäherungen auf Grundlage der Pitch-class set theory sowie Differenzierungen durch die deutsche Musikwissenschaft nach 1960 (C. Dahlhaus, C. Möllers). Im Abschnitt »Grundbegriffe und Verfahrensweisen« wird in Verbindung mit Schönbergs Klavierstück op. 33a – einer gerne zur Demonstration zwölftönigen Komponierens gewählten Komposition (z. B. auch verwendet von J. Rufer, E. Graebner, N. Schoffman u. a.) – exemplarisch aufgezeigt, »wie sich eine Reihenstruktur im Tonsatz konkretisiert.« Für Markus Roth gewährleistet »erst der Nachvollzug des differenzierten und fantasiereichen

Reihengebrauchs bar jeder Schablone [...] einen tieferen Einblick in die Art und Weise, wie sich ›Gehalt‹ und Technik in op. 33a gegenseitig bedingen.« Auf ihm basiert die Erkenntnis, dass »den verschiedenen Abschnitten des Klavierstücks – in Entsprechung zu den formalen Funktionen, die sie im Kontext eines gedrängten dodekaphonen Sonatensatzes *en miniature* übernehmen – verschiedene Arten des Reihengebrauchs« zugewiesen sind (271). Diese Aussage sowie die Interpretation der dreiteiligen Form als Sonatensatz *en miniature* muss man Markus Roth an dieser Stelle glauben, denn einen Nachvollzug leisten die wenigen Notenbeispiele (272) nicht.

Nach Darstellung von Grundlagen der Dodekaphonie anhand der Komposition Schönbergs folgt eine Analyse des Lieds *Spruch 1939* von Hanns Eisler. Markus Roth, der ein durch seine Promotion ausgewiesener Spezialist für die Musik Eislers ist, interpretiert hier, »dass es Eisler in den Takten 11–16 vor allem um die Herausarbeitung emblematischer Tonfolgen [...] und um ein Spiel mit tonalen Reminiszenzen ging.« (279) Er bescheinigt Eisler einen »undogmatischen und phantasievollen Umgang mit der Reihentechnik Schönberg'scher Prägung«, wobei »Schönbergs Methode der Komposition mit zwölf Tönen merklische Vereinfachungen« erfahre und Eislers Zwölftonmusik, »von wenigen Ausnahmen abgesehen, traditionellen tonalen Denkweisen verpflichtet« bleibe. Traditionelle Denkweisen und Reminiszenzen erzeugten dabei »Subtexte«, ohne die nach Markus Roth keine Eisler-Analyse auskommt, »auch wenn sich zuweilen ein schier unübersehbares Gestrüpp aus Ähnlichkeiten und mutmaßlichen Querverweisen auftut.« (280)

Der Beitrag von Markus Roth ist ein Plädoyer dafür, die Reihe und ihre Transformationen als Idealtypus zur Vermessung von Zwölftonkompositionen zu verwenden. Im Falle des Lieds *Spruch 1939* von Eisler geben Abweichungen Hinweise auf außermusikalische Bedeutungen. Das geht über die Ansichten von Christian Möllers und Michael Polth, auf den sich Markus Roth nur in Fußnoten bezieht, hinaus und könnte als neue Perspektive be-

zeichnet werden, die sich allerdings nur als Forschungsbeitrag und nicht als Einführung verstehen lässt. Allein die Notwendigkeit, komplexe reihentechnische Erklärungen ohne Notenbeispiele nachvollziehen zu müssen, disqualifizieren den für mich interessanten Beitrag zur Begleitung des Musiktheorieunterrichts (ggf. mit Ausnahme des Hauptfachs Musiktheorie).

»Visualisierende Analyse.  
Erkki-Sven Tüür: *Oxymoron*«  
von Gerhard Lock

Der elfte und letzte Beitrag zur visualisierenden Analyse stammt von Gerhard Lock, Lehrkraft an der Musikabteilung des Instituts der Künste der Tallinner Universität. Hier erhält man allgemeine Hinweise zur Verbundenheit von Musik und Visualisierung anhand von Zitaten prominenter Persönlichkeiten (K.-J. Sachs, E. Karkoschka, K. Stockhausen und G. Ligeti). Für die »vorzustellenden Prinzipien, Herangehensweisen bzw. Methoden« geht Gerhard Lock anschließend sowohl »von einem engeren (musiktheoretischen) als auch einem weiteren Verständnis (das bewusste Sich-ins-Verhältnis-setzen-zu bzw. Reagieren-auf-Musik) von Analyse« aus (288). Warum, das erfährt man leider nicht, und auch eine konkrete analytische Herangehensweise lässt sich aus den Zitaten von C. Kühn, D. Šedivý, B. Almén, R. Donnini, Ch. O. Nussbaum und F. Lerdahl/R. Jackendoff nur vage erschließen. Im nächsten Abschnitt erfährt man dann, dass visualisierende Musikanalyse so ziemlich alles Denkbare ist (ihr »Gegenstand [...] ist jegliche Art von Musik sowohl in schriftlich fixierter Form als Partitur, die sowohl notationstechnischen, semantischen als auch visuellen Wahrnehmungs- und Repräsentationsprinzipien unterliegt, als auch als Klangphänomen, welches Prinzipien der auditiven Wahrnehmung und semantischen Bedeutungen, u. a. auch graphisch darstellbaren mentalen Repräsentationen, unterliegt«; 290). Dem folgen weitere systematische Differenzierungen, ein Partiturausschnitt aus dem im Titel des Beitrags genannten Werk sowie vier Visualisierungen

dieses Musikausschnitts (eine Midi-ähnliche Visualisierung, eine Timbreggruppen-Analyse, eine Spektralanalyse sowie ein Diagramm zu »hervorragenden Ereignissen« (309) von sieben Teilnehmern eines Wahrnehmungsexperiments).

Der Beitrag liest sich wie eine Aufzählung, was es (im weitesten Sinne) gibt und was man so alles machen kann. Weshalb man es macht und warum man es auf diese Weise tut, dazu erfährt man nichts. Im Ergebnis ist jedenfalls kein Text entstanden, der als Einführung in die Thematik (und Terminologie) und zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts geeignet wäre. Das finde ich sehr bedauerlich, denn insbesondere für die Lehramtsausbildung hätte ich mir eine Entfaltung der Möglichkeiten visualisierender Analyse sowohl aus didaktischer Perspektive als auch im Hinblick auf die Analyse Populärer Musik gewünscht.

#### Zum Vorwort und zum Projekt

Den im Vorangegangenen rezensierten Beiträgen ist ein Vorwort des Herausgebers Felix Diergarten vorangestellt. Es beginnt mit einem weit gefassten Analysebegriff, der es erlaubt, alltägliche Vorgänge der musikalischen Praxis und wissenschaftliche Kommunikation gleichermaßen als Analyse zu bezeichnen. Demnach werden in beiden Fällen ästhetische Erfahrungen in Sprache übersetzt, wobei sich die verwendeten Begriffe dadurch unterscheiden, »dass sie in unterschiedlichen sozialen Feldern mehr oder weniger vertraut sind.« (10)

Anschließend werden musiktheoretische Methoden unter Berufung auf Niklas Luhmann als »Routinen« gelobt, die es ermöglichen, »auf immer wiederkehrende Situationen auf die gleiche Weise reagieren zu können, um so erst die Zeit und die Freiräume zu schaffen, dem Andersartigen zu begegnen und Dinge zu verändern.« Und wenn »es gilt, auf verschiedene immer wiederkehrende Situationen routiniert reagieren zu können, bedarf es offensichtlich verschiedener Routinen, oder [...] eines breit gefächerten Handwerks des Analysierens und Beschreibens.« (11) Nicht zuletzt seien musikalische Analyse und ihre Sprachen

historisch bedingt (13), weshalb im Falle einer Beschäftigung mit musikalischer Analyse für die »experimentelle Ein- und Rücknahme verschiedener analytischer und interpretatorischer Perspektiven« (15) geworben wird. Eine Zusammenstellung von Aufsätzen zu verschiedenen Ansätzen musikalischer Analyse ist aus dieser Perspektive naheliegend.

Das Vorwort von Felix Diergarten ist in der Grundaussage sympathisch und wirbt für einen undogmatischen Umgang mit Methoden im engeren und der musikalischen Analyse im weiteren Sinne. Leider wirkt es mitunter etwas oberflächlich, denn Felix Diergarten kennt Luhmanns Ansichten zur Routine anscheinend nur über einen Text von Dirk Baecker.<sup>11</sup> Liest man Luhmanns Ausführungen im Original (Luhmann 1964), wird schnell offensichtlich, dass der Routine-Vergleich in Bezug auf musiktheoretische Tätigkeiten kaum trägt.<sup>12</sup> Oberflächlich wirkt der Text auch, wenn zur Erläuterung des »Neuen Realismus« von Markus Gabriel Historismus und Konstruktivismus in einem Atemzug erklärt werden, um dann auch noch Luhmann mithilfe von Gadamer zu ergänzen (13 f.). Da steht Gabriel, der

11 Baecker 2010. Vgl. hierzu die Reihenfolge der Literaturangaben in Fußnote 2 (16).

12 Der Vergleich trägt deshalb nicht, weil für Luhmann (1964) zum einen »die rationale Programmierung von Routineentscheidungen [...] Sache der Verwaltung« (1) ist. Zum anderen werden rational entworfene Routinen Luhmann zufolge »den Bedürfnissen der routinemäßig behandelten Umwelt ebenso wenig wie den persönlichen Bedürfnissen des Handelnden selbst« (29) gerecht, da ihr Sinn in der Transformation von »Unregelmäßigkeit in Regelmäßigkeit« (9) liegt, die bei der Bearbeitung nicht nach dem Zweck fragt. Wären Routinen im Sinne Luhmanns daher für die musiktheoretische Arbeit relevant, wäre die Analyse von Musik ein »Entscheidungsprogramm«, für das eine »zwingende Norm« regelt, »welcher Tatbestand welche Entscheidung auslöst« (12), damit »man normalerweise davon absehen [kann], sich weitere Gedanken zu machen.« (26) Ein solcher Vergleich kann nicht ernsthaft in Erwägung gezogen werden.

mit einer »flachen Übersetzung von Philosophie in Alltagsdeutsch« (Rezension von Bert Rebhandl<sup>13</sup>) hervorgetreten ist, unvermittelt neben Schwergewichten wie Luhmann und Gadamer. Und während in der Forschung noch darüber diskutiert wird, ob Gadamer's Hermeneutik mit der Systemtheorie Luhmann's kompatibel ist, finden sich beide im Text von Felix Diergarten schon harmonisch vereint. Desgleichen hat es für mich einen faden Beigeschmack, wenn man am Ende des Beitrags (»Stichwortgeber für Analyse«; 16) den Rat erhält, Werke von Hermann Hesse, Ingeborg Bachmann, Thomas Mann, Stefan Zweig und Karla Höcker zu lesen. Denn es stellt sich mir die Frage, ob diese unverbundenen und unkommentierten Lesehinweise wirklich dem Verständnis musikalischer Analyse dienen können oder eher die Belesenheit des Autors veranschaulichen sollen.

Im Klappentext ist zu lesen, dass die Inhalte des Buches in anschaulicher und innovativer Form dargestellt werden.<sup>14</sup> Anschaulich ist – wenn überhaupt – nur ein einziger Beitrag der Sammlung, aber was ist bloß mit innovativ gemeint? Ein dickes Buch mit über 300 Seiten für 30 Euro? Die Studierenden, die ich kenne, kaufen schon lange keine Fachbücher mehr, und Unterrichtsmaterialien werden auf dem Tablet gelesen (weshalb ein kostengünstiges E-Book sicherlich mehr innovatives Potential gehabt hätte). Vor dem Hintergrund von Open Access (OA) und Open Educational Resources (OER) versprüht dieses Buch vielmehr den Charme eines Kongressberichts, der vom Verlag nicht lektoriert worden ist und für

den sich mit Ausnahme der Autoren sowie einiger Spezialisten niemand interessieren wird. Diesen Eindruck verstärkt die Tatsache, dass größere Abschnitte einzelner Beiträge Zweitverwertungen wissenschaftlicher Texte sind (z. B. Lewandowski<sup>15</sup>, Lock<sup>16</sup>), welche für die didaktische Zielsetzung des vorliegenden Bandes nicht ausreichend überarbeitet worden sind.

So stellt sich abschließend die berechtigte Frage, warum ich die Beiträge nicht als das rezensiert habe, was sie sind: Forschungsbeiträge einer deutschsprachigen musiktheoretischen Community. Der Grund liegt darin, dass ich nicht vor einer Haltung kapitulieren möchte, der die Außenwirkung des Fachs Musiktheorie anscheinend gleichgültig ist. Wen wundert es, dass Mittel und Stellen für unsere Arbeit gekürzt werden, wenn selbst Bücher, die vorgeben, Themen der Musiktheorie in anschaulicher und innovativer Form für Studierende darzustellen, nicht mehr sichtbar machen, was unsere Community für die Musikpädagogik oder musikalische Praxis leisten könnte. Wäre ich an einer Musikhochschule als Musikpädagoge beschäftigt und würde mir dieses Buch kaufen, um zu erfahren, womit sich meine Kollegen aus der Musiktheorie aktuell beschäftigen und was sie ihren Studierenden »zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts« empfehlen, wäre ich entsetzt. Diesem hypothetischen und meinem realen Entsetzen verleiht diese Rezension Ausdruck.

Ulrich Kaiser

13 Rebhandl 2013.

14 Die mögliche Entschuldigung, dass für den Klappentext der Verlag verantwortlich sei, lasse ich nicht gelten. Denn man hat als Herausgeber und/oder Autor Einfluss auf den Inhalt des U4-Textes (hintere Umschlagseite) und es wäre eine grobe Nachlässigkeit, wenn es versäumt worden wäre, diesen Einfluss geltend zu machen.

15 Lewandowski 2010.

16 Den Fußnoten 1–3 (310) lässt sich der Hinweis entnehmen, dass die Ergebnisse des Lock'schen Beitrags im Rahmen eines von der Estnischen Forschungsagentur (ETAg) finanzierten Forschungstipendiums entstanden und dass »[z]entrale Teile« (287) des Textes bereits 2006 und 2009 publiziert worden sind.

## Literatur

- Baecker, Dirk (2010), »Niklas Luhmann und die Manager«, in: *Luhmann Lektüren*, hg. von Wolfram Burckhardt, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 15–33.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Froebe, Folker (2014), »Schema and Function«, *Music Theory & Analysis. International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory* 1, 121–140.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hg. von Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters, Freiburg: Karl Alber, 184–198.
- Kaiser, Ulrich (2014), »Fraktale Strukturen im Hard Rock. ›Back In Black‹ (AC/DC), ›Highway Star‹ (Deep Purple) und ›The Future Never Dies‹ (Scorpions) im Fokus einer musikanalytischen Perspektive«, in: *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* 12, 1–24. [www.gfpm-samples.de/Samples12/kaiser.pdf](http://www.gfpm-samples.de/Samples12/kaiser.pdf)
- Kamlah, Wilhelm / Paul Lorenzen (1967), *Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens*, revidierte Ausgabe, Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Lendvai, Ernő (2005), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Kecskemét/Wien: Kodály-Institut und Universal Edition.
- Lewandowski, Stephan (2010), »A far higher power: Gedanken zu ideengeschichtlichen Vorgängermodellen der pitch-class set theory«, *Dutch Journal of Music Theory* 15, 190–201.
- Luhmann, Niklas (1964), »Lob der Routine«, *Verwaltungsarchiv* 55, 1–33.
- Neidhöfer, Christoph (2005), »Set Theory«, *ZGMTH* 2/2–3, 219–227. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/530.aspx>
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
- Rebhandl, Bert (2013), *Mogelpackung eines Erkenntnisoptimisten, derStandard.at*. <http://derstandard.at/1376535386929/Mogelpackung-eines-Erkenntnisoptimisten>
- Rohringer, Stefan (2002), »Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie«, *Musiktheorie* 17, 291–299.
- Schneider, Norbert Jürgen (1979), »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik«, *Archiv für Musikwissenschaft* 36, 122–145.
- Temperley, David (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge/London: The MIT Press.



## 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, Unterrichtshäfte 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.