

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

16. Jahrgang 2019
Ausgabe 1

Herausgegeben von
Ariane Jeßulat,
Felix Wörner

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

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), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

16. Jahrgang 2019, Ausgabe 1
<https://doi.org/10.31751/i.48>

Herausgeber:

Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, Ajessulat@aol.com
Dr. Cosima Linke, Körnerstr. 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Mariahilferstraße 56/27, A-1070 Wien, cu@christianutz.net
Dr. Felix Wörner, Manzentälstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Ariane Jeßulat, Felix Wörner
Lektorat / Korrektorat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

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

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>

© 2019 Matthew Arndt, Twila Bakker, Lutz Felbick, Gesa Finke, Almut Gatz, Christophe Guillotel-Nothmann, Ariane Jeßulat, Cosima Linke, Burkhard Meischein, Jakob Rieke, Pwyll ap Siôn, Felix Wörner

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

ISSN 1862-6742



Inhalt

16. JAHRGANG 2019, AUSGABE 1

EDITORIAL	5
GRAPHISCHE DARSTELLUNGEN IN DER MUSIKTHEORIE	
BURKHARD MEISCHEIN Das Hören sehen lassen Anregungen zu Kulturtheorie und Geschichte musiktheoretischer Graphiken	7
GESA FINKE Partituren zum Lesen und Schauen Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation	21
JAKOB RIEKE Cycling in Tonal Space Neo-Riemannian Theory in der dritten Dimension	41
VARIA	
MATTHEW ARNDT Schoenberg – Schenker – Bach A Harmonic, Contrapuntal, Formal Braid	67
TWILA BAKKER, PWYLL AP SIÔN The Order of Things Analysis and Sketch Study in Two Works by Steve Reich	99
REZENSIONEN	
LUTZ FELBICK Markus Schwenkreis (Hg.), <i>Compendium Improvisation – Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts</i> (. Scripta, Bd. 5), Basel: Schwabe 2018	125
ALMUT GATZ Florian Vogt, <i>Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar,</i> Neumünster: von Bockel 2018	137
CHRISTOPHE GUILLOTET-NOTHMANN Ludwig Holtmeier, <i>Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts</i> (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 13, Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 23), Hildesheim: Olms 2017	143
ARIANE JEßULAT Patrick Dinslage, <i>Edvard Grieg und seine Zeit</i> , Laaber: Laaber 2018	153
COSIMA LINKE Malte Markert, <i>»Musikverstehen« zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive</i> (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Würzburg: Königshausen & Neumann 2018	159

Editorial

In der Musiktheorie haben Graphiken vielfältige Funktionen. Dabei sind visuelle Darstellungen in der Regel auf eine Weise mit den jeweiligen Theorien selbst so verbunden, dass nicht immer bestimmt werden kann, ob sie eine vorhandene Theorie lediglich abbilden oder ob sie nicht vielmehr selbst wesentliche Bausteine dieser Theorie sind. Bildinhalte und Darstellungsweisen von Graphiken können Mittel zur Illustration der sie umgebenden Texte sein, indem sie die diskutierten Sachverhalte visuell veranschaulichen. Häufig dienen sie dazu, bestimmte Aspekte hervorzuheben und durch die Visualisierung neue Perspektiven zur sprachlichen Darstellung hinzuzufügen. Dabei können sie gelegentlich durchaus auch in Widerspruch zum Text geraten. Da das Thema der graphischen Darstellung gleichzeitig weit in die Theorie musikalischer Notation hineinreicht und sämtliche Paradigmen von Schriftbildlichkeit berührt, kann im Rahmen einer einzelnen Zeitschriftenausgabe nicht mehr als ein Impuls zum Thema gegeben werden. Mit der Wahl dreier sehr unterschiedlicher Blickwinkel auf Aspekte graphischer Musiktheorie wurde jedoch versucht, die Reichweite des Forschungsfeldes zumindest anzudeuten.

So widmen sich die drei dem Themenschwerpunkt verpflichteten Beiträge dieser Ausgabe dem Problem visueller Theoriebildung aus der Perspektive kulturgeschichtlich geprägter Abbildungstraditionen, der Bildlichkeit als besonderer Form von Zeichensystemen und schließlich aus der Perspektive musiktheoretischen Begreifens im engeren Sinne.

Der Beitrag von Burkhard Meischein regt zu einer Betrachtung von Grafiken aus musiktheoretischen Lehrwerken seit der Renaissance an. Als Abbildungen musiktheoretischer Zusammenhänge sind sie über die reine Funktionalität fasslicher Darstellung hinaus Welterklärungsmodelle, mnemotechnische Systeme im Sinne von Datenspeichern und Repräsentationen einer Mediengeschichte, die mindestens ebenso viele ästhetische und theoretische Implikationen transportiert wie die eindeutig zur Diagrammatik und Diegetik gehörenden Diagramme, Formeln und Texte.

Dementsprechend erforscht der Beitrag von Gesa Finke die Möglichkeiten bildlicher Darstellung auf der Schnittstelle zwischen Diagrammatik und Graphismus mit dem Fokus auf dem Zusammenspiel zwischen Punkt, Linie und Fläche. Auf der Grundlage des Briefwechsels zwischen dem Komponisten Anestis Logothetis und der Flötistin Greta Vermeulen erarbeitet die Autorin Ansätze und Perspektiven einer Analyse graphischer Notation. Auch hier geht es, wie in den musiktheoretischen Lehrwerken in Meischeins Beitrag, um eine implizite Theorie musikalischen Erfassens auf der Basis von Schriftbildlichkeit, allerdings ist deren Ziel eine möglichst präzise und direkte Umsetzung in der künstlerischen Interpretation.

Jakob Rieke schließlich präsentiert ein aktuelles Beispiel visuell vermittelter Theorie: Als Weiterdenken der von Richard Cohn entwickelten graphischen Modelle für Transformationen in der *Neo-Riemannian Theory* führt Rieke die dort bereits angelegten Zugriffe auf den dreidimensionalen Raum ebenso systematisch wie kreativ weiter und demonstriert, in welcher Weise sich besonders dissonante Vierklangstransformationen differenziert im Raum abbilden lassen. Eine Anwendung in Analysen von Werken Hugo Wolfs und Alexander Skrjabin's dient der Evaluation des dreidimensionalen Designs.

Die freien Beiträge von Matthew Arndt und Twila Bakker/Pwyll ap Siôn sind verschiedenen Konzepten kontrapunktischer Analyse gewidmet: Während Arndt neue Facetten

organizistischer Formtheorien am Präludium Es-Dur aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* demonstriert, integriert der Text von Pwyll ap Siôn und Twila Bakker die Skizzenforschung in den Analyseprozess, um die Grenzen einer möglicherweise zu engen ›reinen‹ Textanalyse zu erweitern.

Die in diesem Band veröffentlichten fünf Rezensionen behandeln Publikationen, die sich mit musiktheoretischen Themen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart beschäftigen. Lutz Felbick diskutiert den umfangreichen von Markus Schwenkreis herausgegebenen Sammelband *Compendium Improvisation – Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (Basel 2018). Mit *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)* (Neumünster 2018) hat Florian Vogt eine zentrale Quelle des früheren 18. Jahrhunderts in Edition und Kommentar vorgelegt, die Almut Gatz in ihrer Besprechung würdigt. Neue Perspektiven auf die Geschichte der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts eröffnet schließlich die von Christophe Guillotel-Nothmann vorgestellte Publikation Ludwig Holtmeiers, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Hildesheim 2017). Patrick Dinslages in der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* erschienene Biografie Edvard Griegs (Laaber 2018) zeigt, wie eine Vermittlung zwischen älteren Konzeptionen von ›Werkbiografie‹ und diversen aus der Überblendung von detaillierten musikalischen Analysen und biografischen Informationen neu zusammengesetzten Grieg-Bildern einen differenzierteren Blick auf Werk und Persönlichkeit ermöglicht. Ariane Jeßulats Rezension stellt vor allem diejenigen Bereiche des Buches heraus, die Griegs Anteil am kulturellen Selbstverständnis Norwegens ab den 1860er Jahren behandeln. In den Kulturwissenschaften wird im aktuellen Methodendiskurs ein Konzept eines ›posthermeneutischen Verstehensbegriffs‹ erarbeitet. In seiner von Cosima Linke kommentierten Studie ›*Musikverstehen*‹ zwischen *Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive* (Würzburg 2018) entwickelt Malte Markert, welche neuen Perspektiven sich aus dieser Richtung für das musikalische Verstehen ergeben können.

Ariane Jeßulat, Felix Wörner

Jeßulat, Ariane / Wörner, Felix (2019): Editorial. ZGMTH 16/1, 5–6.
<https://doi.org/10.31751/1011>

© 2019 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com), Felix Wörner (felix.woerner@unibas.ch)
 Universität der Künste Berlin, Universität Basel

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
 Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
 This is an open access article licensed under a
 Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 28/06/2019
 angenommen / accepted: 29/06/2019
 veröffentlicht / first published: 30/06/2019
 zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Das Hören sehen lassen

Anregungen zu Kulturtheorie und Geschichte musiktheoretischer Graphiken

Burkhard Meischein

Graphische Darstellungen spielen in der Musiktheorie eine große und bisher kaum angemessen gewürdigte Rolle. Abbildungstraditionen und ihr historischer Wandel, Zeichen- und Drucktechnologie, aber auch wirtschaftliche Aspekte spielen hier mit hinein. Graphiken sind zugleich ästhetisch wirksames Anschaubild und technologische Erklärhilfe. Ihr Verständnis ist kulturell vielfach geprägt; aufgefordert wird zu einer umfassenderen Beschäftigung mit dem Gegenstand. Ausgewählte Sichtweisen auf musiktheoretische Graphiken werden hier an wenigen Beispielen aus unterschiedlichen historischen Epochen dargestellt.

Graphic representations play a major role in music theory and have so far hardly received adequate attention. Developing traditions of illustration, including drawing and printing technology, play into this field, which is further affected by economic aspects. Graphics are both an aesthetically effective illustration and a technological aid to explanation. Their understanding is culturally shaped in many ways; a comprehensive study of the subject is therefore required. Selected perspectives on music-theoretical graphics are presented in this article using examples from different historical epochs.

Schlagworte/Keywords: Boethius; Chladni sound patterns; chladnische Klangfiguren; curves; Ernst Kurth; Kurven; musical graphics; Musikalische Graphik; Visualisierung; visualization

Als Bestandteil von Darstellungen musiktheoretischer Sachverhalte finden sich seit der Antike bis in die Gegenwart hinein Abbildungen, Graphiken, Tabellen und Schemata von hoher Relevanz. Bereits seit der Antike hat sich hier eine bedeutende Tradition der Umsetzung musikalischer Phänomene in graphische entwickelt: Proportionen und Saitenlängen, kosmologische Bezüge, analytische Beobachtungen oder auch Aspekte des Systems der harmonischen Tonalität wurden und werden häufig visualisiert und in zum Teil aufwendigen Diagrammen und Graphiken wiedergegeben. Die Beispiele sind Legion: Boethius' für das Mittelalter und noch die Renaissance so wichtige Schrift *De institutione musica* beinhaltet bereits zahllose graphische Darstellungen, und von Franchino Gaffurio und Gioseffo Zarlino bis hin zu heutigen Autoren gibt es ein spannendes und vielfach vernetztes ›graphisch-musikalisches Denken‹. Dabei werden einzelne Bildbestandteile häufig wieder aufgegriffen, sodass sich für bestimmte Aspekte eine Traditionslinie immer wieder aufeinander bezogener Abbildungen abzeichnet; Stephen J. Gould hat für solche Zusammenhänge den Begriff »Canonical Icon«¹ geprägt.

Die Graphiken gehen oft über die im Text geäußerte Beobachtung hinaus. In Einzelfällen – so etwa bei einigen Analysen von Heinrich Schenker – wird auf jeden begleitenden Text verzichtet und die Beweiskraft allein der graphischen Darstellung überlassen.

Die Bilder haben im Einzelnen selbstverständlich jeweils unterschiedliche Funktionen; die unmittelbar greifbarste ist die pädagogische der Veranschaulichung und Verdeutli-

1 Gould 1995.

chung. Darüber hinaus aber fließen häufig Metaphern und Analogien mit ein, werden Funktionsweisen einzelner Musikinstrumente verwendet und andere Dinge mehr. In diesem Sinne dienen und dienen Abbildungen auch der Erhöhung von Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft; psychologische Momente fließen vor allem dort mit ein, wo die Glaubwürdigkeit einer Darstellung besonders unterstrichen und verstärkt werden soll.

In jedem Fall ist es lohnend, die musiktheoretische Graphik zum Thema zu machen und Aspekte zu benennen, die spezifisch sind für diese im Fach so wichtige Art musikbezogener Kommunikation. Es ist im Bereich der Musiktheorie über Jahrhunderte ein bedeutendes und differenziertes Arsenal graphischer Darstellungen entwickelt worden. Und in der musiktheoretischen Bilderwelt gibt es zahlreiche historische Beziehungen in dem Sinne, dass Graphiken auf andere Graphiken Bezug nehmen, sie zitieren, verändern, ergänzen oder imitieren. Das wirft die Frage nach einer Typologie der musiktheoretischen Bilder auf, nach einer Klassifizierung nach Zielen, Abbildungsprinzipien und Erkenntnisinteressen. Und wenigstens skizzenhaft sollen historische Aspekte musiktheoretischen Abbildens die geschichtliche Dimension des Phänomens verdeutlichen.²

Die Anfertigung graphischer Darstellungen von musiktheoretischen Zusammenhängen und Sachverhalten ist eine kulturell vielfach eingebettete Tätigkeit. Eine musikalische Graphik ist nicht bloß ein neutrales Darstellungsmittel. Vielmehr trägt sie Aspekte ästhetischer Gestaltung in die Darstellung hinein, ist stilistisch geformt und beeinflusst. Sie soll gefallen, überzeugen und belehren. Musiktheoretische Graphiken haben damit eine Doppelfunktion: Sie sind Anschaubild und Erklärhilfe, unterliegen deshalb zugleich Anforderungen der Ästhetik und der Funktion. Sie fügen unter beiden Gesichtspunkten verschiedene Elemente zu einem visuellen Ganzen zusammen.

Praktiken des Abbildens, des Zeigens und Beschreibens sind zudem durch den Wandel technischer Verfahrensweisen und der Drucktechniken mitbedingt, durch Abbildungstraditionen und Darstellungskonventionen geprägt und spiegeln schließlich wissenschaftliche Ideale ebenso wie musiktheoretische und ideologische Vorannahmen. Sie zeigen wechselnde Anforderungen an die abbildliche Präzision, sind Ergebnisse ästhetischer Vorstellungen und Vorlieben der Autoren. Und nicht zuletzt spiegeln sie wirtschaftliche Entwicklungen und schließlich auch die größere oder geringere Nähe zu den – vergleichsweise bilderarmen – philologischen Wissenschaften.

Graphische Codes und symbolische Darstellungen verstehen sich bei all dem nicht von selbst, und sie sind alles andere als zeitlos. Sie unterliegen der Geschichte der Reproduktionsmedien ebenso wie wechselnden Vorstellungen von der Funktionsweise musikalischen Hörens, und zeichnerische Techniken finden in ihnen ebenso einen Niederschlag wie musikpsychologische oder -theoretische Vorannahmen.

Demgegenüber wäre es naiv, die in musiktheoretischen Traktaten auftretenden graphischen Darstellungen bloß hinsichtlich einer Zweck-Mittel-Relation zu sehen, die sich entweder auf pädagogische und erklärende Zwecke oder auf die Wertsteigerung des Buches durch Illustration zurückführen ließe; gleichwohl spielen beide Aspekte für die Aus-

2 Hier nur genannt, aber nicht weiter verfolgt sei die wirtschaftliche und finanzielle Seite graphischer Bestandteile: Sie führen zu Kosten- und Wertsteigerungen bei Büchern, Titelblätter und Frontispize haben zu Verkaufs- und Werbezwecken gedient, Fotografien erforderten Spezialpapiere, und manche quer- oder überformatige Graphik zwang zu Einlageblättern, die ebenfalls zu nennenswerten Kostensteigerungen beitragen konnten.

gestaltung musiktheoretischer Schriften eine Rolle. Aber allein reichen sie nicht hin, um die graphischen Darstellungen angemessen verstehen und erklären zu können. Die Graphik ist eine Mitteilungsform zwischen Kunst und Kommunikation. Musiktheoretische Graphik ist einerseits ein Hilfsmittel der Darstellung und dient als solches dem Informationsaustausch und der Klärung von Begriffen und Funktionsweisen. Darüber hinaus aber kann eine Graphik mehr aussagen, als bloß Aufklärung über einen Sachverhalt zu geben. Der Grad der Überzeugungskraft einer Darstellung ist von ihrer ästhetischen Eindringlichkeit nicht unabhängig. Nicht selten aber ist Graphiken, über die Abbild- und Zeigefunktion weit hinausreichend, auch ein revelatorischer Charakter zugesprochen worden, also eine Art Bildmagie: Sie sollten es ermöglichen, akustisch nicht wahrnehmbare Bereiche der Welt zu erschließen, die mit klanglichen Phänomenen und musiktheoretischen Zusammenhängen in Beziehung zu bringen waren. Vor allem im Bereich harmonikaler Spekulation ist primär den Bildern die Funktion zugefallen, etwas zu zeigen, das sich erst der Enthüllung oder der ›Offenbarung‹ erschließt.

So folgen musiktheoretische Graphiken ganz verschiedenen Zielen und Ausrichtungen: Sie können pädagogisches Mittel sein, metaphysisch-harmonikale Erkenntnis oder technisch-ingenieurmäßige Aufklärung über Sachverhalte zu bieten versuchen.³

Bilder erregen Aufmerksamkeit und können auf mehreren Ebenen ansprechen und zum Nachdenken anregen. Die ästhetischen Wirkungen von Graphiken haften dabei am Gesamteindruck, die Lektüre in Hinsicht auf den gemeinten Sinn muss dagegen die Details in den Vordergrund rücken. Der Grad der Deutlichkeit und Verständlichkeit der Details einer Graphik ist allerdings unterschiedlich und es empfiehlt sich wohl, bei Versuchen der Entschlüsselung zu prüfen, ob eine Graphik zur Zeit ihrer Anfertigung vielleicht verständlich war und erst später unverständlich geworden ist oder ob sie von Anfang an unverständlich war und warum das so ist.

Konstant bleibende Abbildungsprinzipien erleichtern das Verständnis erheblich, von denen einige hier skizziert werden sollen. Ein in der älteren Musiktheorie geprägter Abbildungstypus verwendet Schemata, Diagramme, Netze und komplexe geometrische Figuren, z. B. Polyeder mit eigenen zeichnerischen und mathematischen Anforderungen. Diese werden teilweise ergänzt durch Textelemente oder auch durch Bestandteile der traditionellen Notenschrift. Strecken und Längen bilden häufig Intervalle ab, gern konkretisiert als abgebildete Orgelpfeifen oder Saitenlängen. Ein anderer Abbildungstypus widmet sich metaphorischen und allegorischen Darstellungen. In jedem Fall gilt: Eine Menge von angenommenen Gegenständen wird durch eine Menge von graphischen Elementen wiedergegeben, Sinndifferenzen werden durch graphische Differenzen codiert.

Der Versuch einer klassifizierenden Einordnung musiktheoretischer Graphiken kann zunächst einmal zwischen analytischen und synthetischen Graphiken unterscheiden: Während analytische Darstellungen der Klärung von Beobachtungsdaten und Funktionsweisen dienen und zugunsten rationaler Durchsichtigkeit auch bloßen Erkenntnisfrag-

3 Dass übrigens die Musiktheorie so offen gegenüber graphischer Darstellung ist, dürfte verschiedene Gründe haben. Die europäische Musiktradition nutzt seit langem die komplexe Vermischung visuell-klanglicher Zeichenkombinationen unter Einbeziehung pragmatischer Aspekte (Notenzeichen mit Anweisungscharakter). Von daher ist eine gewisse Nähe der Konzeption zur Graphik gegeben. Musiktheoretische Graphiken und graphische Elemente haben allerdings gegenüber der Notenschrift in der Regel keinen Anweisungs-, sondern Zeigecharakter.

menten und Einzelfällen gewidmet werden, bemühen sich die synthetischen Graphiken um das Ganze eines phänomenalen Eindrucks, um Zusammenfassung und Axiomatisierung, gelegentlich um die Darstellung einer Art ›Weltformel‹. Synthetisch sind in diesem Sinne solche Darstellungen, die »zu dem Begriffe des Subjekts ein Prädikat hinzutun, welches in jenem gar nicht gedacht war, und durch keine Zergliederung desselben hätte können herausgezogen werden«,⁴ die also Gegenstände und Zusammenhänge plausibel zu machen suchen, die nicht in den Bereich des empirisch Auffassbaren gehören.

Innerhalb des Bereichs der analytischen Graphiken können verschiedene Aspekte unterschieden werden, für die graphische Darstellungen unternommen worden sind. Zu nennen wären erstens die Beobachtung und Beschreibung, zweitens die Darstellungen methodischen Vorgehens, drittens die Darstellungen von Geräten und viertens Versuche von Erklärungen einzelner Phänomene und Zusammenhänge.

Synthetische Graphiken treten hingegen neben der Gesamtdarstellung von Denkbäuden gern auf im Zusammenhang von Klassifizierungen: erstens bei der Suche nach Ordnung in der Natur, zweitens bei der Begriffsbildung und drittens bei der Veranschaulichung einer Theorie, eines Zusammenhangs oder eines komplexen Begriffs.

Bisweilen wird eine zunächst analytisch erscheinende graphische Darstellung durch synthetisierende Ausdeutung zu einem Bestandteil eines über den eigentlichen Gegenstand weit hinausreichenden Komplexes; ein Beispiel sind die weiter unten zu besprechenden ›Chladnischen Klangfiguren‹.

Zu Recht wohl stehen skizzenhafte historische Überblicke in wissenschaftlichen Kontexten nicht hoch im Kurs. Trotzdem mag es erlaubt sein, hier eine solche Skizze zu geben, um gleichzeitig an einigen wenigen Punkten etwas tiefer gehen zu können. Die Aufgabe einer weitergehenden Geschichte musiktheoretischer Graphik würde darin bestehen, im Hinblick auf einzelne Graphiken oder Abbildungsprinzipien die Konstellationen zu rekonstruieren, aus denen heraus sie konzipiert und hergestellt worden sind und aus denen sie ihre historische Besonderheit gewinnen.

Graphische Darstellungen nehmen in der musiktheoretischen Literatur bereits in der Antike eine bedeutende Rolle ein als probates Mittel, um Relationen und Beziehungen abzubilden, Funktionsweisen zu verdeutlichen und musiktheoretische Darstellungen aufzuwerten. So enthält bereits Boethius' unter dem Titel *De institutione musica* bekannt gewordenes Konvolut über einhundert graphische Darstellungen (Abb. 1).⁵

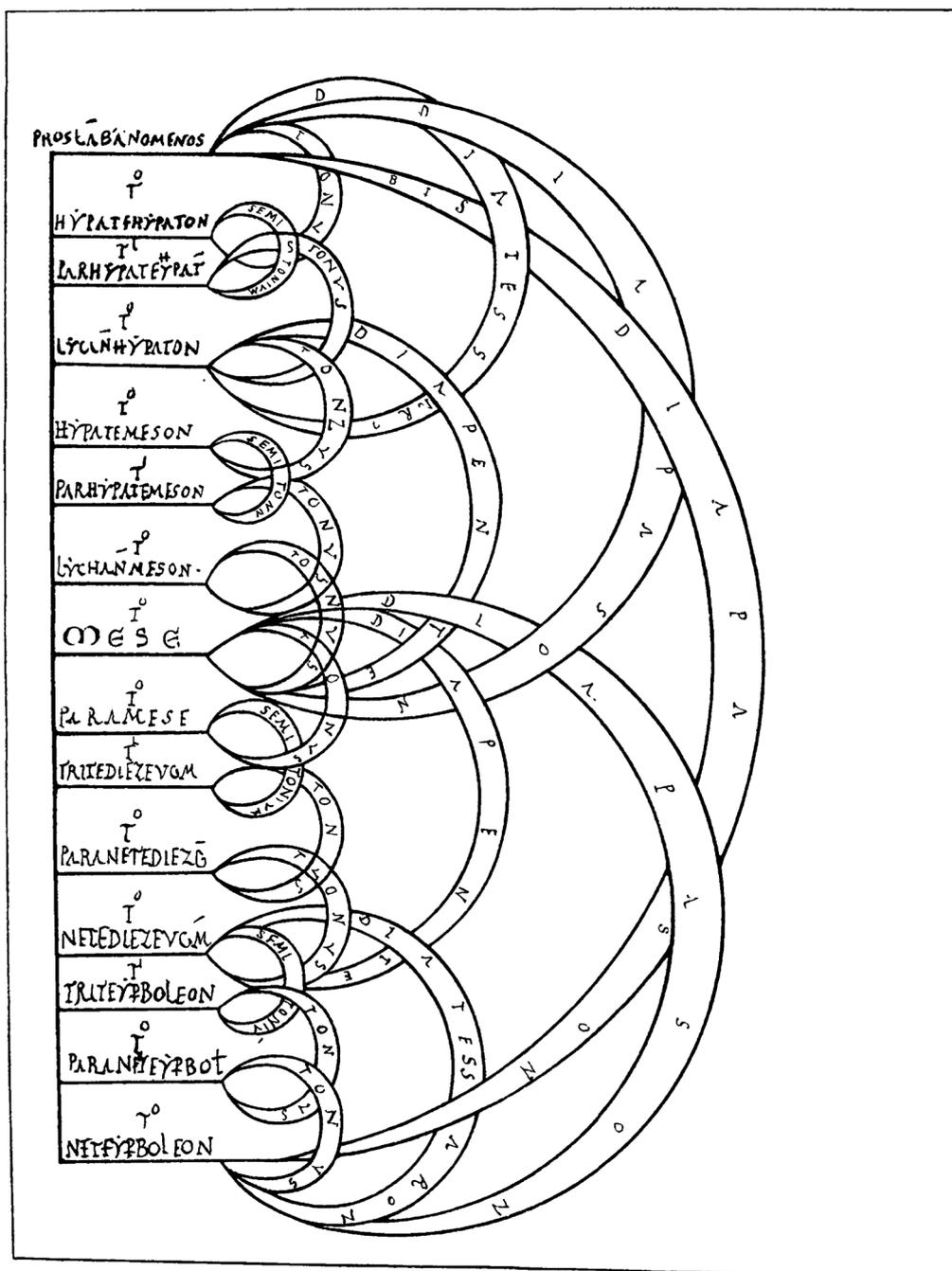
Vermutlich ist hier ein Einfluss der ebenfalls ausgesprochen bilderreichen Mathematik sichtbar, fertigte Boethius doch auch eine Übertragung der *Elemente* des Euklid an, die allerdings nur fragmentarisch erhalten ist.⁶

4 Kant 1977, 52.

5 Dabei muss natürlich die Überlieferungssituation und der Hintergrund der Entstehung des Werkes mitbedacht werden, handelt es sich doch nicht um ein im neuzeitlichen Sinne ›geschlossenes Werk‹, sondern eher um ein Konvolut, in das aus unterschiedlichen Quellen Bestandteile eingeflossen sind.

6 Vgl. dazu Murdoch 1967.

System diezeugmenon.



Facsimile aus dem Cölnher Codex.

Abbildung 1: Nachzeichnung (19. Jahrhundert) nach einer der Graphiken aus Boethius' Schrift *De institutione musica*⁷

Boethius folgend, sind später vor allem zahlreiche Traktate der Renaissance reich an Abbildungen, und ganz offenbar spiegelt diese Fülle graphischer Darstellungen die besondere Rolle, die in dieser Zeit der Zeichnung zugemessen worden ist. In der Renaissance sind

7 Paul 1872, nach 26.

›Zeichnung‹ und ›künstlerische Idee‹ eng verknüpft; der Begriff *disegno* bezeichnet sowohl die aus der Kenntnis der Maßverhältnisse erwachsene und dem Werkprozess zugrundeliegende Konzeption als auch das zeichnerische Ergebnis, die tatsächlich vorliegende Zeichnung. Vasari definiert die Zeichnung (›disegno‹) um 1550 folgendermaßen:

Die Zeichnung [...] geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, dass die Zeichnung nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen in Bezug auf die Teile sowie das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung entspringt, und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinn hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorgestellt und in der Idee hervorgebracht hat.⁸

Diese Hochschätzung der Zeichnung und die tief verwurzelte Überzeugung, dass sich alle denkbaren Zusammenhänge sowohl des Weltganzen wie auch eines einzelnen Kunstwerks in einer Zeichnung in optimaler Weise abbilden ließen, motivierte auch die Autoren musiktheoretischer Traktate zu einer Fülle bedeutender musiktheoretischer Graphiken.

Dabei sind die Graphiken dieser Zeit trotz aller Orientierung an den spätantiken Mustern von den älteren merklich unterschieden. Zum einen erscheinen sie deutlich stärker auf den Wahrnehmenden hin zentriert. Zweitens wird die Darstellung geometrisiert und professionalisiert. Die Gegenstände werden drittens mit mathematischer Genauigkeit auf eine Ebene projiziert; das ist möglich geworden durch die Entdeckung und Entwicklung der Zentralperspektive. Und viertens sind die Graphiken an Prinzipien der mathematischen Exaktheit und der Systemstruktur der Mathematik orientiert. Fünftens sind sie in aller Regel synthetisch und universalistisch, und schließlich spielen Aspekte der Nützlichkeit und der pädagogischen Verwendbarkeit eine zunehmende Rolle.

Die Hochschätzung der Zeichnung ist jedenfalls ein weit zurückreichendes gesamteuropäisches Erbe, das erst in der Neuzeit im Zeichen der Aufwertung des tatsächlich oder nur scheinbar Rationalen gegenüber dem ›bloß Sinnlichen‹ verdrängt worden ist. Leonardo da Vinci argumentiert im Zusammenhang einer Diskussion um den Vorrang der einzelnen Künste voreinander:

Aber die göttliche Wissenschaft der Malerei handelt von allen Werken, den menschlichen wie den göttlichen, die von Oberflächen, das heißt von den Umrisslinien der Körper begrenzt sind; damit schreibt sie dem Bildhauer die Vollkommenheit seiner Statuen vor. Mit ihrem Grundprinzip, der Zeichnung, lehrt sie den Baumeister einen dem Auge angenehmen Bau zu schaffen; desgleichen unterweist sie die Töpfer jeglicher Art, die Goldschmiede, die Weber und die Sticker; sie hat die Zeichen erfunden, mit denen man sich in den verschiedenen Sprachen ausdrücken kann, sie hat den Arithmetikern die Ziffern gegeben, sie hat die Geometrie das Figurenzeichnen gelehrt; sie unterweist die Optiker, die Astronomen, die Maschinenbauer und die Ingenieure.⁹

8 Zitiert nach Kruse 2003, 112.

9 Leonardo 1990, 136.

Für barocke Darstellungen sind häufig allegorische Züge bezeichnend wie in dem häufig diskutierten Frontispiz zu Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*. Hingegen nimmt im Klassizismus – wohl bedingt durch ein verändertes Wissenschaftsideal der Aufklärung – die Zahl der Graphiken rapide ab.¹⁰

Um 1800 setzt Goethe der synthetischen, geradezu offenbarungshaften revelatorischen Abbildung ein bezeichnendes Denkmal. Faust stößt in einem geheimnisvollen Buch auf eine graphische Darstellung des Makrokosmos, die ihn unmittelbar körperlich ergreift und in vielfacher Hinsicht zum Nachdenken anregt.

Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick / Auf einmal mir durch alle meine Sinnen! / Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück / Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen. / War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb, / Die mir das innre Toben stillen, / Das arme Herz mit Freude füllen / Und mit geheimnisvollem Trieb / Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?¹¹

Der bloße Worttext hätte das offenbar nicht vermocht: »Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht.«¹² Und mit in die Betrachtung des Bildes kommen nicht von ungefähr Assoziationen musikalischen Erklings:

Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt! / Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen / Und sich die goldnen Eimer reichen! / Mit segenduftenden Schwingen / Vom Himmel durch die Erde dringen, / Harmonisch all das All durchklingen!¹³

In geometrischen Figuren und teilweise auch in mystischen Symbolen werden in solchen Bildern Elemente und Planeten in Beziehung zu musikalischen Intervallen und anderen Elementen gesetzt, aus denen sich verborgene Zusammenhänge offenbaren sollen. Und es dürfte kein Zufall sein, dass Goethe um 1810, als er sich der »Tonlehre« zuwendet, diese in einer Tabelle zu fassen sucht und insgesamt die Beziehung zum Optischen hier in besonderer Weise für angebracht hält:

Zelter ist gegenwärtig hier und wahrscheinlich komme ich durch seine Gegenwart weiter in meinem alten Wunsch, der Tonlehre auch von meiner Seite etwas abzugewinnen, um sie unmittelbar mit dem übrigen Physischen und auch mit der Farbenlehre zusammen zu knüpfen. Wenn ein paar große Formeln glücken, so muss das alles Eins werden, alles aus Einem entspringen und zu Einem zurückkehren.¹⁴

In diesem Kontext eines wieder gewachsenen Interesses an geheimnisvollen, offenbarungshaft scheinenden Phänomenen sind auch die sogenannten »Chladnischen Klangfiguren« zu sehen, die wohl die prominenteste Erscheinung auf dem Gebiet Musik und Graphik im 18. und 19. Jahrhundert darstellen.

Ausgangspunkt waren Experimente, die erstmals 1787 von dem Akustiker Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827) beschrieben wurden: Bei den »Chladnischen Klangfiguren« handelt es sich um Versuchsanordnungen, mittels derer die Vibrationen klingender Körper optisch dargestellt werden konnten. Chladni hatte mittig oder am Rand fixierte Platten mittels eines Geigenbogens zum Schwingen gebracht. Aufgestreuter Sand oder

10 Vgl. insgesamt zu dem hier wirksamen historischen Wandel Meischein 2010.

11 Goethe 1986, 22, Verse 430–438.

12 Ebd., Vers 442.

13 Ebd., Verse 447–453.

14 Goethe 1896, 353f.

Pulver sammelte sich nun an den Stellen der Platte, die sich nicht mitbewegten, und ließ so komplexe und bei steigender Tonhöhe komplizierter und vielfältiger werdende, zugleich ästhetisch ansprechende Schwingungsbilder entstehen (Abb. 2).

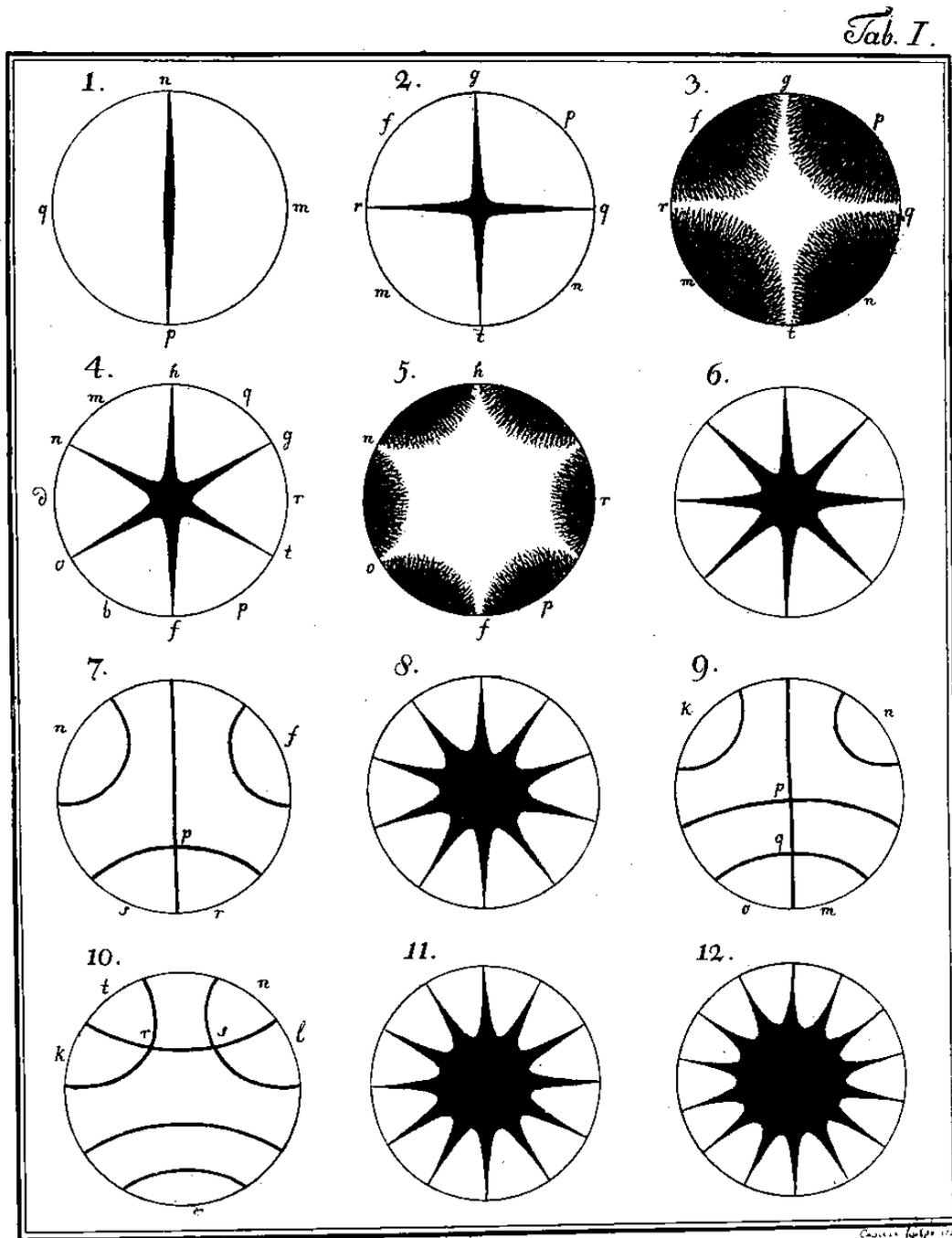


Abbildung 2: Ernst F. F. Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (1787), Tafel 1 (Chladnische Klangfiguren)¹⁵

Diese Bilder stießen auf Interesse und Weiterinterpretationen in ungeahntem Ausmaß. So vermutete der Physiker Hans Christian Oerstedt die Beteiligung elektrischer Phänomene, da sich die Teilchen von den schwingenden Platten nicht gleichmäßig lösten, was er

¹⁵ Chladni 1787, nach 78.

wiederum darauf zurückführte, dass neben den rein mechanischen auch weitere Phänomene beteiligt sein müssten.

Ein anderer Denker, Johann Wilhelm Ritter, ging weit über die Idee der Visualisierung rein akustischer Verhältnisse hinaus.¹⁶ Anstatt sich auf die mathematisch-physikalischen Beobachtungen zu konzentrieren, suchte er nach weiteren, bisher verborgen gebliebenen Zusammenhängen mit anderen Bereichen der Wissenschaft und hoffte, mithilfe von Einblicken in die menschliche Psyche neue Zugänge zur Natur über Parallelen zwischen den Klangfiguren und lesbaren Texten gewinnen zu können.

Getreu seinem an Goethes Äußerung erinnernden Motto »Alles Einzelne in der Natur ist Brechungsmedium für alle Strahlen des Universums«¹⁷ werden Chladnische Klangfiguren zu Gliedern in einer endlosen Kette von Allegorien, immer im Hinblick auf das Universum als Gesamtphänomen.

So spricht Ritter dem Ton an sich ein eigenes Leben, ja sogar ein eigenes Bewusstsein zu, das seinerseits wieder Teil eines mystischen Ganzen ist. In den Chladnischen Figuren sieht er eine Art natürlicher Sprache und somit einen Weg, die Phänomene der Natur lesbar zu machen. Über die sinnliche Erfahrung erschließen sich dem Betrachter somit Bereiche, die weit über das hinausgehen, was der rein analytische Verstand zu erkennen imstande ist.

Der Mensch ist somit nicht mehr auf rein mathematische Abstraktionen angewiesen, sondern kann versuchen, die Sprache der Natur mittels seiner Sinnesorgane und der Intuitionen seines Verstandes zu erkennen.

Der Mensch ist in Ritters Denken nicht länger die einzige zeichenverwendende Instanz. Vielmehr ist der menschliche, rationalistische Zeichengebrauch selbst Teil größerer Zeichen- und Sprachprozesse. Die in den Chladnischen Figuren dargestellten Töne stehen den inneren Regungen und Empfindungen näher als das gesprochene Wort. Sie begrenzen nicht; sie heben Grenzen auf und öffnen Bezüge zur Natur als Ganzes. Deshalb ist das richtige Verständnis akustischer Phänomene von so großer Bedeutung für das Verständnis aller weiteren Dinge.

Verstehen ist für Ritter kein fortlaufender Prozess, sondern eine momenthafte Aufhellung vielfältiger Bezüge. Das Erkennen der Klangfiguren berührt außerphysikalische Bereiche, wirkt in unterschiedlichen Zusammenhängen, stellt unterschiedlichste Bezüge her, ohne sie zu fixieren, und bietet eine ganze Reihe hermeneutischer Möglichkeiten. Die Figuren können naturwissenschaftlich aufgehellt werden, sie enthüllen mystische Bereiche, stehen im Kontext zu künstlerischen Phänomenen, auch in Bezügen zur kulturellen und literarischen Tradition, und sie öffnen Perspektiven auf psychische und physiologische Analogien.

Wenn es in der Geschichte der Musiktheorie einen *iconic turn* gegeben hat, liegt er wohl 100 Jahre vor dem von dem Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell für die Jetztzeit ausgerufenen.¹⁸ Denn im frühen 20. Jahrhundert, im Zeichen von Energetik und ›Kurvendiskussion‹ einerseits, durch Heinrich Schenker und die ihm sich anschließenden Traditionen andererseits, gelangten musiktheoretische Graphiken wieder zu ungeahnter

16 Vgl. Ritter 1810.

17 Ebd., Bd. 1, 166.

18 Vgl. Mitchell 2008.

Prominenz. Unterschiedliche graphische Darstellungsformen sind in dieser Zeit entwickelt oder im Anschluss an ältere Darstellungen weiterentwickelt worden.¹⁹

Etwa seit 1900 und mit einem deutlich sichtbaren Höhepunkt in den 1920er Jahren werden musikalische Formen, aber auch Spannungsverläufe in Form von Verlaufskurven dargestellt. Die Kontinuität solcher Verlaufskurven schien nun dem Ablauf musikalischer Gebilde angemessener zu sein als etwa architektonische Entwürfe, wie sie frühere Zeiten zu vergleichbaren Zwecken gern verwendet hatten. Die Kurve ermöglichte einen Anschluss an körperliche Prozesse wie das Atmen, die Muskelbewegung und den – damals besonders heftig diskutierten – Tanz. Und auch Apparate wie der ›Pneumograph‹ – ein Gerät, mit dem Geschwindigkeit und Kraft der durch die Atmung bedingten Bewegungen des Brustkorbs aufgezeichnet werden konnten – oder der ›Phonograph‹, der nun Klänge selbst in Form einer Linie mit vielfältigen Ausschlägen in eine Stanniolschicht ritzte, schienen die Kurve als angemessene Modellierung musikalischer Abläufe nahezulegen.

Die Grenzen dessen, was in konventioneller Notation darstellbar erschien, wurden nun ausgiebig diskutiert. So thematisierte Ernst Kurth – überhaupt einer der Protagonisten dieser Art von ›Kurvendiskussion‹ – musikalische Raumvorstellungen und fand in der Neumenschrift eine in mancher Beziehung angemessenere Darstellung der musikalischen »Raumanschauung« als in der auf gleichmäßig großen Punkten beruhenden traditionellen Notenschrift, deren Abbildungsverhältnisse sich »beim Hineinhorchen in die innere Tonwelt selbst nicht so darstellen.«²⁰

Hier wie im großen sind ihr [der in der Musik hervorzügelnden Kraftformen] Grundbild, wie es durch den Energieverlauf unmittelbar gegeben ist, die Kurven, obwohl sie allein nicht das Wesentliche erschöpfen können und weitere Momente der Organisierung zuweilen ihre Bedeutsamkeit zurückzudrängen scheinen.²¹

Und von den jeweils unterschiedlichen Kurven erhoffte Kurth sich, stilistische Einordnungen vornehmen zu können, ganz im Sinne der Stilforschung Guido Adlers, wie in einer kurzen Passage zu Palestrina deutlich wird:

Die ruhigen, fast nie hochgewellten kleinen Bogen in den Einzelphrasen Palestrinas scheinen einfach gerundet schon im Vergleich mit den zitterigen, unruhiger in kleinen Teilwellen verlaufenden anderer Stile.²²

Aber während Kurth, soviel er auch über Kurven redete, völlig darauf verzichtete, welche zu zeichnen, übernahmen das andere Autoren in reichlichem Maße. Die Bücher und Aufsätze von Hans Mersmann, Walter Engelsmann²³, Gustav Becking²⁴ oder Alexander Truslit²⁵ brachten kurvengeprägte Darstellungen musikalischer Verläufe in großer Zahl

19 Die vielfältige Konstellation kultureller Einflüsse dieser Zeit auf die Musikauffassung und auch auf die graphischen Darstellungsweisen musiktheoretischer Zusammenhänge hat Tobias Robert Klein in seinem Buch *Musik als Ausdrucksgebärde* sehr eindrucksvoll dargestellt. Vgl. Klein 2015, 207–237.

20 Kurth 1931, 116–136, hier 121.

21 Ebd., 255.

22 Ebd., 255f. Auch neuere Literatur gerade auf dem Gebiet des Kontrapunkts bezieht sich übrigens auf in Kurven zu fassende ›Krautfelder‹ und ›Energieströme‹. Vgl. Hohlfeld/Bahr 1994.

23 Engelsmann 1931.

24 Becking 1928.

25 Truslit 1938.

hervor; Hans Mersmanns Visualisierung der Klaviersonate Es-Dur von Joseph Haydn Hob. XVI:49 mag hier als Beispiel dienen (Abb. 3).

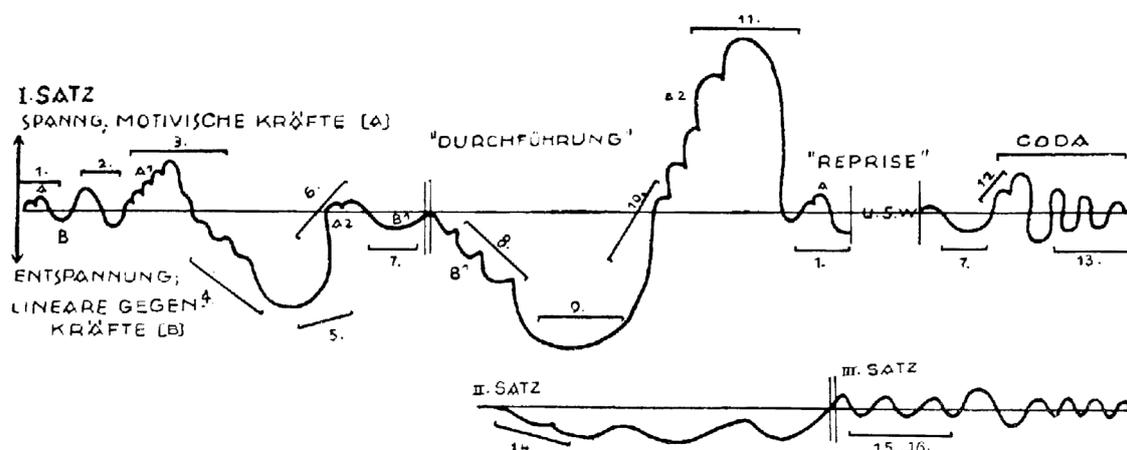


Abbildung 3: Hans Mersmanns Visualisierung von Haydns Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:49²⁶

Für diese Zeit ist aber auch noch ein anderer Aspekt hervorzuheben. Graphiken können auch ein Misstrauen gegenüber der Kraft der Wortsprache anzeigen, und zumindest die durch Graphiken ermöglichte Alternative zur Linearität der Sprache ist gern genutzt worden. Aber auch weitergehende Sprachkritik scheint sich in der wichtigen Stellung der Graphiken in der Musiktheorie vor allem des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts niederzuschlagen. So ist die Lehre Heinrich Schenkers zwar ein vielschichtiges Gesamtkonzept, aber eines, das die visuelle Darstellung mehr und mehr in den Mittelpunkt rückte.

Die intellektuelle und literarische Moderne seit 1900 war von einer grundlegenden Kritik an der Phrase und darüber hinaus noch stärker dekonstruktivistisch von der Infragestellung der Möglichkeiten der Wortsprache überhaupt geprägt. Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*,²⁷ Hofmannsthal's »Chandos-Brief« (»Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze«²⁸), Karl Kraus' sensible Sprach- und Gesellschaftskritiken mögen für diese literarische und intellektuelle Phrasenkritik angeführt werden, eine Kritik, die ihren Anteil auch an der Kürze der Stücke und insgesamt an der musikalischen Ideologie auch der frühen musikalischen Moderne hat. Und es gilt: Wo Worte fehlen, sprechen Bilder. Wenn Schenker etwa *Fünf Urfinie-Tafeln*²⁹ fast völlig ohne begleitenden Text publizierte und in seinem knappen Vorwort mitteilte, seine graphische Darstellungsmethode habe nun einen Grad von Perfektion erreicht, der einen erklärenden Text überflüssig mache, stellt er sich in diese Tradition der neuzeitlichen Phrasen- und Sprachkritik, die das Wien seiner Zeit so stark prägte.

Im späteren 20. Jahrhundert näherten sich musikalische Graphik – als Äquivalent der Notenschrift mit Anweisungscharakter – und musiktheoretische Graphik einander an.

26 Mersmann 1923, 26.

27 Mauthner 1901/02.

28 Hofmannsthal 1991, 48f.

29 Schenker 1932.

Darüber hinaus ermöglichten Computergraphiken einerseits, die dank der technischen Entwicklung nun leicht zu erstellenden Sonagramme andererseits – man denke nur an die Software *Sonic Visualiser* und die durch sie ausgelöste Flut von Bildern – einen neuen Abbildungsreichtum; traditionelle Topoi und Abbildungsprinzipien blieben aber häufig bestehen. Als Neues trat schließlich das audiovisuelle Ineinander unterschiedlicher Medien hinzu: die multimediale Kombination von Text, Bild und Ton.

Gemeinsam mit vielen Abbildungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben viele der heute gebrauchten musiktheoretischen Abbildungen und Abbildungstypen, dass sie Aspekte musikalischer Wahrnehmung oder zumindest Annahmen über dieselbe mit einbeziehen. Als Beispiele können die verschiedenen Tonalitätsmodelle dienen, die sich darum bemühen, Distanzen zwischen Klängen graphisch zu repräsentieren. Fred Lerdahl – hier beispielhaft ausgewählt als Autor eines aktuellen, von Graphiken und Diagrammen durchzogenen Werks – unternimmt in seinem Buch *Tonal Pitch Space* von 2001 den Versuch, ein Modell für die Analyse tonaler Relationen und Bewegungen bereitzustellen, das einerseits systematisch geschlossen und formalisierbar sein, andererseits in enger Beziehung zu den psychologischen Intuitionen stehen soll, die mit harmonischen Bewegungen, mit ihren psychologisch empfundenen Richtungen und Gewichtsverteilungen verbunden sein sollen. Er knüpft damit an eine bereits weit zurückreichende Tradition musiktheoretischer und musikpsychologischer Versuche an, Intuitionen harmonischer Distanzen in graphisch repräsentierten Modellen abzubilden.³⁰

Der Gegenstand eines großen Teils dieses Buches (vor allem des mit »Diatonic Space« überschriebenen zweiten Kapitels) ist der Versuch einer Darstellung und Modellierung der tonalen Hierarchie, der im tonalen System wirksamen hierarchischen Beziehungen. Es geht Lerdahl zunächst nicht um die Folge der tonalen Ereignisse im Ablauf eines bestimmten Stückes, sondern um die tonale Struktur, um diejenige Hierarchie, die im aktuellen Hören mit der Hierarchie der konkreten musikalischen Ereignisse interagiert, diesen bestimmte Bedingungen vorgibt und die tonale Hörerfahrung gründiert.

Lerdahl – und mit ihm andere Autorinnen und Autoren dieser Tradition – bemüht sich um die Modellierung eines mehrdimensionalen Raumes in Graphiken und Diagrammen zur Abbildung der tonalen Hörerfahrungen, in dem räumliche und in Zahlen dargestellte Abstände in möglichst enger Korrelation zu den empirisch gefundenen und intuitiv nachvollzogenen Hörerfahrungen stehen.

An dieser Stelle sollen abschließend die wichtigsten Aspekte der Darstellung thesenhaft zusammengeführt werden. Musiktheoretische Graphiken zielen auf die Visualisierung von Erkenntnissen und Intuitionen, deren angemessene Darstellung dem Text allein nicht zugetraut wird. Im Laufe von Jahrhunderten haben sich fachspezifische graphische Konventionen und Abbildungstraditionen herausgebildet, die das Verstehen der bildlichen Umsetzungen erheblich erleichtern.

Graphiken, Diagramme und Bilder sollen überzeugen, offenbaren und Denkmöglichkeiten aufzeigen, die ohne die abgebildeten Konstellationen so nicht möglich wären. Sie ermöglichen ein Hineinnehmen von Bestandteilen anderer Wahrnehmungs- und Vorstellungsbereiche: Sie können mit musikalischen Zeichen oder räumlichen Assoziationen

30 Lerdahl bespricht eine ganze Reihe dieser Modelle, die seit dem 18. Jahrhundert angefertigt worden sind. Vgl. Lerdahl 2001, 42ff.

verbunden werden, an bestimmte Bildtraditionen anknüpfen oder allegorische Darstellungen integrieren. Hörintuitionen spielen dabei ebenso mit hinein wie musiktheoretische Vorannahmen, Abbildungstraditionen und der Stand der Zeichen- und der Reproduktionstechnik.

In ihrer Materialität bleiben Abbildungen stabiler als Texte, die häufiger verändert oder zumindest in veränderter Gestalt tradiert werden.

Graphiken fungieren auch als visuelle Behauptungen; sie können von daher auch falsche Behauptungen sein oder irrigen Interpretationen Vorschub leisten. Und es scheint die Bereitschaft, sich kritisch mit einer Graphik auseinanderzusetzen, geringer zu sein als die, sich mit einem Text auseinanderzusetzen. Jedenfalls gilt: Keine Graphik versteht sich von selbst. Allerdings machen wir uns oft nicht klar, wie viele Voraussetzungen wir inferieren und wie viele ›Sehgewohnheiten‹ kulturell geprägt sind: von der Leserichtung von links nach rechts über Vorstellungen von Zentrum und Peripherie bis hin zu Abbildungsgewohnheiten, die durch die Kunstgeschichte geprägt sind.

Viele andere Arbeitsfelder und Beispiele könnten genannt und analysiert werden, in denen musiktheoretische Intuitionen und Konzeptionen visualisiert werden, und dem Komplex der graphischen Repräsentation musiktheoretischer Erkenntnisse und Vorstellungen wäre eine größere und kulturwissenschaftlich informierte Aufmerksamkeit zu wünschen.

Literatur

- Becking, Gustav (1928), *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg: Filser.
- Chladni, Ernst F. F. (1787), *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- Engelsmann, Walter (1931), *Beethovens Kompositionspläne dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*, Augsburg: Filser.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1896), Brief an Sartorius, 19. Juli 1810, in: *Goethes Werke (Weimarer Ausgabe)*, Bd. 114, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Böhlau, 351–354.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1986), *Faust. Eine Tragödie*, in: *Goethes Werke (Hamburger Ausgabe)*, Bd. 3, hg. von Erich Trunz, 13. Auflage, München: Beck, 7–364.
- Gould, Stephen J. (1995), »Ladders and Cones. Constraining Evolution by Canonical Icons«, in: *Hidden Histories of Science*, hg. von Richard Silver, New York: New York Review of Books, 37–67.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991), »Ein Brief«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 31, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer, 45–55.
- Hohlfeld, Christoph / Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* (2 Bde.), Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kant, Immanuel (1977), *Kritik der reinen Vernunft (Werke in zwölf Bänden, Bd. 3)*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Klein, Tobias Robert (2015), *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn: Fink.

- Kruse, Christiane (2003), *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München: Fink.
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Leonardo da Vinci (1990), *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. von André Chastel, übers. von Marianne Schneider, München: Schirmer-Mosel.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, New York: Oxford University Press.
- Mauthner, Fritz (1901/02), *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 Bde.), Stuttgart: Cotta.
- Meischein, Burkhard (2010), *Paradigm lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln: Dohr.
- Mersmann, Hans (1923), »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 226–269.
- Mitchell, William J. T. (2008), *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck.
- Murdoch, John E. (1967), »Euclides Graeco-Latinus. A Hitherto Unknown Medieval Latin Translation of the Elements Made Directly from the Greek«, *Harvard Studies in Classical Philology* 71, 249–302.
- Paul, Oscar (1872), *Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik, aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der Griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul*, Leipzig: Leuckart, Reprint Hildesheim: Olms 1973.
- Ritter, Johann Wilhelm (1810), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (2 Bde.), Heidelberg: Mohr und Zimmer, Reprint Leipzig: Kiepenheuer 1984.
- Schenker, Heinrich (1932), *Fünf Urlinie-Tafeln*, Wien: Universal Edition, Reprint unter dem Titel *Five Graphic Music Analyses* New York: Dover 1969.
- Truslit, Alexander (1938), *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Berlin: Vieweg.
- Waesberghe, Joseph Smits van (1969), *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III/3)*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Meischein, Burkhard (2019): Das Hören sehen lassen. Anregungen zu Kulturtheorie und Geschichte musikttheoretischer Graphiken [Making Listening Visible. Suggestions for a Cultural Theory and History of Music-Theoretical Graphics]. *ZGMTH* 16/1, 7–20. <https://doi.org/10.31751/1008>

© 2019 Burkhard Meischein (burkhard.meischein@hu-berlin.de)
Humboldt-Universität zu Berlin

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/04/2018
angenommen / accepted: 28/11/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2019
zuletzt geändert / last updated: 02/07/2019

Partituren zum Lesen und Schauen

Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation

Gesa Finke

Graphische Notation betont die Bildlichkeit der Notation, d. h. das Schauen zugunsten des Lesens. Für die Erforschung der bildlichen Dimension der Notation ist ein interdisziplinärer Dialog mit den Bildwissenschaften erforderlich. Dazu werden mögliche Perspektiven aufgezeigt, vor allem aus dem Bereich der Schriftbildlichkeit nach Sybille Krämer. Sie beschreibt für die Schrift diagrammatische Regeln, die auch für die standardisierte Fünf-Linien-Notation benannt werden können. Diese Regeln werden in der graphischen Notation außer Kraft gesetzt. Dies wird an den Aspekten der räumlichen Organisation (Gerichtetheit) und des Graphismus (Zusammenspiel von Punkt, Linie, Fläche) dargestellt. Der Komponist Anestis Logothetis befasste sich intensiv mit diesen Aspekten der Notation und entwickelte eine eigene, systematisch angelegte graphische Notation. Am Beispiel seiner Komposition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) wird das Verhältnis von Linie zur Fläche untersucht. Der Briefwechsel zwischen Logothetis und der Interpretin Greta Vermeulen zeigt auf, wie sich dieses bildliche Verhältnis aus musikalischer Perspektive gestaltet.

Graphic notation stresses the visual qualities of musical notation, i.e. the image as an item to be deciphered. Research on the visual aspects of notation demands a cross-disciplinary dialog with concepts from art theory and visual studies (›Bildwissenschaften‹). In particular, Sybille Krämer's theory of notational iconicity offers new perspectives on musical notation. She defines so-called diagrammatic rules which can be applied to the standard notational system. These rules are deconstructed within graphic notation. This essay gives examples of spatial orientation or adjustment and graphism (i.e. the interplay of point, line, and space). The composer Anestis Logothetis explored these aspects of musical notation in detail and developed his own system of graphic notation. The example of his composition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) shows how he designs the relationship between line and space. His letters to the performer Greta Vermeulen show the challenges of how the image is transferred into sound.

Schlagworte/Keywords: Anestis Logothetis; diagrammatic rules; Diagrammatik; graphic notation; graphische Notation; Greta Vermeulen; notational iconicity; Schriftbildlichkeit

Graphische Notation wirft genuin die Frage nach der Funktion und Bedeutung von Bildlichkeit musikalischer Schriften auf, denn sie stellt die Spielregeln der standardisierten Fünf-Linien-Notation in Frage, indem sie den Modus des Schauens aktiviert und damit zu einer ästhetischen Wahrnehmung animiert. Die Standardnotation¹ hingegen regt weniger zum Schauen als zum Lesen im Sinne von Interpretieren an. Komponist*innen, die graphische Notationen verwendet haben, befassten sich eingehend mit Fragen bildlichen Gestaltung der musikalischen Schrift sowie mit dem Verhältnis von Bildlichkeit zur Lesbarkeit.² Eine intensive Phase der Auseinandersetzung darüber fällt in die 1960er Jahre, in denen die seit Ende des 18. Jahrhunderts gültigen Vorstellungen von Autorschaft und

1 Der Begriff ›Standardnotation‹ steht hier und im Folgenden für die Normierung der musikalischen Notation westeuropäischer Musik zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert. Es ist der Autorin bewusst, dass es sich damit um ein Konstrukt handelt, das die Historizität und graphische Spannweite dieser Notation ausblendet.

2 Die Autorin verfasst ihre Habilitation zu diesem Thema mit dem Titel »Bildlichkeit von graphischer Notation am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati, Anestis Logothetis und Tona Scherchen«.

Werk in eine Krise gerieten. Komponist*innen kritisierten vor allem das hierarchische Verhältnis zwischen Komponist*in und Interpret*in und forderten stattdessen ein erweitertes Interpretationsverständnis, das die Interpret*innen stärker in den Kompositionsprozess einbezog. Die Gestaltung von Partituren nach bildlichen Kriterien ermöglichte eine Mehrdeutigkeit im Schriftbild, die diesem Wunsch nach einer größeren Flexibilität der Interpret*innen entgegen kam. Das Verhältnis von Bildlichkeit und Lesbarkeit in graphischen Notationen steht daher mit Aspekten der Interpretation in einem konkreten Zusammenhang.

Die Erforschung der Bildlichkeit von graphischer Notation befindet sich erst in den Anfängen. Unabdingbar dafür ist ein interdisziplinärer Dialog mit den bildwissenschaftlichen Disziplinen. Der vorliegende Aufsatz hat das Ziel, Forschungsperspektiven aufzuzeigen: Mit welchen Konzepten und Fragen kann man sich der graphischen Notation nähern? Als konkretes Beispiel wird die Komposition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) von Anestis Logothetis analysiert. Logothetis hat stets die Bedeutung der Linie für seine Notation hervorgehoben. Indem eine deutlich definierte serpentinartige Linie im Zentrum der Komposition steht, bietet sie erstens einen guten Einstieg in die komplexe Notationsweise von Logothetis. Zweitens lässt sich damit die Brücke zwischen dem theoretischen Begriff des Graphismus aus der Schriftbildlichkeitsdebatte und einem konkreten Beispiel gut herstellen. Sybille Krämer definiert das Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche als Graphismus.³ Es soll demnach anhand der Schriften Logothetis' über Notation und an der konkreten Komposition nachvollzogen werden, wie Logothetis die Linie gestaltet und sie in Beziehung zur Fläche setzt. Der Briefwechsel zwischen Anestis Logothetis und der Interpretin Greta Vermeulen über die Komposition gibt Einblicke, in welcher Beziehung die bildliche und musikalische Gestaltung der Komposition stehen.⁴

DIALOGUE MIT DER BILDWISSENSCHAFT: FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN FÜR EINE DISKUSSION ÜBER GRAPHISCHE NOTATION

Die Bildlichkeit von Notation im Allgemeinen sowie von graphischer Notation im Besonderen ist eine von der Musikwissenschaft und -theorie bisher vernachlässigte Dimension. In dieser Feststellung spiegelt sich eine Beobachtung aus dem Forschungsdiskurs der Schriftbildlichkeit wider: Die Philosophin Sybille Krämer unterscheidet dem Lesen und Schauen entsprechend zwischen »Textualität«, die sich auf den Sinngehalt und die Interpretierbarkeit von Schrift bezieht, und der »Textur« von Schrift, welche die »Gestalt des Schriftbildes als flächige graphische Konstellation« beinhaltet.⁵ Krämer betont, dass es sich in der abendländischen Tradition dabei um ein hierarchisches Verhältnis zwischen Textualität und Textur handelt: »Die sinnliche Präsenz und die handhabbare Materialität der Schrift werden ihrem interpretatorischen Gehalt untergeordnet.«⁶ Das ist auch für die Musik festzustellen: Die Lesbarkeit der musikalischen Notation stand gegenüber der bildlichen Gestaltung deutlich im Vordergrund. Das Fehlen eines theoretischen Rahmens zur Bildlichkeit von Notation allgemein und von graphischer Notation im engeren Sinne hat

3 Vgl. Krämer 2016, 68.

4 Dieser Briefwechsel ist bisher unveröffentlicht, er befindet sich im Nachlass Anestis Logothetis.

5 Krämer 2014, 355.

6 Ebd.

dazu geführt, dass bisher nur wenig musikwissenschaftliche Forschung zu Komponist*innen existiert, die graphisch notiert haben. An ihnen wird gleichzeitig ein Grundsatzproblem graphischer Notation deutlich: Die Bildlichkeit bedeutet fast immer die Überschreitung einer Kompetenzgrenze, sowohl für Interpret*innen als auch für Musikwissenschaftler*innen. Für Musiker*innen steht zunächst das Lesen von Partituren im Vordergrund. In der musikalischen Praxis ist die Partitur ein Werkzeug: Ziel ist es, Notiertes zum Klingen zu bringen. Standardisierte Notationsformen garantieren einen hohen Grad an Lesbarkeit. Sie bilden ein Wissen für die Musiker*innen, das weitgehend zuverlässig abrufbar ist. Indem graphische Notation den Interpret*innen einen hohen kreativen Eigenanteil abverlangt, stellt sie den Werkbegriff genuin in Frage und damit auch eine grundsätzliche Funktion der musikalischen Schrift, nämlich als universales und damit über historische Phasen hinweg gültiges Kommunikations- und Gedächtnismedium. Damit ändert sich die Rolle der Komponierenden, die eine Vermittlerrolle ihrer eigenen Notation einnehmen. Gleichzeitig wächst die Bedeutung einzelner Interpret*innen für Kompositionen in graphischer Notation: Sie sind zumeist Expert*innen für die jeweilige Notation. Bei fast allen Kompositionen in graphischer Notation ist nach dem Tod des Komponierenden und/oder der Interpret*innen ein intergenerationeller Bruch sichtbar: Sie verschwinden aus den Konzerträumen und -programmen. Aufgrund des hohen Grads an Individualisierung hat graphische Notation im Bereich der Aufführungspraxis ein Kanonisierungsproblem.

Die Marginalisierung der graphischen Notation innerhalb der Musikkultur und -wissenschaft steht in deutlicher Diskrepanz zur Aktualität und einem unbefangenen Umgang mit dem Thema Notation in der bildenden Kunst und Medienkunst. So stand z. B. die Ausstellung in der Documenta-Halle der Documenta 14 in Kassel unter dem Motto »Score«. ⁷ Auch die Ausstellung *Sound goes Image. Partituren zwischen Musik und Bildender Kunst* im Horst Janssen Museum Oldenburg (Februar bis April 2017) mit 16 Positionen aus Musik und Bildender Kunst, die sich mit der Frage von Notation befassen, stieß auf große Resonanz. ⁸ Die Ausstellung *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* in der Akademie der Künste Berlin im Jahr 2008 brachte die Diskussion über Notation als verbindendes Element der Künste in Gang. Hubertus von Amelunxen zufolge sei der Begriff der Notation im 20. Jahrhundert für alle Künste zentral, denn er wurde »als eine Form sowohl der Verzeitlichung wie auch der Prozessualisierung des malerischen wie auch des musikalischen Werks [...] auf seine generelle und ›intermediale‹ Bedeutung als Schriftsystem in allen Formen der Künste untersucht.« ⁹ In den Essays des Katalogs wird jedoch die Schwierigkeit offenkundig, den Begriff der Notation zwischen den Künsten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Angela Lammert setzte die Definition für die Kunstwissenschaften fort, und zwar auf Basis der etymologischen Verwandtschaft zur Notiz, d. h. dem Notieren im Sinne von Entwerfen, Planen, Gedanken strukturieren. Sie versteht Notation als ein »formales Findungsverfahren«, ¹⁰ in welchem die bildliche Gestaltung im Zentrum steht. Dem musikwissenschaftlichen Forschungsdefizit einer Theorie

7 Vgl. <http://www.documenta14.de/de/venues/21711/documenta-halle> (14.9.2017). Vgl. auch Folkerts 2017.

8 Horst Janssen Museum, Ausstellungsarchiv 2017. <https://www.horst-janssen-museum.de/ausstellungen/archiv/> (28.4.2019). Diese Ausstellung wurde von der Autorin gemeinsam mit Jutta Moster-Hoos kuratiert.

9 Amelunxen 2008, 19.

10 Lammert 2016, 7.

der Notation begegnet aktuell das internationale Forschungsprojekt »Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)«. ¹¹ Ziel dieses Projekts ist eine Grundlagenforschung zur Notation in historischer Perspektive, die die mehrfach betonte musikwissenschaftliche Forschungslücke schließt. Ausgangspunkt ist im Sinne Krämers, dass die Notation weniger in ihrer Kommunikationsfunktion, sondern primär als Wahrnehmungsmedium untersucht werden soll. Neben den Aspekten der Performativität, Operativität und Materialität der Schrift ist die Ikonizität eine von vier zentralen Perspektiven. Matteo Nanni, der diesen Bereich der Ikonizität verantwortet, hat die Bedeutung der bildwissenschaftlichen Diskurse und des *Iconic Turns* für die Musikwissenschaft hervorgehoben. ¹² Er bezieht sich dabei auf Gottfried Boehm und den Forschungsbereich *Eikones* in Basel. Boehm prägte maßgeblich den Begriff des *Iconic Turn*, den er gleichermaßen in Anlehnung an und Abgrenzung zum *Linguistic Turn* proklamierte. ¹³ Ziel Boehms war es, für das Bild eine von der Sprache unabhängige Logik zu konstatieren, welche er als »ikonische Differenz« ¹⁴ bezeichnet. Daran anknüpfend stellt Nanni in Bezug auf mittelalterliche Neumenschrift fest, dass musikalischer Notation eine »strukturierte visuelle Logik« ¹⁵ innewohnt. Am Beispiel des neumierten Chorals zeigt er, wie die Kategorien oben und unten als »diagrammatische Koordinaten«, ¹⁶ d. h. als räumliche Struktur in die Notation eingeführt werden, womit eine Korrespondenz zwischen Klanglichem und Visuellem hergestellt wird. Nanni identifiziert zwei historische Momente, in welchen die Bildlichkeit von musikalischer Schrift besondere Relevanz hatte: Am Übergang zur Schriftlichkeit im Mittelalter und im 20. Jahrhundert durch die graphische Notation. Diese beiden notationsgeschichtlichen »neuralgische[n] Epochenschwellen« ¹⁷ eigneten sich ihm zufolge besonders für die Erforschung der Bildlichkeit von Notation. ¹⁸ Die Vielfalt der möglichen methodisch-theoretischen Anknüpfungspunkte aus den Bildwissenschaften herauszuarbeiten steht damit noch aus. Allgemein lässt sich erkennen, dass in den Bildwissenschaften diverse Konzepte vorliegen, welche eine Erweiterung des Bildbegriffs anstreben und sich somit für die bildliche Dimension von musikalischer Notation öffnen.

Ein Beispiel dafür ist das Konzept der Bildgebung Sigrid Weigels, welches sie im Rahmen einer Grammatologie der Bilder entwirft. ¹⁹ Mit der Bildgebung »geht ein Wechsel zwischen ganz und gar unterschiedlichen, ja heterogenen Sphären einher: vom Unsicht-

11 Das Forschungsprojekt wird als Kooperationsprojekt zwischen vier Standorten durchgeführt (Laufzeit 1.1.2018 – 31.12.2020): Federico Celestini (*Universität Innsbruck*), Matteo Nanni (*Universität Gießen*), Simon Obert (*Paul Sacher-Stiftung Basel*), Nikolaus Urbanek (*Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*). <https://www.writingmusic.net/> (20.4.2019) Mit diesem Projekt steht die Autorin in kontinuierlichem Austausch.

12 Vgl. Nanni 2015, 12f.

13 Vgl. Boehm 2001.

14 Ebd., 29.

15 Nanni 2015, 7.

16 Nanni 2013, 411.

17 Nanni 2015, 12.

18 Entsprechend bilden diese beiden historischen Phasen auch den Fokus der Teilprojekte C.1.: »Zur Logik des Diagrammatischen – Semiotik des Visuellen in frühen Notationen« (Tobias Robert Klein) und C.2.: »Diagrammatik, Ikonizität und mediale Entgrenzungen in der graphischen Notation« (Julia Freund). <https://www.writingmusic.net/ikonizitt> (28.4.2019)

19 Vgl. Weigel 2015.

baren oder Anikonischen zum Bild.«²⁰ Somit löst Weigel das Bild vom Sichtbaren. Ihr Ziel ist es, den Fokus vom Bild im Sinne eines Abbilds bzw. der Repräsentation hin zu den Prozessen zu wenden, die Bilder erst zu Bildern werden lassen. Dafür etabliert sie nach Derrida den Begriff der Spur »als das Andere des Bildes«,²¹ welche dem Bild vorausgeht. Auf diese Weise eröffnet sie die Möglichkeit, den Klang als Spur zu denken: Indem die Spur eine vor-bildliche Sphäre darstellt, kann das Phänomen der musikalischen Schrift als ein Prozess der Bildgebung verstanden werden. Das bedeutet ferner, dass die Partitur (besonders diese in graphischer Notation, da sie die Bildlichkeit besonders betont) nur ein mediales Moment eines komplexen Bildgebungsprozesses darstellt. Der Kompositionsvorgang in graphischer Notation, die Niederschrift und schließlich die Interpretation sowie Rezeptionsprozesse können in diesem Konzept ebenfalls mitgedacht werden.

Äußerst fruchtbar für die Diskussion über Notation und graphische Notation ist die Theorie der Schriftbildlichkeit, wie sie Sybille Krämer entwickelt hat.²² Einen ersten umfassenden Versuch, graphische Notation mit schriftbildlichen Fragen zu erforschen, stellt die Dissertation *Aurale Latenz. Wahrnehmung und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* von David Magnus dar.²³ Magnus etabliert darin den Begriff der »auralen Latenz« für die Herausforderung der Notation an die Interpret*innen, die Mehrdeutigkeit, die in der Bildlichkeit der Schrift angelegt ist, spontan in eine Klangvorstellung umzusetzen. Krämer hat im Rahmen ihres Konzepts der Schriftbildlichkeit den Begriff der »operativen Bildlichkeit« für Schriften, Diagramme und Karten eingeführt. Diese bilden Hybride zwischen Wort und Bild, d. h. »Mischverhältnisse des Diskursiven und Ikonischen.«²⁴ 2016 hat sie den umfassenden Entwurf einer Diagrammatik vorgelegt, welche sie folgendermaßen definiert: Als »die operativen Visualisierungen, deren Medium der Graphismus ist, welcher hervorgeht aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche. Zu dieser Gattung ›operativer Bildlichkeit‹ rechnen wir – ungeachtet der Verschiedenheit dieser Darstellungssysteme – Schriften, Notationen, Tabellen, Graphen, Diagramme und Karten; wir wollen diese Klasse visueller Artefakte ›Inskriptionen‹ bzw. das ›Diagrammatische‹ nennen.«²⁵ Musikalische Notation ist demnach als eine Form operativer Bildlichkeit, die sich nach diagrammatischen Regeln richtet, von Krämer mitgedacht, wird jedoch von ihr nicht weiter mit Beispielen ausgeführt. Krämer arbeitet in der Diagrammatik insgesamt zwölf Attribute heraus,²⁶ die alle in ihrer Spezifik auf die musikalische Notation allgemein und auf graphische Notation im Besonderen noch zu erforschen sind. Hier seien zwei Attribute exemplarisch herausgegriffen, die für die graphische Notation von besonderer Relevanz sind: Die Räumlichkeit bzw. Gerichtetheit (1) und der Graphismus (2).

(1) Krämer betont mehrfach die Bedeutung von Raumrelationen, die jeweils »epistemische Aufgaben übernehmen können«,²⁷ welche operative Bilder von Bildern der Kunst unterscheiden. Entscheidend bei der Organisation des Schriftraumes ist die Gerichtet-

20 Ebd., 11.

21 Ebd., 30.

22 Matteo Nanni und Heidy Zimmermann haben das Potenzial bereits hervor gehoben, vgl. Nanni 2013, 407f., Zimmermann 2017.

23 Magnus 2016.

24 Krämer 2009, 95.

25 Krämer 2016, 16f. (Hervorhebungen original).

26 Vgl. Krämer 2016, Kapitel 3: »Eine ›Grammatik‹ der Diagrammatik?«

27 Krämer 2012, 82; vgl. auch Krämer 2016, 18f.

heit.²⁸ Das bedeutet, dass die operativen Darstellungsräume wie die Schrift- bzw. Partiturseite speziell formatiert werden. Diese Gerichtetheit ist konventionalisiert: »Stets ist die einer Konvention folgende Ausrichtung unabdingbar, damit eine beliebige Oberfläche als Medium der Inskription kulturell überhaupt erschlossen wird und in intersubjektive Praktiken eingehen kann.«²⁹

Dies leuchtet auch in Bezug auf die musikalische Notation ein, denn die standardisierte Fünf-Linien-Notation ist wie die Schrift nach dem Prinzip von links nach rechts, und oben nach unten ausgerichtet. Damit ermöglicht die Fünf-Linien-Notation unmittelbar Orientierung für die Interpret*innen, oder wie oben genannt, Lesbarkeit. Kennzeichnend für die graphische Notation ist nun erstens ein Bruch mit den beiden diagrammatischen Grundregeln der standardisierten Fünf-Linien-Notation, welche die Gerichtetheit und den Graphismus betreffen. Die Gerichtetheit bzw. räumliche Orientierung auf der Partiturseite wird durch die Bildlichkeit bewusst durchkreuzt. Gleichzeitig wird der Graphismus des standardisierten Fünf-Linien-Systems als defizitär erkannt und aufgelöst. Die Gründe dafür sind von Komponist zu Komponistin sehr unterschiedlich. Logothetis etwa kritisierte die Gleishaftigkeit des Fünf-Linien-Systems, d. h. seine Unbeweglichkeit, die er als starke kompositorische Einschränkung empfand.³⁰

Darüber hinaus sind die Merkmale, die Krämer mit »Punkt, Linie und Fläche« unter Graphismus beschreibt, zentrale Eigenschaften der graphischen Notation. Nicht selten ist, wie im Falle von Logothetis, eine starke theoretische Reflexion der Komponist*innen über die diagrammatischen Voraussetzungen der Schrift und die Bedeutung des Graphismus erkennbar.³¹

(2) Graphismus bezeichnet nach Krämer eine »Praktik des Umgangs mit inskribierten Flächen.«³² Die griechische Wurzel des Wortes, *graphein*, trägt die Bedeutung von zeichnen, malen und schreiben.³³ Sie trifft damit den Kern des hybriden Charakters der graphischen Notation zwischen Schrift und Bild. Im Graphismus berühren sich kognitive und ästhetische Eigenheiten der Schrift. Dies führt Krämer in folgender Definition aus: »Die menschliche Artikulationsform des Graphismus geht hervor aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche und bildet eine gemeinsame Wurzel der Zeichnung wie der Schrift, folgenreich für kognitive wie für ästhetische Belange.«³⁴

Sie fokussiert dabei im Speziellen die Linie, die ihr zufolge eine besondere Erkenntnis-kraft besitzt.³⁵ Die Linie kann gleichzeitig Spur und Entwurf sein, darin sieht Krämer ihr sogenanntes transfiguratives Potenzial.³⁶ Krämer erörtert im Rahmen der Diagrammatik Eigenschaften der Linie, die dieses Potenzial verdeutlichen.³⁷ Gleichzeitig betont sie, dass die Linie immer im Zusammenhang mit der Fläche steht, der sie ihre Struktur verleiht.

28 Vgl. Krämer 2016, 71ff.

29 Ebd., 72.

30 Details dazu im nächsten Abschnitt.

31 Diese ist einzubetten in den allgemeineren Diskurs über graphische Notation in den 1960er Jahren. Vgl. vor allem die Beiträge in Thomas 1965.

32 Krämer 2012, 82.

33 Vgl. ebd.

34 Krämer 2016, 68.

35 Vgl. Krämer 2012, 85 und Krämer 2016, 95.

36 Krämer 2012, 85.

37 Vgl. Krämer 2016, Kapitel 5, 95ff.

Hier ist der Aspekt der Zeitlichkeit, der mit der Linie einhergeht, von besonderer Relevanz: »Der Strich ist eine Handlung in der Zeit, die Fläche wird von einem Ort zu einem anderen dabei sukzessive durchquert. Die Linie dechiffriert sich als ein Übertragungsmanual: Sie überträgt Bewegungen in Struktur, Zeit in Raum, Sukzessivität in Simultaneität.«³⁸ Damit ist der Schritt zur Musik bzw. musikalischen Notation nicht weit: Musik gilt per definitionem als Zeitkunst, und die Linie kann verstanden werden als eine melodische Linie. Entsprechend ist der Begriff des Klangflusses bei Anestis Logothetis zentral. Im Folgenden soll sein Konzept der Linie vorgestellt werden.

PUNKT, LINIE UND FLÄCHE ALS KATEGORIEN DER GRAPHISCHEN NOTATION BEI ANESTIS LOGOTHETIS

Anestis Logothetis (1921–1994) befasste sich Zeit seines Lebens mit Fragen der musikalischen Notation. In zahlreichen Schriften, veröffentlicht wie unveröffentlicht, argumentierte er für grundlegende Neuerungen, da er die Standardnotation für defizitär hielt. Ausgangspunkt war seine Vorstellung eines Klangflusses, der seines Erachtens in der Notation mit Notenköpfen nicht darstellbar sei. Die Standardnotation bezeichnete er als »punktuelle« Notationsweise.³⁹ Für die Darstellung eines Klangflusses sei hingegen die Integration der Linie in die Notenschrift nötig. Damit sei »die Malerei der Musik Modell in der Bewegung ihrer Linien und Punkten [sic].«⁴⁰ Logothetis setzte sich dazu mit den Elementen der abstrakten Malerei von Kandinsky auseinander. Seine Ausführungen können darüber hinaus als Beitrag zu einem intermedialen Diskurs um die Linie verstanden werden, der von Paul Klee über Ernst Kurth bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreicht.⁴¹

Daraus leitet er zwei Konsequenzen ab: Erstens wird durch die Linie die konkrete Tonhöhe in der Notation aufgegeben und der Auswahl der Interpret*innen überlassen. Dies bezeichnete Logothetis als »Polymorphie«, also eine optische Gestaltung, die das klangliche Resultat zu einem gewissen Grad offen lässt. Zweitens stellte er die Linie in Bezug zur räumlichen Struktur der Komposition: Durch die Gestaltung von Klang in Linien wird die Leserichtung von links nach rechts aufgegeben und stattdessen sind alle Leserichtungen möglich. Indem das Notenbild ein »Plan von Klangereignissen« darstellen solle, gleiche es einem Plan in der Architektur:

Da aber Klang an eine Begrifflichkeit aus Worten nicht gebunden ist, wäre ein Notenbild ebenso als Plan von Klangereignissen denkbar; als Plan, wie ihn etwa die Architektur kennt. Denn musikalische ›Zeit‹ muß nicht von links nach rechts verlaufen; sie ist vielmehr der Bewegung verkettenet und folgt daher der angegebenen Aktionsrichtung. Werden musikalische Ereignisse ohne Liniensystem in verschiedenen Leserichtungen dargestellt, so folgt auch das Messen ihrer Zeit diesen Richtungen, wodurch das aus der Gleichförmigkeit des Liniensystems übertragene Vorwärts und Rückwärts aufgehoben wird und alle Leserichtungen legitimiert erscheinen. Dadurch breitet sich der aus ihnen resultierende klangliche Fluß bei aller Konstanz der aus den Zeichen gelesenen Bewegungs- und Klangcharaktere immer wieder in neuen Varianten aus.⁴²

38 Krämer 2012, 87f.

39 Logothetis, »Zeichen«, in: Krones 1998, 38.

40 Ebd.

41 Vgl. Bonnefoit 2008, Mainberger/Ramharter 2017, bes. 402ff, und Krämer 2016, 102ff.

42 Logothetis 1973, 5.

Interessant ist, dass Logothetis von einer »Gleichhaftigkeit« der Fünf-Linien-Notation spricht. Damit beschreibt er nicht nur die Leserichtung, sondern auch den graphischen Charakter der Linien, die darin eingesetzt werden: Sie sind fixiert und unbeweglich. Die Linie bei Logothetis ist hingegen frei gedacht, sie entspricht der »Bewegungslinie«, die Sybille Krämer in Referenz auf eine Unterscheidung Paul Klees einführt: Ihr Merkmal ist eine »ungebundene Beweglichkeit, die Autonomie in der Linienführung.«⁴³ Ihr Gegenteil besteht in der »Verbindungsline«, welche zwei Punkte verbindet und nicht frei ist. David Magnus hat die Linienführung bei Logothetis bereits »als ein herausragendes Merkmal seiner Notationsästhetik«⁴⁴ beschrieben. Er schildert auch, welche Korrespondenzen sich zu Kandinskys Verständnis von der Linie ergeben, wie dieser sie in dem theoretischen Werk *Punkt und Linie zur Fläche* (1926) beschrieben hat.⁴⁵ Magnus fokussiert dabei den Begriff des Signals, den Logothetis für seine Linien verwendet. Diese Signale seien als bildlich artikulierte Gesten zu verstehen⁴⁶ und sollen die Interpret*innen unmittelbar zu einem performativen Vollzug anregen.⁴⁷

Wie oben beschrieben, fasst Krämer unter dem Begriff des Graphismus das Verhältnis von Punkt, Linie und Fläche zusammen. Logothetis machte sich besonders über das Zusammenspiel von Linie und Fläche Gedanken. Der in dem Zitat angesprochene Plan beschreibt die Gestaltungsmöglichkeiten der Fläche. Logothetis denkt diesen Plan allerdings nicht statisch, sondern dieser besitzt wie die Linie einen hohen Grad an Beweglichkeit. Das heißt die strukturelle Anlage einer Komposition steht für Logothetis in direkter Verbindung zur Dynamik der Linie. Die Titel seiner Kompositionen drücken dieses dynamische Doppelverständnis von Linie und Fläche aus und stellen somit eine Art metaphorischen Schlüssel zu seiner Bildlichkeit dar. Einige Titel nehmen den Klangfluss wörtlich, indem sie der Sphäre des Wassers entnommen sind wie z. B. *Musikfontäne* (1972) oder *Wellen* (1972). Vielfach entstammen die Begriffe auch der griechischen Mythologie, wie bei *Mäandros* (1963), benannt nach dem griechischen Flussgott, oder auch *Styx* (1968) nach dem Fluss der Unterwelt. Logothetis verwendet außerdem Begriffe und Elemente aus der Physik, Mathematik, Astronomie, und Geographie, denen ein hoher Grad an Dynamik inne wohnt. In der *Himmelsmechanik* (1965) z. B. bezieht Logothetis Fachbegriffe aus der Astronomie für die einzelnen Partiturbblätter. Eines trägt den Titel »Zentrifugal – Zentripetal«, womit die Kräfte beschrieben werden, die die Umlaufgeschwindigkeit von Planeten bestimmen.⁴⁸ Aber auch geometrische Anordnungen und geschwungene Formen (wie in der *Doppelspirale* 1985), Naturformationen (*Klangfelder und Arabeske* 1976) oder Straßenkreuzungen (*Optionen* 1965/66) bieten Logothetis strukturelle Inspirationen.

Logothetis versuchte den Klangfluss durch die Integration der Linie in der Notation adäquat darzustellen und entwickelte dafür ein eigenes Notationssystem, das für fast alle seiner graphischen Kompositionen Gültigkeit hat. Er setzte dieses erstmalig 1959 in der Komposition *Struktur – Textur – Spiegel – Spiel* ein und erläuterte es anschließend in Vorträgen und Schriften, in der Tiefe vor allem in dem Aufsatz »Zeichen als Aggregatzustand

43 Krämer 2016, 103.

44 Magnus 2016, 49. Vgl. auch Magnus (2010); dieser Aufsatz stellt eine frühere Version des Kapitels über Logothetis in der Dissertation dar (Magnus 2016, 37–55).

45 Vgl. Magnus 2016, 49ff.

46 Vgl. ebd., 51.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Finke 2017, 104.

der Musik« (1974).⁴⁹ Dieses System kann im Hinblick auf Krämers Aspekte des Graphismus noch umfassend ausgewertet werden. Für die vorliegende Fragestellung ist es ausreichend, die Unterscheidung Logothetis' in drei Elemente zu verstehen:

1. Er entwickelte ein System von Tonhöehensymbolen, womit die Tonhöhe exakt notiert, aber in der Oktavlage frei wählbar blieb.

2. Ergänzend setzte er Aktionssignale ein, die aus den graphischen Elementen Punkt und Linie bestehen und direkt auf einen Resonanzkörper übertragen werden sollen.

3. Das dritte Element bilden sogenannte Assoziations-Faktoren, welche Lautstärke, Klangfarben und Toncharaktere anzeigen.⁵⁰

Diese drei Elemente können graphisch schließlich miteinander kombiniert werden und damit Linien bilden, die in ihrer klanglichen Umsetzung Logothetis' Vorstellung von Polymorphie entsprechen. Das Zusammenspiel der Elemente ist in den Kompositionen jeweils unterschiedlich gestaltet und auch unterschiedlich komplex. Zentral ist dabei die Frage der Integration der Tonhöehensymbole. In einigen Kompositionen wie dem unten beschriebenen *Globus für Vermeulenflöte* (1978) oder auch der *Himmelsmechanik* (1960) sind die Tonhöhen klar erkennbar. Andere Kompositionen, wie z. B. *Labyrinthos* (1967) verzichten vollständig auf Tonhöehensymbole und haben daher einen höheren Abstraktionsgrad.

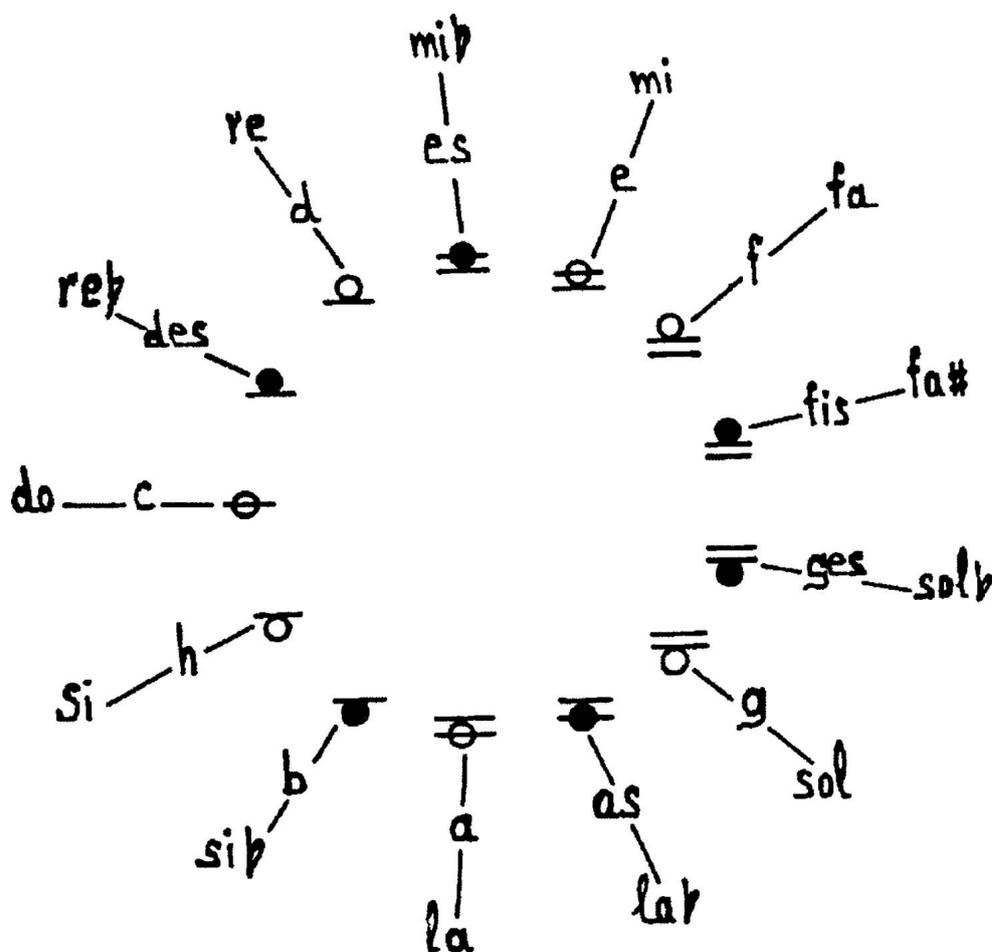


Abbildung 1

49 Logothetis 1974, vollständig abgedruckt in Krones 1998, 32–75.

50 Vgl. Logothetis 1974 in Krones 1998, 42–45. Eine hilfreiche Erläuterung bietet auch Magnus 2016, 43ff.

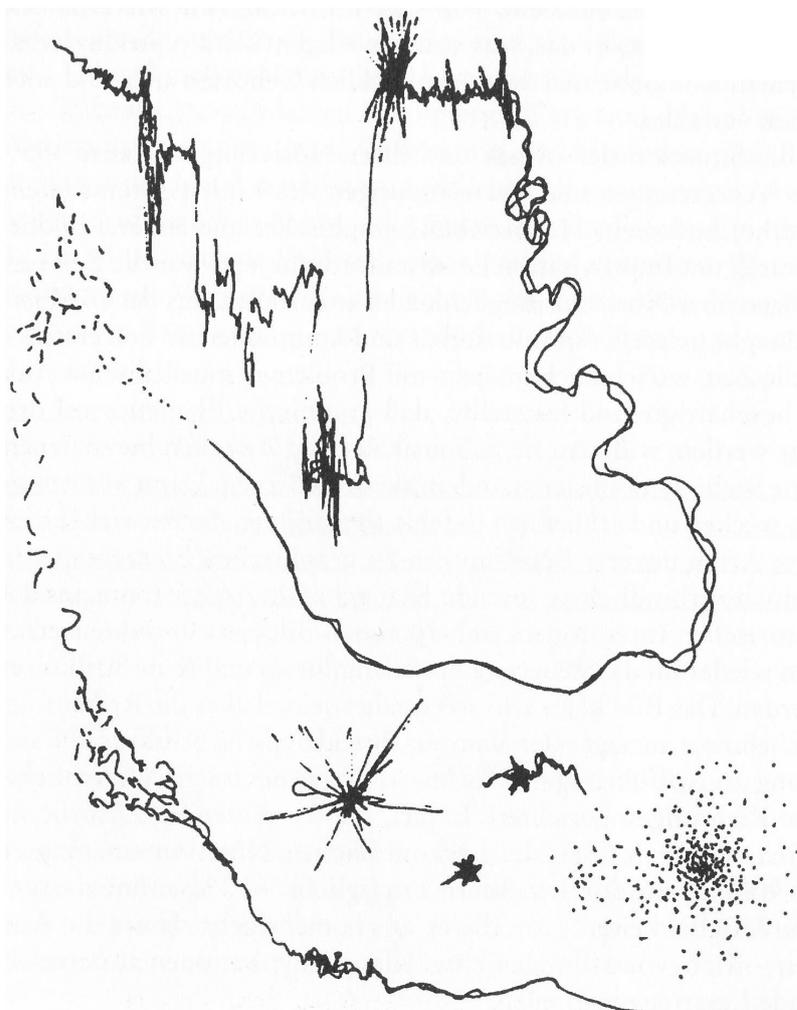


Abbildung 2

•	= leise-laut und kurz
◀	= leise laut leise (Dauer nach optischem Ermessen)
▶	= leise laut
—	= leise und lang
—	= laut und kurz
⌂	= laut leise laut
◦	= Klangfarbenwechsel
◦	(ohne Tonhöhe[n]bestimmung)
☼	= obertonreicher Ton
3	= vibrato (leise werdend)
	= tremolo, Flatterzunge

Abbildung 3

Abbildung 1–3: Notationselemente von Anestis Logothetis, dargestellt in seinem Aufsatz »Aggregatzustand der Musik« (1974); (1) Tonhöehensymbole, (2) Aktionssignale, (3) Assoziations-Faktoren. Nach Krones 1998, 40, 42 und 44.

EINBLICK: DIE PARTITUR *GLOBUS FÜR VERMEULENFLÖTE* (1978)

Graphismus beschreibt laut Krämer die Interaktion von Punkt, Linie, Fläche. Im Folgenden soll nun erläutert werden, wie diese drei Ebenen in einem Beispiel graphischer Notation miteinander in Verbindung stehen, und zwar anhand der Komposition *Globus für Vermeulenflöte* von Anestis Logothetis. Die niederländische Flötistin und Komponistin Greta Vermeulen hatte diese Flöte in den 1960er Jahren entwickelt. Diese Flöte wird vertikal gespielt. Als Besonderheit besitzt sie wie die Posaune einen Zug, der das Ineinandergleiten von Tönen möglich macht. Diese spezielle Eigenschaft machte wahrscheinlich das Instrument interessant, da es sich für die Umsetzung seiner Vorstellung eines Klangflusses besonders eignet. Logothetis widmete Greta Vermeulen die Komposition und stand mit ihr über die Interpretationsmöglichkeiten im Anschluss in Kontakt. Die Uraufführung erfolgte 1978 in Amsterdam.

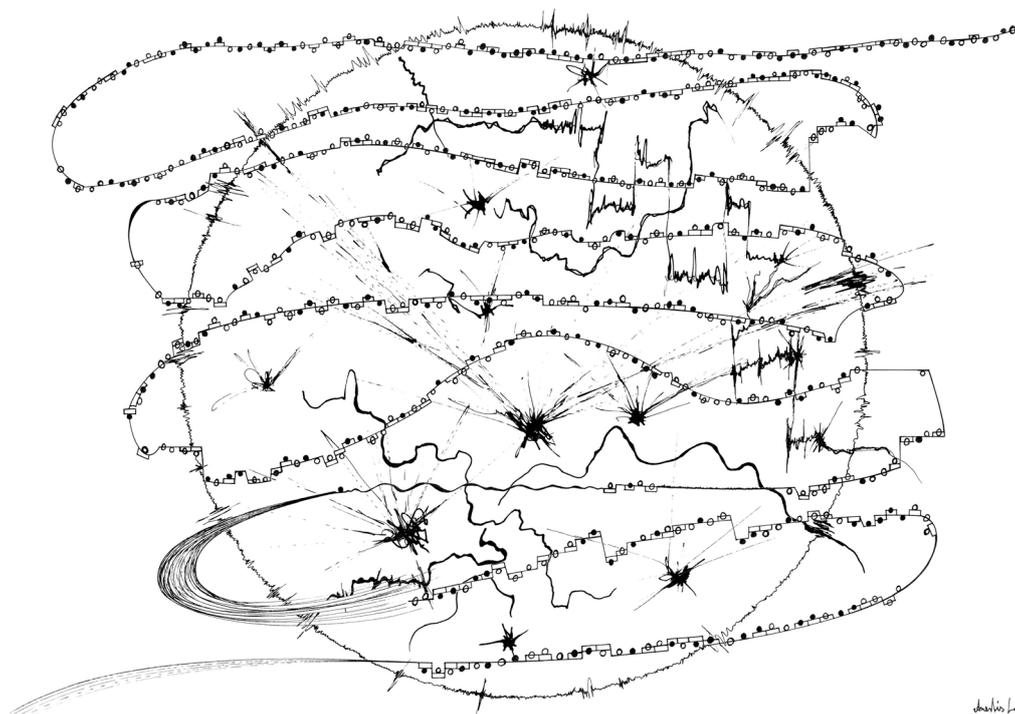
Die Komposition besteht aus zwei Blättern (Abb. 5 und 6), die übereinander gelegt werden (wie in Abb. 4): Auf dem ersten ist ein Kreis zu sehen (vgl. Abb. 5). Seine Umrandung besteht allerdings nicht in einer geraden, sondern einer gezackten Linie, die an unregelmäßige Frequenzspektren erinnert. Die graphischen Attribute innerhalb des Kreises sind wellenförmige Linien. Kreis und Linien heben die gewohnte Gerichtetheit des Notenblatts in links/rechts, oben/unten auf. Der Kreis steht in einer doppelten Funktion: Er bildet einerseits eine Linie, gleichzeitig stellt er eine geschlossene runde Fläche her. Anfang und Ende sind nicht auszumachen.

Durch den Titel wird die eigentliche Auslegung der Notation als Bild durch den Komponisten angestoßen. Der Betrachtende erkennt den Kreis als Umrandung eines Erdballs. Auch die Linien und klecksartigen Gebilde rufen entsprechende bildliche Assoziationen hervor, welche die Oberfläche eines Erdballs charakterisieren. Matthias Henke hat die Linien als Markierungen im Gelände und die Tintenkleckse als »explosive ›Brandherde [...]«⁵¹ beschrieben. Der Titel der Komposition leistet also, dass die Notation bildlich aufgefasst wird, oder anders gesagt: Er generiert die Komponenten von Punkt, Linie und Fläche zu einem Bild.

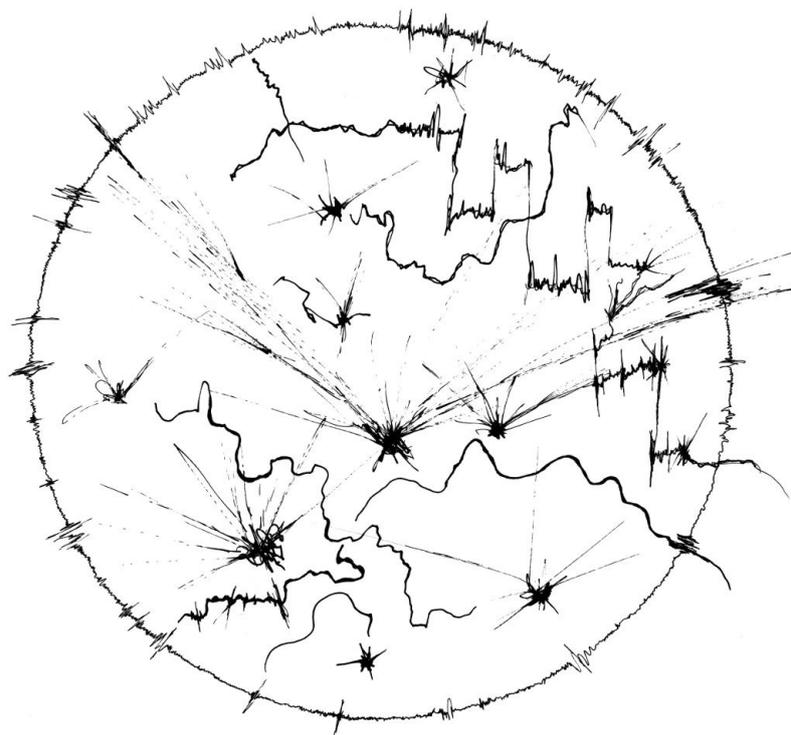
Das zweite Blatt der Komposition stellt eine Linie dar. Von ihrem Ausgangspunkt zieht sich diese Linie durchgängig in Kurven über das gesamte Blatt. Sie hat einen offenen Anfang: Dieser kann entweder rechts oben sein, oder links oben. Damit ist auch hier die Gerichtetheit der Standardnotation aufgebrochen. Allerdings ist durch die Umbrüche der Linie an den Seitenrändern der Zeilensprung der Notenzeile noch visuell präsent, auch wenn die Zeile durch die kontinuierliche Linienführung mal von rechts, mal von links zu lesen ist.⁵²

51 Henke 2001, o.S.

52 Vgl. Krämer 2016, 66.



Joselin Langhelle
9.-17.2.1978



Joselin Langhelle
17.2.1978

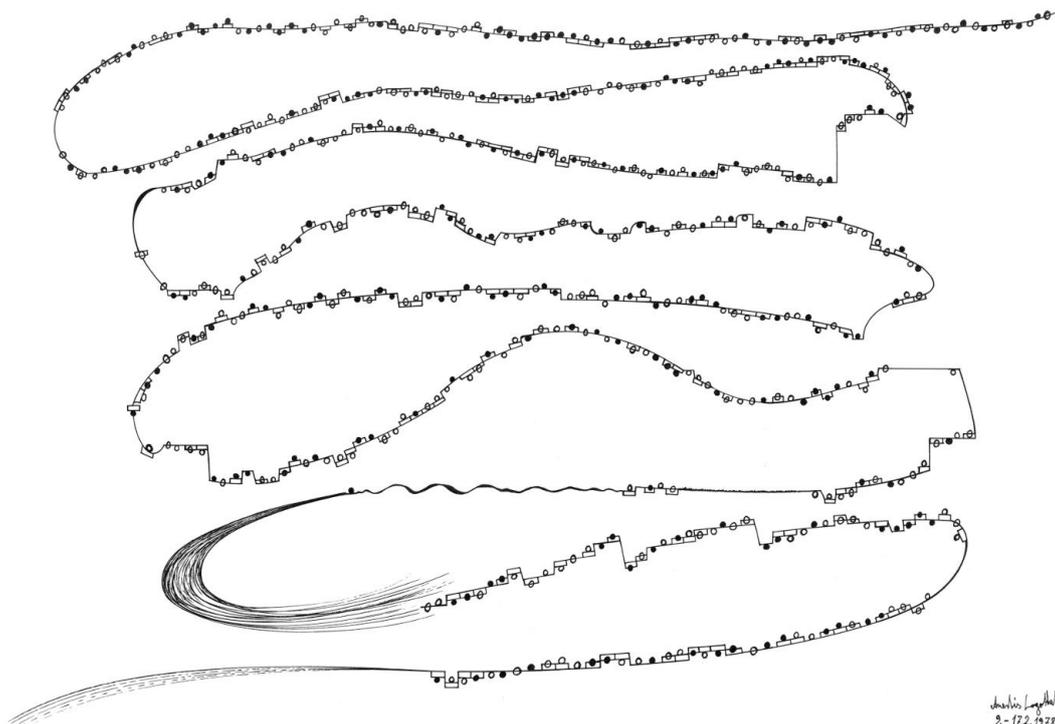


Abbildung 4–6: Anestis Logothetis, *Globus für Vermeulenflöte* (1978), nach Logothetis 2017, 32–34

Vermeulen bat Logothetis um eine kurze Einführung in die Komposition, die sie für die Aufführung verwenden könnte. Er beschrieb die Anlage der Komposition und der Linie folgendermaßen:

Globus ist entstanden im Auftrag von Greta Vermeulen für [die] von ihr entwickelte und nach ihr genannte VERMEULEN FLÖTE. Die Komposition besteht aus 2 Blättern, die auch mit andren Instrumenten besetzt auch gleichzeitig gespielt werden kann. Das eine Blatt, in Form eines Kreises, besteht aus Zeichen, die klangassoziativ gelesen vibrati, tremoli, glissandi und obertonreiche explosive Klänge ergeben, während das zweite Blatt, mit von mir entwickelten Tonhöhenymbolen [...], eine sich serpentinartig bewegende Intervalllinie beinhaltet. Überlappt man die beiden Blätter, entsteht das Bild eines Globus umschlingt [sic] von Serpentinaen.⁵³

Eine Serpentine beschreibt einen kurvigen, schlangelinienförmigen Weg. Logothetis beschreibt diese Linie als »Serpentine« und stößt auch damit wie durch den »Globus« eine spezifische bildliche Deutung an.

Diese bildliche Konstruktionsleistung durch das Wort »Globus« beinhaltet eine bemerkenswerte Besonderheit: Der Erdball ist tatsächlich eine Kugel, d. h. ein dreidimensionaler Körper und keine Fläche. Hier geschieht genau das, was Krämer in der Diagrammatik unter dem Attribut Flächlichkeit als »artifizielle Räumlichkeit« beschreibt: »Bilder und Texte aller Art *machen* also aus einer Oberfläche mit Tiefe eine Oberfläche ohne Tiefe. Es ist die Praxis der Inskription, die einen Körper in eine *Fläche*, genauer: in eine *hypothetische Fläche* verwandelt.«⁵⁴

53 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 25.2.1986. Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

54 Krämer 2016, 66 (Hervorhebungen Original).

Logothetis expliziert in dem oben genannten Zitat auch die Unterschiede in der musikalischen Interpretation zwischen den zwei Blättern. Ein besonderes Charakteristikum der serpentinenförmigen Linie sind die graphisch als Zeichen markierten Notenköpfe, womit Logothetis innerhalb seines Notationssystems die Tonhöhen weitgehend exakt notiert (die Oktave ist frei wählbar). Es liegt in dieser Komposition tatsächlich eine klare Trennung der oben genannten Notationselemente vor: Während der Globus graphisch aus den sogenannten Aktionssignalen besteht, favorisiert die Serpentine eindeutig die Tonhöhen-symbole. Es gibt eine Ausnahme im linken unteren Bildrand, wo die Tonhöhenlinie ausgesetzt wird und in eine geschlängelte (rein graphische) Linie übergeht.

Durch diese Trennung der Notationselemente wird der optische Eindruck der Schichtung von zwei unabhängigen Sphären verstärkt. Hinzu kommt, dass man die Serpentine durch das Ausgreifen über den Rand des Globus hinaus als Vordergrund wahrnimmt. Es liegt daher nahe, die Serpentine der Flöte zuzuordnen, das hat Vermeulen in ihren Interpretationen auch so umgesetzt. Dies ist jedoch nicht zwingend. Es handelt sich nicht um eine solistische Komposition, sondern vielfältige Besetzungen sind möglich. Damit werden allerdings Fragen des musikalischen Verlaufs aufgeworfen, die das Zusammenwirken der räumlichen Struktur und der Linie betreffen. Soll die Linie als ein klingendes Kontinuum den Vorzug haben, oder sind Abzweigungen auf den Rand oder in das Zentrum des Globus möglich?

Logothetis versuchte dies ausführlich im Briefwechsel mit Vermeulen zu klären. Sie wandte sich im Dezember 1979 an ihn, da sie eine weitere Aufführung des Stückes mit einem Posaunisten plante. Einerseits ging es in diesem Briefwechsel um die Umsetzung der graphischen Gestaltung der Linie in Klang. Vermeulens erste Frage berührte die Interpretation der Tonhöhen-symbole auf der Serpentine-Linie, und zwar in Bezug auf die Größe:

Die Noten sind alle gleich gross und gleichförmig. Dabei kann ich mir zwei Interpretationen denken: entweder man spielt die Noten alle gleich laut und gleichklingend – oder man ist vollkommen frei in Lautstärke, Timbre, Artikulation usw. Ich habe mir überlegt, dass, wenn man das Letzte will, man tatsächlich die Noten gleichförmig zeichnen muss. (eine Bemerkung in Klammern: ich habe dasselbe gemacht in meinen »Automaterga«, alle Buchstaben sind gleich gross weil ich keine Hierarchie in Buchstaben oder Wörtern wollte. Das ist auch eine Antwort auf Deine Bemerkung, dass in meinen anderen Partituren die Aufzeichnung der Dynamik besser gelungen sei – aber das ist keine Frage des Gelingens, sondern des Wollens).⁵⁵

Automaterga ist eine 1972/73 entstandene Komposition für Tonband von Greta Vermeulen.⁵⁶ Ihre Fragen an Logothetis über Möglichkeiten der Interpretation waren also auch geleitet von ihrer eigenen Reflexion über Notation aus Sicht einer Komponistin. Logothetis stimmte ihr in beiden Interpretationsmöglichkeiten der Linie zu: Er hätte sie bewusst gleichförmig geschrieben, um interpretatorische Varianten zu ermöglichen. Sonst »würde ich die Noten viel deutlicher individualisieren.«⁵⁷ Im Detail schrieb er ihr dazu:

55 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

56 Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits verheiratet, man findet die Komposition unter dem Namen Greta Monach.

57 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. (Hervorhebung Original). Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

Also es gibt – wie Du auch selber Dir gedacht hast – zwei Interpretationen: entweder man spielt die Noten alle gleich laut und gleichklingend auch gleich lang bis auf die Linien, welche einzelne Noten fortsetzen, sei es als langgezogener Ton oder als gleitender. Oder man ist vollkommen frei in Lautstärke, Timbre, Artikulation usw. (auch in der zeitlichen Dimension); damit, glaube ich, ist das Wort »variabel« in Bezug zur Notendauer geklärt, was aber nicht ausschließt, daß man das Tempo wechseln kann, wo deutlich eine Frase [sic] beendet ist. (All dies sind Deine Worte, die ... stimmen! Und ich gratuliere: Du liest schon ausgezeichnet die Vielgestaltigkeit (Polymorphie) meiner Werke – in meinem Sinne). Ich freue mich schon jetzt auf die unendlichen Varianten des Werkes, die ich im Laufe der Zeit von Dir bekommen werde und sie in meinen Vorträgen als exzellentes Beispiel für das, was ich unter Polymorphie verstehe, einbauen werde können.⁵⁸

Außerdem erkundigte Vermeulen sich nach der Kombination der beiden Partiturbblätter: Sie hätte zweimal von Logothetis ein drittes Partiturbblatt erhalten, wo beide Einzelblätter übereinander gelagert dargestellt waren; diese Überlagerungen seien jedoch jeweils unterschiedlich gewesen. Sie fragte ihn, »ob Du das Zusammenkommen der zwei Blättern betrachtetest als etwas Fixes (in dem Fall wäre nur eine der Partituren die Richtige), oder ob Du diese Verschiebungen als ein Zufallselement siehst.«⁵⁹ Logothetis antwortete ihr, dass die Kombination als »ein Zufallsprodukt, akustisch wie auch optisch«⁶⁰ gedacht sei. Dabei könnte ein Interpret je ein Blatt spielen, der Zeitrahmen sei gemeinsam abzusprechen.

Damit entstehen durch die musikalische Gestaltung mit Linie und Globus zwei getrennte Flächen. Es scheint fast die Vorstellung von zwei separaten Stimmen noch wirksam, die auch jeweils typischerweise aus ihrem eigenen Blatt spielen. Gleichzeitig favorisierte Vermeulen die kontinuierliche melodische Linie gegenüber einer Partikularisierung. Auch diese Möglichkeit zeigte Vermeulen Logothetis gegenüber auf, dass nämlich die umliegenden, graphisch dem Globus zugeordneten Zeichen auch auf die Interpretation der Linie anwendbar seien. Sie hatte das ausprobiert, war mit dem Ergebnis allerdings nicht zufrieden, wie sie schrieb:

Schliesslich haben wir dauernd von dem Gesamtblatt gespielt und immer nur Ausschnitte aus der Notenlinie hineingeführt. Wir waren nicht zufrieden, weil die auffallende Ununterbrochenheit der Notenlinie auf diese Weise nicht zum Ausdruck kommt. Zwar haben wir versucht, so zwischen Noten und anderen Zeichen zu wechseln, dass möglichst immer jemand Noten spielte – aber das gelingt natürlich nie. [...]

Wir haben auch noch gedacht, dass man die Spielweise der Noten abhängig machen kann von den Aktionszeichen in der Umgebung, aber dann wird alles so vieldeutig, dass wir etwas Chaotisches herausbekamen.⁶¹

Vermutlich gab Logothetis genau aus diesem Grund der Serpentine eine einheitliche graphische Gestaltung und individualisierte die Noten nicht: So impliziert die Linie eine graphische Geschlossenheit, die der ununterbrochenen melodischen Linie am besten entspricht. Logothetis stimmte ihr zu, dass er ebenfalls diese durchgehende Linie bevorzugen würde, allerdings in einer Interpretation mit zwei Instrumenten:

58 Ebd.

59 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Ebd.

60 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. Ebd.

61 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Ebd.

Am besten jedoch bei größeren Gruppen, da kann es sehr ausgiebig [sic] werden. Aber diese Variante sollte man erst versuchen, wenn man mehrere getrennte schon virtuos in den Griff [sic] hat. Ich glaube auch, daß für zwei Instrumente das Kontinuum besser gelingt und freue mich riesig aufs [Ton-]Band.

Die Spielweise der Noten von deren Aktionssignalen ihrer Umgebung abhängig zu machen, ist eine am weitliegenste Möglichkeit, die – wie Du selbst feststellst – zu chaotischem Spiel führt. Aber an dieser Stelle Deines Briefes bringst Du mich auf die Idee, so eine Komposition zu machen, wo diese Abhängigkeit zur Struktur der Komposition wird. Das ist keine schlechte Idee.⁶²

Logothetis schloss also die Möglichkeit einer durchbrochenen Linie nicht grundsätzlich aus, fand sie jedoch eher für eine Ausführung durch mehrere Instrumente geeignet.

Leider ist von dieser geplanten Aufführung nach dem Briefwechsel keine Aufnahme erhalten. Hingegen ist eine Version von Vermeulen aus dem Jahr 1987 verfügbar. Diese hat jedoch die Besonderheit, dass sie mit drei Vermeulen-Flöten besetzt ist, wovon zwei auf Tonband zugespielt werden. Tatsächlich bringt dies das Problem für die Hörer*innen mit sich, zwischen Globus und Serpentine zu differenzieren, wenn die zweite Flöte einsetzt. Zumindest am Beginn kann man jedoch die kontinuierliche Melodik der Serpentine gut nachvollziehen. Vermeulen wählt ein sehr ruhiges, fast schreitendes Tempo. Auch für einen Klangeindruck der Flöte sei die Aufnahme empfohlen.⁶³

FAZIT UND AUSBLICK

Anliegen des Aufsatzes war es, Perspektiven aufzuzeigen, wie die Bildlichkeit von graphischer Notation in Anknüpfung an bildwissenschaftliche Theorien erforscht werden kann. Aspekte der Schriftbildlichkeit standen dabei im Zentrum des Interesses. Die Begriffe der Gerichtetheit sowie des Graphismus, den Sybille Krämer als Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche definiert, eignen sich als zentrale Schlüssel zur graphischen Notation. Weitere Kategorien aus Krämers Diagrammtik wie z. B. die Flächigkeit, deren Bedeutung hier nur angedeutet werden konnte, wären dabei vertieft zu analysieren.

Die graphische Notation von Anestis Logothetis bildet für Krämers Aspekt des Graphismus ein herausragendes Beispiel, vor allem, weil er umfassend zur Notation publiziert hat und die Bedeutung der Linie reflektierte. Für ihn war die Linie Dreh- und Angelpunkt einer graphischen Notation. Sie ist das tragende Bindeglied zwischen den Elementen seiner speziell entwickelten Notationsweise, d. h. den Tonhöhsymbolen, Aktionssignalen und Assoziationsfaktoren. In *Globus für Vermeulenflöte* ist die Linie auf der Basis von Tonhöhsymbolen gestaltet. Logothetis generiert dabei, so wurde es deutlich, die bildliche Wirkung der Notation vor allem über den Titel. Es kann nun in weiteren Kompositionen untersucht werden, wie Logothetis die Elemente seiner Notation zu Linien zusammenfasst und in welcher Beziehung sie zur Fläche stehen. Andere Komponisten, wie z. B. Roman Haubenstock-Ramati, haben ihre Reflexion über Notation nicht schrift-

62 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. Ebd.

63 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=FOPAe1W_DIE (28.4.2019) Gänzlich anders ist eine 2001 entstandene Aufnahme des Globus mit dem Ensemble impulse unter der Leitung von Herwig Reiter. Hier wird die Linie aufgespalten und unter mehreren Instrumenten aufgeteilt. Das Tempo ist im Gegensatz zu Vermeulen außerdem sehr schnell gewählt, sodass auch in dieser Aufnahme ein lesender Nachvollzug beim Hören schwierig ist. Vgl. *Anestis Logothetis – Graphisch notierte Werke*. CD-Booklet, Anestis Logothetis – Volume 1, Ensemble Impulse, Ltg. Herwig Reiter, Extraplatte 2001. Track 3: *Globus*.

lich festgehalten, sich dennoch in Kompositionen intensiv mit dem Verhältnis zwischen Punkt, Linie und Fläche auseinandergesetzt.⁶⁴ Als weitere Komponisten, zu denen Untersuchungen angeschlossen werden können, sind Sylvano Bussotti oder Mauricio Kagel zu nennen.⁶⁵

Der Austausch zwischen Anestis Logothetis und Greta Vermeulen über graphische Notation gibt Einblicke in das besondere Verhältnis zwischen Komponist und Interpretin. Der Komponist ist in der Rolle des Vermittlers seiner Notation über die Spezifika seiner eigens entwickelten Bildlichkeit. Obwohl diese bei Logothetis einen hohen Grad an Systematisierung und Verbindlichkeit besitzt, bleiben Fragen offen, wie das Bild in Klang umgesetzt werden kann. Dies betrifft bei dem Beispiel des *Globus* das Zusammenwirken von Linie und Fläche. Vermeulen wiederum zeigt Perspektiven auf mit dem Vorschlag, die Ebene des Globus und der Serpentine zu mischen, d. h. die Linie zu durchbrechen. Damit stieß sie bei Logothetis weitere Kompositionsideen an. Komponist und Interpretin begegnen sich hier auf Augenhöhe. Es zeigt außerdem, dass die Erforschung der Bildlichkeit sich nicht auf das Blatt Papier der Partitur beschränken kann: Die Ebene der Interpretation ist unverzichtbar, um sich der graphischen Notation in all ihren Facetten anzunähern.

Quellen

Nachlass Anestis Logothetis: Im Besitz von Julia Logothetis, Wien. Mit herzlichem Dank für die Unterstützung.

Literatur

- Amelunxen, Hubertus von (2008), »Notation, die Künste und die musikalische Reproduktion«, in: *Notation: Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Hubertus von Amelunxen und Angela Lammert, Berlin: Akademie der Künste, 19–31.
- Boehm, Gottfried (2001), »Die Wiederkehr der Bilder«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, 3. Aufl., München: Fink, 11–38.
- Bonnefoit, Régine (2008), »Paul Klees Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71/2, 243–258.
- Finke, Gesa (2017), »Sonifikation, Komposition, Interpretation: Annäherungen in den 1960er Jahren am Beispiel der grafischen Partitur«, in: *Sonifikation. Transfer ins Musikalische*, hg. von Julia H. Schröder, Hofheim: Wolke, 102–105.
- Folkerts, Hendrik (2017), »Der Partitur nach. Notation, Verkörperung und *liveness*«. <https://www.documenta14.de/de/south/464> (28.4.2019)

64 Die Autorin wertet dazu den Nachlass Haubenstock-Ramatis in der *Paul Sacher-Stiftung* aus.

65 Diese stehen im Fokus des Forschungsprojekts von Julia Freund mit dem Titel »Diagrammatik, Ikonizität und mediale Entgrenzungen in der graphischen Notation«. <https://www.writingmusic.net/ikonizitt> (28.4.2019)

- Henke, Matthias (2001), »Anestis Logothetis – Graphisch notierte Werke« [CD-Booklet], *Anestis Logothetis – Volume 1*, Ensemble Impulse, Ltg. Herwig Reiter, Extraplatte, EX 327-2.
- Krämer, Sybille (2009), »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Heßler und Dieter Mersch, Bielefeld: transkript, 94–123.
- Krämer, Sybille (2012), »Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik«, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer und Rainer Totzke, Berlin: Akademie, 79–100.
- Krämer, Sybille (2014), »Schriftbildlichkeit«, in: *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Stephan Günzel und Dieter Mersch unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Stuttgart: Metzler, 354–360.
- Krämer, Sybille (2016), *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp.
- Krones, Hartmut (Hg.) (1998), *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, Wien: Lafite.
- Lammert, Angela (2016), *Bildung und Bildlichkeit von Notation: Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, München: Schreiber.
- Logothetis, Anestis (1973), »Über die Darstellung des Klanges im Schriftbild«, Vorwort zu *Impulse für Spielmusikgruppen*, Wien: Universal Edition, 3–9.
- Logothetis, Anestis (1974), *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Wien: Jugend und Volk.
- Logothetis, Julia et al. (2017), *Sound Images, Painted Sounds: Anestis Logothetis. Post Symposium*, Barcelona: Triton.
- Magnus, David (2010), »Die Geste auf der Fläche. Zur Deixis der Linienführung bei Anestis Logothetis«, *Musicologica Austriaca* 29, 195–211.
- Magnus, David (2016), *Aurale Latenz: Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik Earle Browns*, Berlin: Kadmos.
- Mainberger, Sabine / Esther Ramharter (Hg.) (2017), *Linienwissen und Liniendenken*, Berlin: De Gruyter.
- Nanni, Matteo (2013), »Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ›iconic turn‹«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 402–428.
- Nanni, Matteo (2015), »›Quia scribi non possunt‹. Gedanken zur Schrift des Ephemeren«, in: *Die Schrift des Ephemeren: Konzepte musikalischer Notationen*, hg. von Matteo Nanni, Basel: Schwabe, 7–14.
- Thomas, Ernst (Hg.) (1965), *Notation neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 9), Mainz: Schott.
- Weigel, Sigrid (2015), *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp.

Zimmermann, Heidy (2017), »Koordinatensysteme musikalischer Gedanken«, in: *Mondrian-Musik: Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich: Chronos, 19–34.

Finke, Gesa (2019): Partituren zum Lesen und Schauen. Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation [Scores for Reading and Looking At. Imagery as Feature of Graphic Notation]. ZGMTH 16/1, 21–39.
<https://doi.org/10.31751/1001>

© 2019 Gesa Finke (gesa.finke@hmtm-hannover.de)
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 26/03/2019

angenommen / accepted: 05/05/2019

veröffentlicht / first published: 30/06/2019

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Cycling in Tonal Space

Neo-Riemannian Theory in der dritten Dimension

Jakob Rieke

Der Beitrag greift Ideen der *Neo-Riemannian Theory* auf, nimmt Bezug auf Richard Cohn und stellt neu entwickelte dreidimensionale Modelle vor, mit denen sich Dreiklangs- und Vierklangsverbindungen alternativ zum *Cube Dance* von Jack Douthett und Peter Steinbach und zu Cohns *4-Cube-Trio* darstellen lassen. Ausgehend von Edward Gollins *3D-Tonnetz* beschreibt er außerdem variable Modelle, die sich auf verschiedene Akkordklassen anwenden lassen.

This article responds to suggestions of *Neo-Riemannian Theory*, referring to Richard Cohn. It presents some new three-dimensional models that depict the connections of triads and seventh chords as alternatives to Jack Douthett's and Peter Steinbach's *Cube Dance* and to Cohn's *4-Cube-Trio*. Finally, variable models based on Edward Gollin's *3D-Tonnetz* are described that may be applied to diverse chord classes.

Schlagworte/Keywords: Alexander Scriabin; Alexander Skrjabin; dreidimensionale NRT-Modelle; dreidimensionales Tonnetz; Hugo Wolf; Neo-Riemannian Theory (NRT); NRT models in three dimensions; Prélude op. 11/2; Spanisches Liederbuch; three-dimensional Tonnetz

Die romantische Musik mit ihrer progressiven Harmonik hat die Musiktheorie zu vielen Deutungsvorschlägen angeregt. In der Nachfolge von Hugo Riemanns musiktheoretischen Konzepten entstand vor allem in Amerika in jüngerer Zeit eine Strömung, die inzwischen international etabliert ist und deren einzelne Ansätze unter dem Begriff *Neo-Riemannian Theory (NRT)* zusammengefasst werden. Die Methoden der *NRT* zeichnen sich nicht zuletzt durch die vielfältige Verwendung graphischer Modelle aus. Richard Cohn, dessen Arbeiten die *NRT* maßgeblich geprägt haben, erläutert in seinem 2012 erschienenen Buch *Audacious Euphony – Chromaticism and the Triad's Second Nature*¹ verschiedene zu dieser Zeit bekannte Modell-Transformationen und kombiniert sie teilweise zu neuen, aussagekräftigeren Varianten. Im siebenten Kapitel widmet er sich den in der *NRT* unterrepräsentierten Vierklangsverbindungen. Der vorliegende Beitrag greift einige der in *Audacious Euphony* entwickelten Gedanken auf, skizziert deren Grundlagen und stellt einige neu entwickelte Modelle zur Deutung und Darstellung verschiedener Akkordverbindungen (*Hexentreppe*, *Heart Cubes*, *Vierklangs-Spindel*) sowie eine Erweiterung des *3D-Tonnetzes* von Edward Gollin² vor, die sich größtenteils mit Vierklangs-Relationen befassen und deren Vorteil in einer dreidimensionalen Darstellungsweise liegt.

1 Cohn 2012.

2 Gollin 1998, 200f.

1. HEXENTREPPE

Grundlage der meisten Modelle der NRT ist das *Tonnetz*, ein – prinzipiell unendliches – zweidimensionales Raster aus gleichseitigen Dreiecken, das die Nachbarschaftsbeziehungen von Dur- und Molldreiklängen darstellt (Abb. 1).

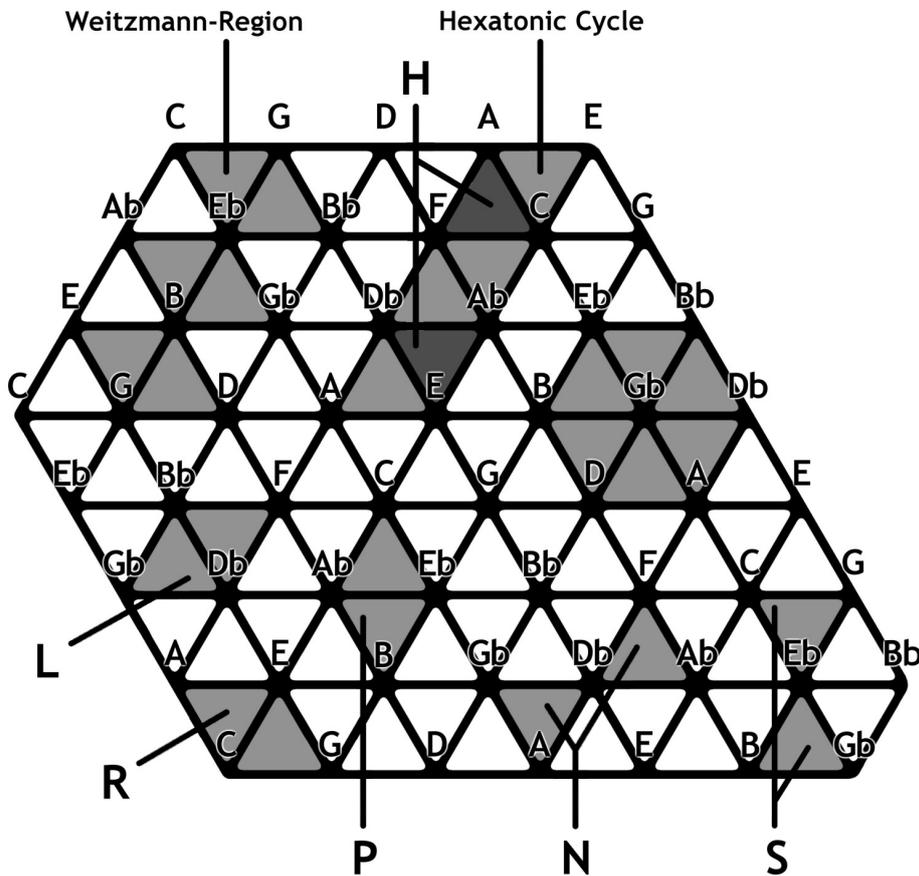


Abbildung 1: Ausschnitt aus dem *Tonnetz*

Seine drei Achsen sind in großen Terzen (bzw. in dem Komplementärintervall, in kleinen Sexten), kleinen Terzen (großen Sexten) und Quinten (Quarten) unterteilt. Jedem Schnittpunkt der drei Achsen ist eine Tonhöhe zugewiesen.³ Es ergibt sich aus dieser Anordnung, dass jedes Dreieck im Verbund seiner Eckpunkte einen Dreiklang ergibt, aufwärts weisende Dreiecke immer Dur-Dreiklänge, auf der Spitze stehende immer Moll-Dreiklänge. Ferner ist jeder einzelne Ton von jenen sechs Nachbartönen umgeben, die in einem Konsonanzverhältnis zu ihm stehen (nach klassischer Auffassung die obigen sechs Intervalle), sowie von ausschließlich jenen sechs konsonanten Dreiklängen, von denen er Bestandteil ist (im grauen Sechseck um Ges sind drei Dur- und drei Molldreiklänge enthalten). Im *Tonnetz* lassen sich verschiedene *chord-relations* als Verbindung zweier Dreiecke darstellen, beispielsweise **P** (*parallel*): As-Dur/as-moll, **L** (*Leittonwechselklang*): Ges-Dur/b-Moll, **H** (*hexatonic pole*): F-Dur/des-Moll, **R** (*relative*): C-Dur/a-Moll, **N** (*nearby*): C-Dur/b-Moll, **S** (*secondary*): C-Dur/c-Moll.

³ Natürlich geht das ganze Modell von der Enharmonik aller Töne aus, die Semitonien sind der Übersichtlichkeit halber aber nicht doppelt bezeichnet, z. B. als *gis/as*.

benverwandt): Des-Dur/ges-Moll, **S** (*slide*): H-Dur/c-Moll.⁴ Charakteristisch für diese *Neo-Riemannian relations* ist die chromatisch enge Stimmführung (Cohn nennt den Austausch eines einzelnen Tones, z. B. Ges-F in **L** einen *flip* um die gemeinsame Achse). **L**, **P** und **H** ergeben in Kombinationen nur Progressionen innerhalb der Grenzen eines *hexatonic cycle* (eine Gruppe von sechs Dreiklängen auf der hexatonischen Kleinsekund-Kleinterz-Skala), **R**, **N** und **S** bewegen sich in gleicher Weise in einer *Weitzmann-region* (eine vergleichbare Gruppe aus ebenfalls sechs Dreiklängen auf der oktatonischen Kleinsekund-Großsekund-Skala, benannt nach Carl Friedrich Weitzmann, der 1853 in seiner Schrift *Der Uebermaessige Dreiklang*⁵ die ersten Anstöße in Richtung einer neuen Musiktheorie gab).

Zunächst will ich eine Alternative zum *Cube Dance* vorstellen, einem Modell, das aus einer algorithmischen Folge von Dreiklangsverbindungen konstruiert ist (Abb. 2). Cohn übernahm dieses Modell leicht verändert von Jack Douthett und Peter Steinbach.⁶ Es vereint die beiden für seine Argumentation essentiellen Dreiklangsgruppen der *Weitzmann-region*⁷ und des *hexatonic cycle*⁸ zu einem Gebilde, das alle 24 Dur- und Molldreiklänge sowie die vier übermäßigen Dreiklänge in zwölf *voice-leading zones* unterteilt. An ihnen kann man die Stimmführungsdistanz zwischen den Dreiklängen in Halbtonschritten (Cohn nennt diese minimale Einheit chromatischer Stimmführung eine *working unit*) ablesen.

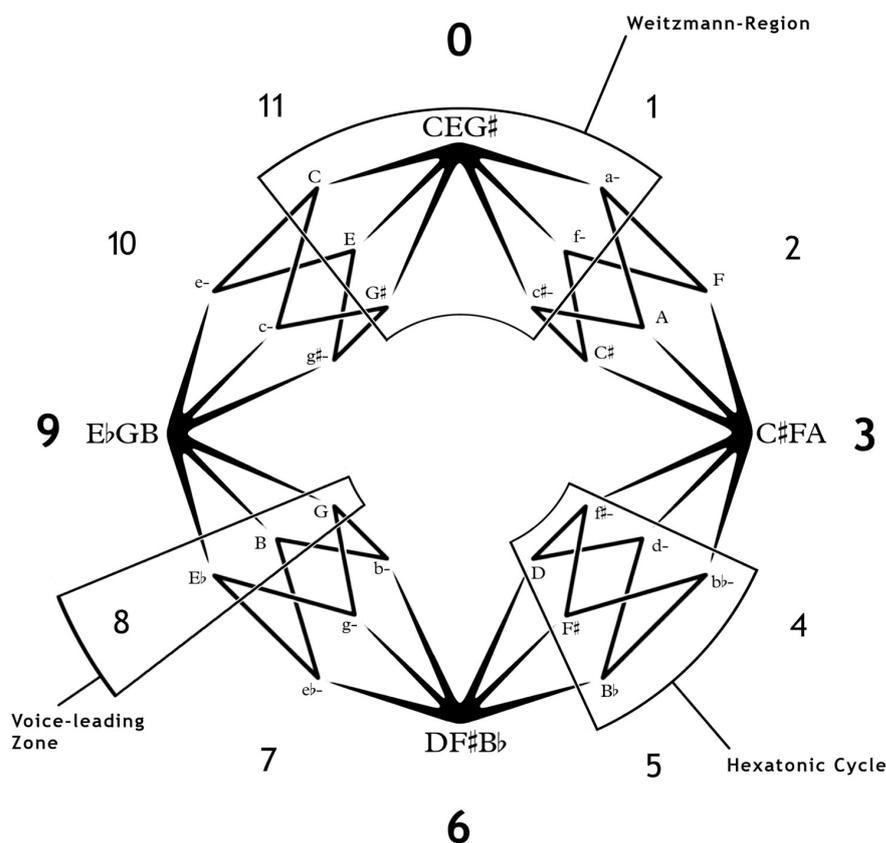


Abbildung 2: *Cube Dance*

- 4 Dieses Vokabular bildet die Basis der *NRT*, der interessierte Leser sei auf Cohn 2012 verwiesen, wo alle wichtigen Termini von Grund auf erklärt werden.
- 5 Weitzmann 1853.
- 6 Douthett/Steinbach 1998, 253f.
- 7 Cohn 2012, 59f.
- 8 Ebd., 17f.

In dem Modell sind die Dreiklänge zu Punkten zusammengezogen. Bei der eigenständigen graphischen Darstellung der *Weitzmann-region* ringt Cohn mit verschiedenen Fassungen, die sich schrittweise vom entsprechenden Ausschnitt des Tonnetzes entfernen (Abb. 3). Im Original ist der übermäßige Dreiklang durch drei Glieder der Großterzachse abgebildet und die *region* besteht aus den sechs anliegenden Dreiecken. Nachteilig an dieser Darstellungsweise sind die Umstände, dass erstens ein Ton des übermäßigen Dreiklangs verdoppelt wird und an beiden Enden der Achse auftaucht, zweitens dieser Akkord ein anderes Erscheinungsbild als die sechs umliegenden Akkorde hat und drittens die Stimmführungsdistanz von je zwei Halbtonschritten zwischen den sechs Dreiklängen nicht ablesbar ist. Das dritte Problem löst Cohn, indem er den übermäßigen Dreiklang zu einer Fläche aufspreizt, an der die sechs Akkorde angrenzen, wie sechs Räume an einen Flur. In dieser Variante muss sich jeder Akkordwechsel von einem Zimmer zum anderen durch den Flur bewegen, was zwar die Stimmführungsdistanz (als zwei ›Raumwechsel‹) korrekt wiedergibt, aber dafür alle Töne des übermäßigen Dreiklangs mehrfach darstellt.⁹ Die eleganteste Darstellung ist der *Weitzmann water bug*,¹⁰ ein Käfer bestehend aus einem Körper (übermäßig) und sechs Beinen links und rechts (Dur und Moll).

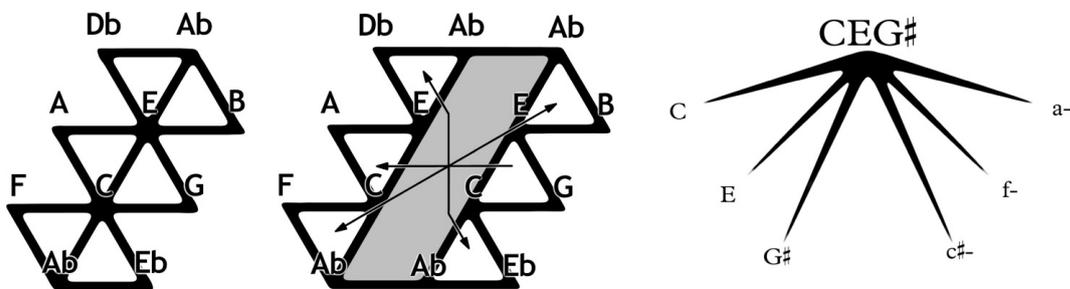


Abbildung 3: Darstellungen der *Weitzmann-region* links als Ausschnitte des Tonnetzes, rechts als *Weitzmann water bug*

Die Visualisierung des *hexatonic cycle* (Abb. 4) ist nicht ganz so problematisch, gegen die Übernahme des ›Akkordbandes‹ aus dem Tonnetz spricht hier nur die Erscheinung der angrenzenden übermäßigen Dreiklänge als Achsenabschnitte.

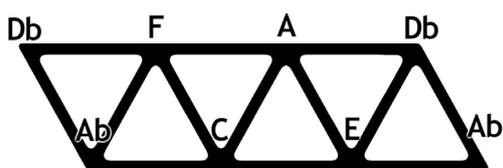


Abbildung 4: Der *hexatonic cycle* als Ausschnitt des Tonnetzes

Da den übermäßigen Dreiklängen in hexatonischen Verbindungen nicht dieselbe transitorische Rolle wie im Zusammenhang mit der *Weitzmann-region* zukommt, stellt dies aber auch kein direktes Problem dar und es wird erst im Zuge der Entwicklung des *Cube Dance* die Form des würfelförmigen Moduls gefunden, das bereits eine latente Dreidimensionalität aufweist (vgl. Abb. 2).

Ausgangspunkt meiner Weiterentwicklung ist nun die Annahme, dass der *hexatonic cycle* erst dann angemessen graphisch repräsentiert ist, wenn die übermäßigen Dreiklän-

⁹ Ebd., 65.

¹⁰ Ebd., 60.

ge im Erscheinungsbild an die Dur- und Mollklänge angeglichen sind. So habe ich dreidimensionale Versionen des *hexatonic cycle* und der *Weitzmann-region* erstellt (Abb. 5), die darüber hinaus zusammen eine alternative Darstellung des *Cube Dance* ermöglichen.

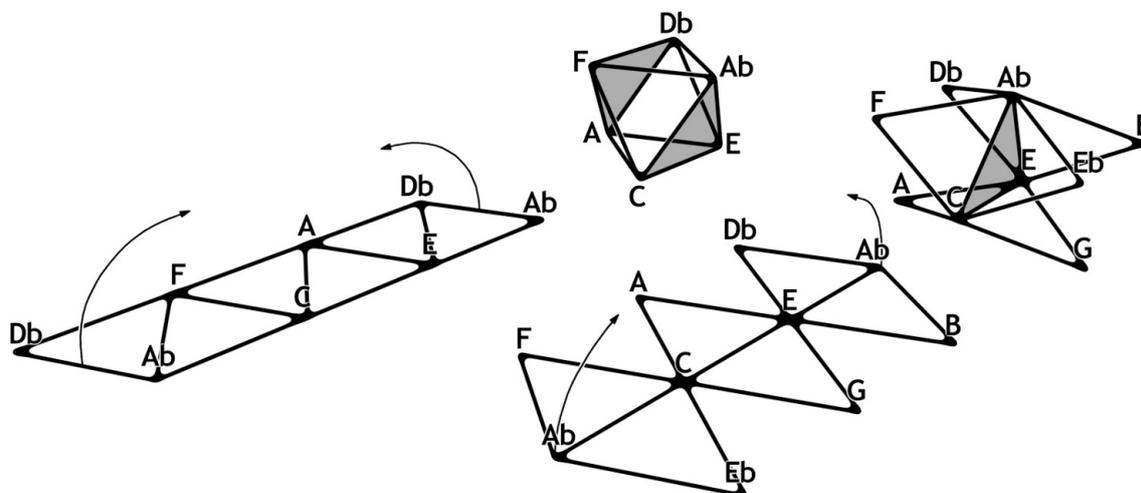


Abbildung 5: Dreidimensionale Modelle des *hexatonic cycle* und der *Weitzmann-region*

Diese Abbildung zeigt, wie man die entsprechenden Ausschnitte des Tonnetzes an ihren Enden ringförmig zusammenfügen kann. Dadurch erzeugen die dreigliedrigen Großsterachsen nach dem Zusammenschluss in ihrem Inneren ein neues Dreieck (im Bild grau), das den gesuchten übermäßigen Dreiklang repräsentiert. Im links gezeigten *hexatonic cycle*, der nun die Form eines liegenden Oktaeders hat, liegen alle Dreiecke mit **P**- und **L**-Verbindungen nebeneinander, der Austausch eines wechselnden Tones in einer solchen Verbindung kann als Rotation um die gemeinsame Achse wie im flachen Tonnetz vorgenommen werden. Es ist gut zu erkennen, dass jeder Dreiklang immer über jenen einen Ton ›im anderen Lager‹ verfügt, der chromatisch vom nächstverwandten übermäßigen Dreiklang abweicht. Die Partner einer **H**-relation liegen sich im Oktaeder ihrer Natur gemäß gegenüber. Die *Weitzmann-region* zur Rechten präsentiert sich als ›übermäßiges Dreieck‹ im Kern, umgeben von zwei fragmentarischen Tetraedern (die linke Hälfte taucht auch im abgebildeten *cycle* auf). Jede Akkordverbindung zwischen den am Rand gelegenen Dur- und Molldreiklängen in diesem Gebilde erfordert eine Rotation um eine Kante oder Ecke des Zentralsdreiecks. Abbildung 6 zeigt, wie sich vier *Weitzmann-regions* so ineinanderstecken lassen, dass ihre gezackten Kanten sich zu vollständigen *hexatonic cycles* fügen. Im Komplex ergeben die miteinander verschränkten Module eine unendliche *Hexentreppe* (benannt nach dem Papiermodell, das Kinder aus zwei Papierstreifen falten), die alle Eigenschaften des *Cube Dance* besitzt.

An der Spitze dieses Turmes liegt der *hexatonic cycle* aus Abbildung 5, unter ihm seine benachbarte *Weitzmann-region*. Den *voice-leading zones* entsprechen in diesem Turm vertikal geschichtete Ebenen: Alternierend je ein liegendes übermäßiges Dreieck (im Bild exemplarisch markiert *zone 3*), drei abwärts gerichtete ›Durdreiecke‹ (*zone 5*) oder drei aufwärts weisende ›Molldreiecke‹ (*zone 10*). Alle *relations* sind als reale Verbindungen von Dreiecken in dieser Darstellung enthalten – mit Ausnahme der **H**-relation, die wie oben schon besprochen aus zwei gegenüberliegenden Dreiecken besteht. Im Gegensatz zum *Cube Dance* stellt dieses Modell alle Akkorde als tatsächliche Tonkonstruktionen dar und macht damit auch alle gemeinsamen Töne ablesbar.

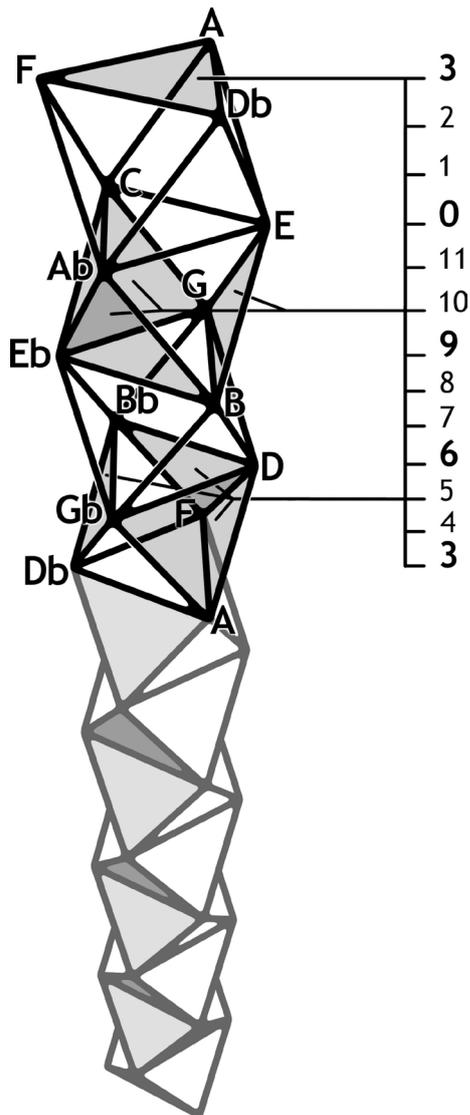


Abbildung 6: *Hexentreppe*

Außerdem gleicht es die Dur-, Moll- und übermäßigen Dreiklänge in ihrer Gestalt an, womit vor allem letztere im Sinne Carl Friedrich Weitzmanns zu ihrem Recht kommen.¹¹ Allerdings erfüllt es nicht den Anspruch, keinen Ton doppelt wiederzugeben, da sich der Turm nach vier Segmenten um 120° gedreht wiederholt und prinzipiell unendlich fortsetzen lässt (wie in der Graphik angedeutet). Es ließen sich natürlich vier Segmente zu einer Art Torus¹² einrollen – das würde aber die gleichseitigen Dreiecke dehnen und verzerren und durch die erzwungene innere Torsion um 120° auch die Lesbarkeit einschränken. In der dargestellten Form bietet dieses Modell alle Vorteile des *Cube Dance* und stellt darüber hinaus alle Dreiklänge inklusive des übermäßigen als dem Tonnetz entsprechende Dreiecke dar. Es schöpft die dritte Dimension voll aus, ohne die der *Cube Dance* (in geringem Maße) auch nicht auskam.

11 Vgl. Weitzmann 1853, 1f.

12 Mit der Form des Torus experimentierten auch Jack Douthett und Peter Steinbach, als sie den *Cube Dance* entwickelten. Sie gingen jedoch von einem Netz aus punktförmigen Dreiklängen und Relation-Achsen (**R**, **P** und **L**) aus (vgl. Douthett/Steinbach 1998, 248).

Beispiel 1: J. S. Bach, *Fantasia und Fuge g-Moll* (BWV 542), T. 31–35

Der reale Quintfall aus Johann Sebastian Bachs *Fantasia g-Moll* für Orgel (BWV 542, Bsp. 1) schöpft seinerseits die Dimensionen der *Hexentreppe* voll aus: Er bildet auf ihr eine Spirale, die sich gegen den Uhrzeigersinn in den *voice-leading zones* nach oben schraubt (Abb. 7).

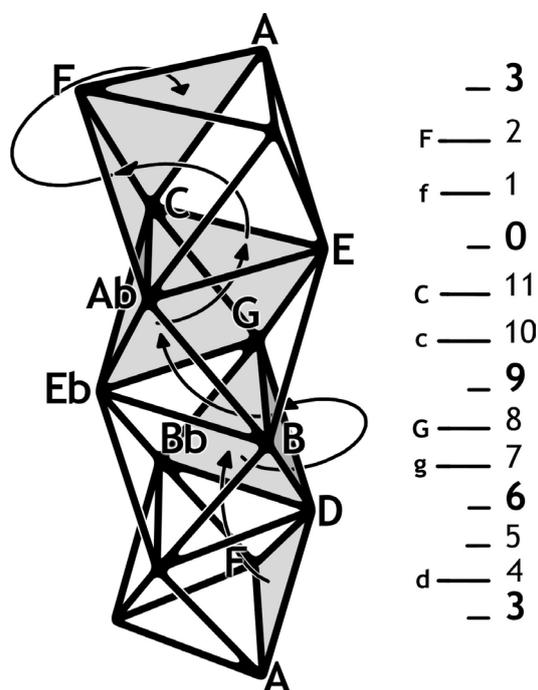


Abbildung 7: Realer Quintfall auf der *Hexentreppe*

Das Modell zeichnet jenes musikalische Moment nach, das gegenüber der katabasischen Pedalstimme und den sich stetig mehrenden \flat -Vorzeichen fast ins Hintertreffen gerät, nämlich die Stimmführung der fünf nacheinander eintretenden Oberstimmen, deren imitiertes Motiv sich chromatisch aufwärts arbeitet. Als beständige Gegenkraft zu den anderen beiden abwärts wirkenden Momenten erzeugt sie die Spannung, die sich nach dem Absinken nach des-Moll (einer ›mörderischen‹ Tonart, zumal in einer wohltemperierten, wenn nicht mitteltönigen Stimmung) in mehreren verminderten Dreiklängen entlädt, die enharmonisch das angerichtete Unheil wieder entspannen. Diese verminderten Dreiklänge weisen auf die Struktur der *Hexentreppe* hin, die zwar (unhörbar) auf dem eingebauten übermäßigen Dreiklang basiert, andererseits jedoch über einen Stufenabstand von einer kleinen Terz (der Abstand der *Weitzmann-regions* voneinander: drei *voice-leading zones*) verfügt. Auch der Ambitus der imitierten Chromatik weist dieses Intervall auf und zeichnet somit einen Schritt auf der Treppe nach, von einer *Weitzmann-region* zur nächsten.

2. DIE VIERKLÄNGE DES *TRISTAN-GENUS*

Die Akkorde des *Tristan-genus* (unter dieser Familie subsumiert Cohn Dominantseptakkorde und halbverminderte Septakkorde) haben eine Reihe von Verbindungsmöglichkeiten, die 1998 von Adrian Childs¹³ und Edward Gollin¹⁴ ausgelotet wurden. Cohn gibt Childs' Bezifferungen an, die sich auf Akkordwechsel mit zwei chromatischen Stimmwechseln beziehen (Bsp. 2).

Beispiel 2: S- und C-relations

Die sechs **S**-Verbindungen beschreiben ähnlich wie die *Slide-relation* den parallel geführten Wechsel zweier Halbtonschritte – dass **S** in diesem Fall nicht für *slide*, sondern für *similar motion* steht, könnte man als kontrollierte Überschneidung zweier Bezeichnungssysteme beschreiben. Dabei kennzeichnet die hochgestellte Ziffer das gehaltene Intervall, im Fall von **S**³ ist in Klammern zur Unterscheidung noch das wechselnde Intervall mit angegeben. Die **R**^{*}-Verbindung ist ein Sonderfall, weil sich in ihr nur eine Stimme um zwei Halbtöne bewegt. Die anderen **S**-relations weisen jedoch konsequent zwei Wechsel- und zwei Haltetöne auf. Akkordfolgen aus **S**-relations könnte man mit Sätzen vergleichen, in denen aufeinanderfolgende Wörter zwei gleichbleibende Buchstaben enthalten. Wie die herkömmlichen *Neo-Riemannian relations* vollziehen auch die sieben oberen *relations* konsequent einen Wechsel des Geschlechts. Diese Eigenschaft fehlt Childs' drei **C**-relations (*contrary motion*, d. h. zwei Stimmen in Gegenbewegung), was auch Cohns Grund gewesen sein mag, sie nicht zu erwähnen. Diese drei *relations* vermitteln zwischen den identischen Akkorden auf den Stufen eines verminderten Septakkords. Dabei sind **C**³⁽²⁾ und **C**³⁽⁴⁾ inversibel, während **C**⁶ seiner eigenen Umkehrung entspricht. Die Vierklänge-*relations* lassen sich ebenso wie die Dreiklänge-*relations* in zwei Gruppen unterteilen, die später noch von Bedeutung sein werden: **S**³⁽²⁾, **S**³⁽⁴⁾, **R**^{*} und **S**⁶ bilden die *Boretz-group transformations*, die sich in den Grenzen der *Boretz-region*¹⁵ bewegen (vergleichbar mit der *Weitzmann-region*). Gemeinsam mit einer Verbindung, die Cohn nach Childs den *octatonic pole*¹⁶ nennt, ergeben **S**², **S**⁴ und **S**⁵ die *octatonic-group transformations* (*O-group*), die Progressionen innerhalb eines *octatonic cycle*¹⁷ erzeugen. Graphisch darstellen lässt sich die *Boretz-region*, nach dem Prinzip des *Weitzmann water bugs*, als Spinne (*Boretz spider*) mit acht Beinen: Der Körper als verminderter Septakkord schart vier halbverminderte und vier Dominantseptakkorde um sich. Kombiniert mit den *Octa*

13 Childs 1998, 186.

14 Gollin 1998, 201.

15 Benannt nach Benjamin Boretz, der in einer Analyse des *Tristan*-Vorspiels erstmals eine Gruppe von halbverminderten und Dominantseptakkorden beschrieb, die jeweils um nur einen Ton von einem zentralen verminderten Septakkord abweichen, vgl. Boretz 1972.

16 *Octatonic pole*: *C*⁷/*es*⁰⁷; die beiden Akkorde enthalten gegensätzliche Ausschnitte der oktatonischen Skala und stehen sich ›polar‹ gegenüber, vgl. Cohn 2012, 155.

17 Im Bereich des *Tristan-genus* das Pendant zum *hexatonic cycle*.

Towers (graphische Darstellung des *octatonic cycle* als zweidimensional verflachter Rhombendodekaeder) von Jack Douthett und Peter Steinbach¹⁸ ergibt sich das ebenfalls auf ihren Gedanken¹⁹ aufbauende Modell des *4-Cube Trio* (Abb. 8).

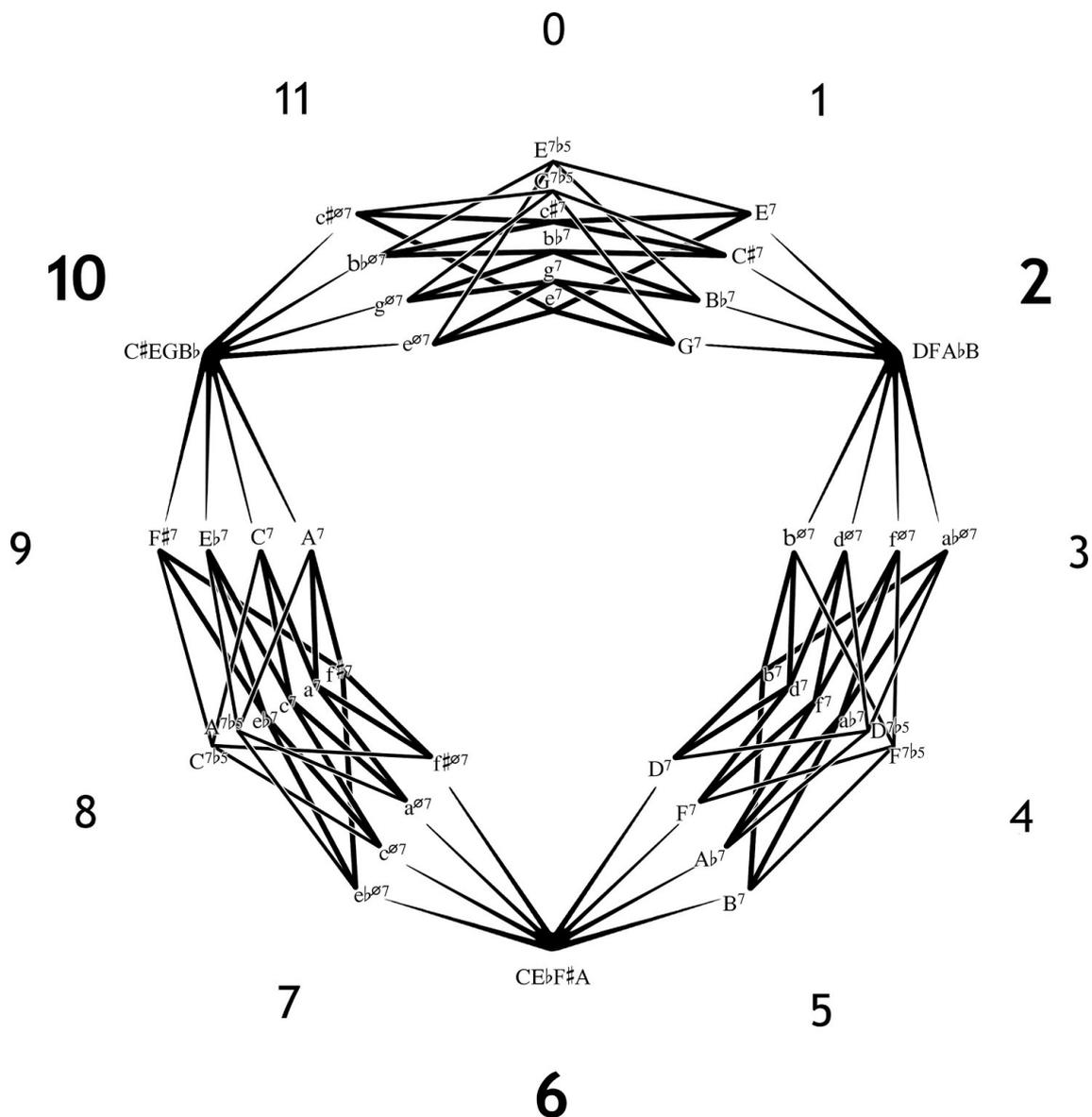


Abbildung 8: *4-Cube Trio*

Dieses Modell unterteilt die Vierklänge nach dem Prinzip des *Cube Dance* in *voice-leading zones* und gruppiert sie gleichzeitig in *Boretz-regions* und *octatonic cycles* (einem Spinnennetz ähnliche Gebilde, mit sechs weiteren Akkorden in ihrer Mitte). Da die oben beschriebenen *relations* nur Operationen mit einer *voice-leading distance* von zwei *working units* gewähren (oder im Fall von **C** keiner *working unit*), müsste das Modell eigentlich nur ungeradzahlige Zonen enthalten. Douthett und Steinbach haben jedoch in ihrem Modell der *Power Towers* bereits vier kleine Mollseptakkorde ergänzt, die zwischen halbverminderten und Dominantseptakkorden vermitteln bzw. den virtuellen Zwischen-

¹⁸ Douthett/Steinbach 1998, 246.

¹⁹ ›Power Towers‹, vgl. ebd., 256.

schritt darstellen, der innerhalb einer S^n - oder C^n -Relation liegt. Cohn fügte noch den Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte hinzu, der acht weitere Verbindungen innerhalb des *octatonic cycles* ermöglicht. Er taucht aufgrund seiner enharmonischen Doppeldeutigkeit nur sechsmal im ganzen Modell auf, erlaubt deswegen aber auch doppelt so viele Durchgänge von einer Seite eines *cycle* zur anderen. Diese addierten Vierklänge füllen die ansonsten leerstehenden Zonen 0, 4 und 8, sodass das komplette *4-Cube Trio* alle durch einen Halbtonschritt benachbarten Akkorde über Achsen verbunden darstellt, alle Fortschreitungen mit mehr als einer *working unit* hingegen als getrennte, nur virtuell verbundene Akkorde. So muss man von E^7 vier *working units* zurücklegen, bis man den *octatonic pole* g^{07} erreicht, der nur zwei *voice-leading zones* entfernt liegt – dafür stehen aber auch 18 Pfade zur Auswahl.

3. DAS 3D-TONNETZ

Ein lästiger Umstand des *4-Cube-Trio* und der ihm zugrunde liegenden Modelle, der die Vierklänge in der *NRT* bislang etwas ins Abseits gestellt hat, ist ihr hoher Grad an Abstraktion. Während den triadischen Überlegungen in jeder Hinsicht das *Tonnetz* als Grundlage dient, vermisst man bei den Vierklängen eine vergleichbare fassliche Basis. Allerdings verweist Cohn beiläufig auf den bereits erwähnten kurzen Artikel von Edward Gollin, in dem dieser die Struktur eines dreidimensionalen *Tonnetzes* vorstellt.²⁰ Es weist alle notwendigen Eigenschaften seines zweidimensionalen Bruders transferiert in den Raum auf (Abb. 9).

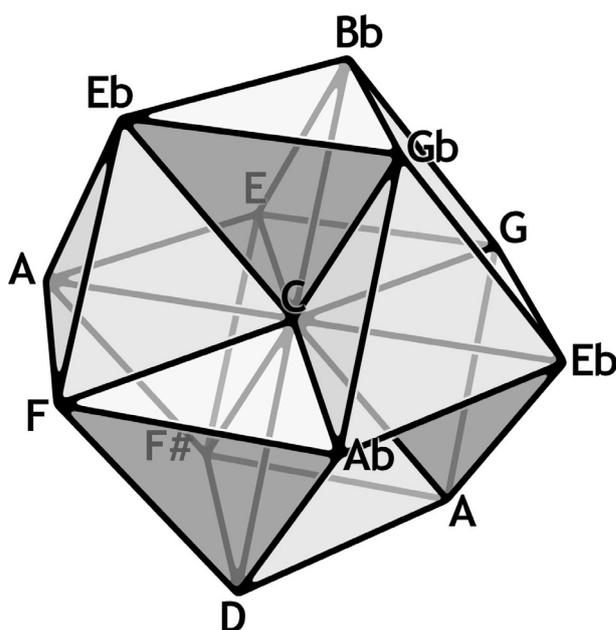


Abbildung 9: 3D-Tonnetz-Ausschnitt um C

Dieser Ausschnitt stellt die direkte Umgebung des Tones *c* dar, die aus acht Vierklängen besteht: Vier Dominantseptakkorde und vier halbverminderte Septakkorde. In der horizontalen Ebene kann man einen liegenden Ausschnitt des triadischen *Tonnetzes* erkennen, der sich ebenfalls um *c* erstreckt. Jeder Vierklang erscheint in der Form eines Tetrae-

²⁰ Gollin 1998, 198.

ders mit vier Tönen an den Spitzen, der aus dem c in der Mitte entspringt; vorne rechts sieht man beispielsweise As^7 , aufwärts weisend, in der Mitte oben c^{07} , mit der Spitze abwärts gerichtet.²¹ In diesem Ausschnitt sind alle möglichen *relations* von Akkorden des *Tristan-genus* enthalten, die über mindestens einen gemeinsamen Ton verfügen, d. h. alle Tetraeder haben entweder eine gemeinsame Achse – also zwei geteilte Töne – oder nur das c in der Mitte gemeinsam, drei gemeinsame Töne kommen in der Struktur dieses *3D-Tonnetzes* nicht vor. Ausgenommen davon ist mit nur einem Ganztonwechsel die **R*-Relation**, die im Netzausschnitt dreimal erscheint: As^7/c^{07} , D^7/fis^{07} und F^7/a^{07} . Diese drei Verbindungen weisen *syntonic images* (identische Töne an verschiedenen räumlichen Positionen) auf, die an den Rändern des Ausschnitts zweimal vorkommen, wodurch die Partner jeweils drei gemeinsame Töne haben, statt, wie es auf den ersten Blick scheint, nur zwei. Die dritte Verbindung weicht in ihrer Struktur ab: Die ersten beiden Tetraederpaare sind über zwei Töne, die immer auf der Tritonus-Achse $Fis-C-Ges$ liegen, verbunden – sie orientieren sich also an dieser Achse, die schon im begrenzten Umfeld um den Ton c die enharmonischen *syntonic images* Fis und Ges generiert. Das letzte Paar F^7/a^{07} hat nur das zentrale c gemeinsam, dafür verfügt es über zwei *syntonic images*, die gemeinsamen Töne e und a , die auf zwei parallelen Tritonus-Achsen liegen. Eine zweite Anomalie findet sich bei genauerer Betrachtung der **S⁶-relation**: Die Verbindung As^7/fis^{07} teilt ebenfalls nur den Ton c und liegt ebenso an der problematischen Tritonus-Achse (näheres zu dem Verhältnis dieser beiden *relations* folgt im kommenden Abschnitt). Vorerst möchte ich veranschaulichen, welchen Platz die Tritonus-Achse im Gefüge des *3D-Tonnetzes* einnimmt (Abb. 10).

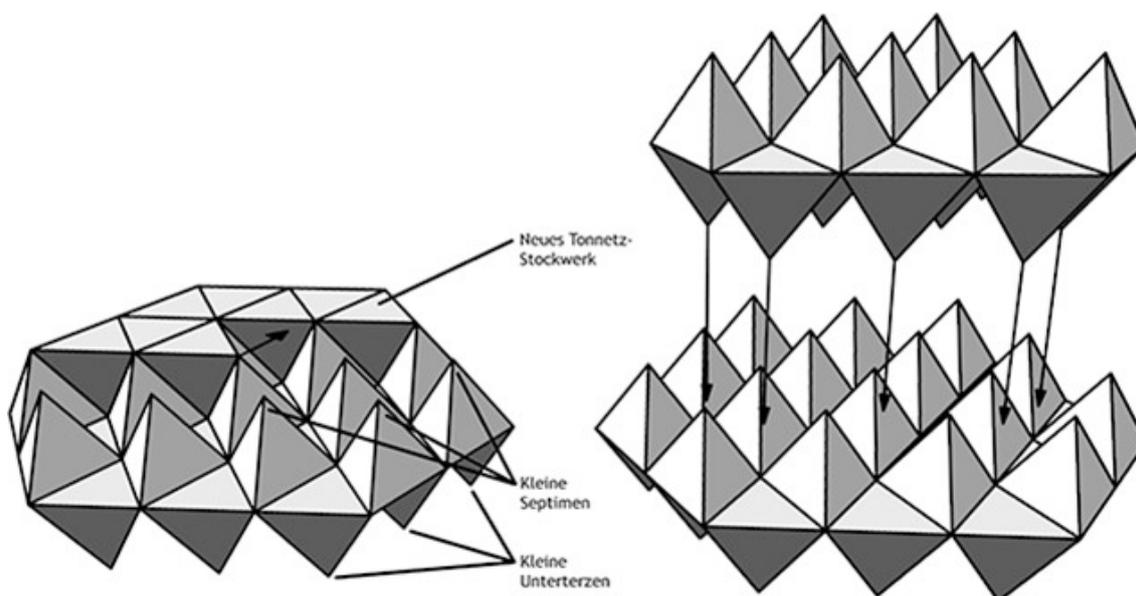


Abbildung 10: Konstruktion des *3D-Tonnetzes*

Es gibt zwei Wege, auf Basis des *Tonnetzes* ein *3D-Tonnetz* zu errichten. Der erste besteht darin, über jedem Dur-Dreieck eine Pyramidenspitze mit der kleinen Septime zu errichten (hellgrau/weiß) und unter jeden Molldreiklang eine kleine Unterterz (dunkel-

21 Die Bezifferung der Septakkorde richtet sich nach der amerikanischen Schreibweise.

grau) zu hängen,²² sodass eine Art ›doppelseitiger Eierkarton‹ entsteht (Abb. 11). Es ist sowohl möglich, die Spitzen der Pyramiden zu verbinden und ein um eine kleine Septime transponiertes *Tonnetz* zu erzeugen, als auch von oben und unten Kopien des Eierkartons mit den Spitzen in die Täler des Originals zu senken; sie fügen sich nahtlos aneinander, aber es bleiben naturgemäß Hohlräume in Oktaederform. Auf beide Arten werden neue *Tonnetz*-Stockwerke erzeugt, von denen aus enharmonisch unendlich weitergebaut werden kann.

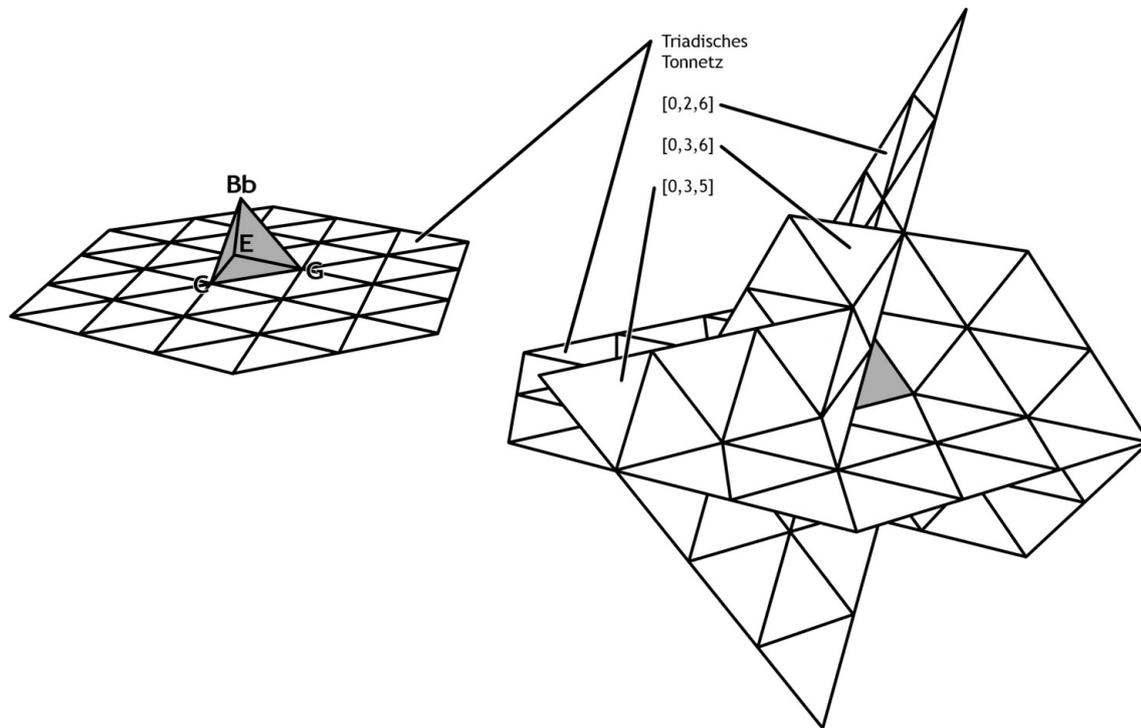


Abbildung 11: Verschränkte *Tonnetze* um einen Tetraeder

Der zweite Weg ist umständlicher und widerstrebt dem bequemen Denken in Schichten, kann aber die Struktur des *3D-Tonnetzes* tiefer gehend veranschaulichen: Ein Tetraeder (z. B. C^7 , vgl. Abb. 11 links) ist umgeben von seinen vier Tönen und umfassen von den sechs Intervallachsen, die alle in ihm enthaltenen Intervalle darstellen $[2,3,3,4,5,6]$.²³ Außerdem ist er ummantelt von vier Flächen, die jene vier Dreiklänge darstellen, die in ihm enthalten sind (CEG, CEB, CGB, EGB). Der Dreiklang CEG ist die Ausgangsfläche des (liegenden) triadischen *Tonnetzes*. Es lassen sich aber ebenso an den drei anderen Flächen diagonal im Raum stehende *Tonnetze* erzeugen (Abb. 11 rechts), denen andere *sets* zugrunde liegen: $[0,2,6]$, $[0,3,5]$, $[0,3,6]$.²⁴ Die vier den Tetraeder umgebenden Netze sind ineinander verschränkt und lassen sich im Raum weiter fortsetzen, sodass sie das *3D-Tonnetz* mitsamt Vierklängen erzeugen. Das *3D-Tonnetz* ist also nicht nur eine Übersteigerung des zweidimensionalen Prinzips, es ist ein räumliches Produkt aus zweidimensionalen *Tonnetzen*.

22 Gollin würde es die Unterseptime nennen – in der Tradition Moritz Hauptmanns, der erklärte, die fünfte Stufe sei der Grundton des Molldreiklangs, vgl. Gollin 1998, 199.

23 Notation der Intervalle in Halbtonschritten.

24 Cohn hat bereits über *Tonnetze* mit anderen *sets* als $[0,4,7]$ gearbeitet, vgl. Cohn 1997. Gollin hat dieselben Ideen auf das *3D-Tonnetz* angewandt, vgl. Gollin 1998, 202f.

Aus der (willkürlichen bzw. allenfalls aus dem Obertonspektrum abgeleiteten) Wahl des Dominantseptakkordes [0,4,7,10] als Basis des *3D-Tonnetzes* folgt einerseits, dass eines der vier enthaltenen *2D-Tonnetze* nicht wie gewohnt das chromatische Total abdeckt, sondern nur über die vier Töne des verminderten Septakkordes verfügt; dieses ›sterile‹ Netz [0,3,6] besteht nur aus verminderten Dreiklängen, die umkehrungsgleich sind und beinhaltet darüber hinaus eine Tritonus-Achse, die bereits nach zwei Schritten wieder ein *syntonic image* repetiert. Andererseits schränkt die Wahl des *Tristan-genus* die direkte Umgebung ein, die nicht die kleine Sekunde und die große Septime enthält – jene zwei Intervalle, die in [0,4,7,10] nicht vorkommen. In den zwölf Tönen, die das *c* in Abbildung 9 umgeben, sind folglich die drei Töne *ges*, *es* und *a* doppelt vorhanden, da sie alle auf dem verminderten Netz um *c* liegen. Die ausgesuchten \mathbf{R}^* -Verbindungen F^7/a^{07} , D^7/ges^{07} und As^7/c^{07} liegen alle an dieser problematischen Ebene und ergeben trotz räumlich verschiedener Struktur den gleichen Akkordwechsel.

Gollin hat das *3D-Tonnetz* als mathematisches Gerüst vorgestellt, in das neben dem *Tristan-genus* jedes beliebige *set* aus vier Tönen gemeinsam mit seinem dualistischen Partner²⁵ eingefügt werden kann. Vier weitere Möglichkeiten fallen ins Auge:

Erstens die beiden Allintervallklänge, hier exemplarisch [0,1,3,7]: Seine namensgebende Form bildet eine Umgebung aus, in der nur der Tritonus doppelt vorkommt.²⁶ In dieser kaum von *syntonic images* getrübt, friedvollen Umgebung gedeihen sechs *S-relations*, von denen sich nur eine, nämlich \mathbf{S}^3 , in zwei parallelen Halbtonschritten fortbewegt – \mathbf{S}^1 , \mathbf{S}^2 , \mathbf{S}^4 und \mathbf{S}^5 haben eine *similar motion* in Kleinterz-, und \mathbf{S}^6 sogar in Quartschritten.

Zweitens der hartverminderte Septakkord oder übermäßige Terzquartakkord [0,4,6,10]. Da er umkehrungsgleich und außerdem ein Ausschnitt der Ganztonleiter ist, erzeugt er ein sechstöniges *3D-Tonnetz*, das an ›Sterilität‹ nur noch durch das verminderte Netz [0,3,6,9] überboten wird.

Drittens und viertens der kleine Mollseptakkord [0,3,7,10] und der große Durseptakkord [0,4,7,11] (Bsp. 3). Sie sind ebenfalls umkehrungsgleich und erzeugen um einen Ton somit eine direkte Umgebung, in der nur vier Akkordtranspositionen je zweimal auftauchen.

Beispiel 3: Verbindungen von kleinen Moll- und großen Durseptakkorden

Dieses Netz stellt zuverlässig alle intern möglichen Verbindungen mit zwei oder drei wechselnden Tönen dar, erzeugt jedoch auch zwei ›Homophone‹,²⁷ die trotz räumlicher Veränderung keinen einzigen Ton des Ausgangsakkords ändern.

- 25 Der dualistische Partner eines Akkordes enthält die gleichen Intervalle in umgekehrter Reihenfolge, also sozusagen von oben nach unten gelesen.
- 26 Wie im vorherigen Absatz dargelegt, schließt die Existenz einer Tritonus-Achse jede andere Möglichkeit aus: zweimal oder gar nicht.
- 27 Nach einem Begriff aus der Kryptographie (vgl. Singh 2001, 74).

4. HEART CUBES

Es ist nicht zu leugnen, dass das 3D-Tonnetz beträchtliche räumliche Vorstellungskraft erfordert, insbesondere wenn der Maßstab über die Grenzen der direkten Umgebung eines Tons hinauswächst. Ich schlage darum ein transformiertes Netz vor, in dem die Tetraeder zu Punkten zusammengezogen und ihre **S**-Verbindungen als Achsen dargestellt sind (Abb. 12); das Resultat trägt in Anlehnung an die fantasievoll betitelten amerikanischen Modelle den Namen *Heart Cubes*.

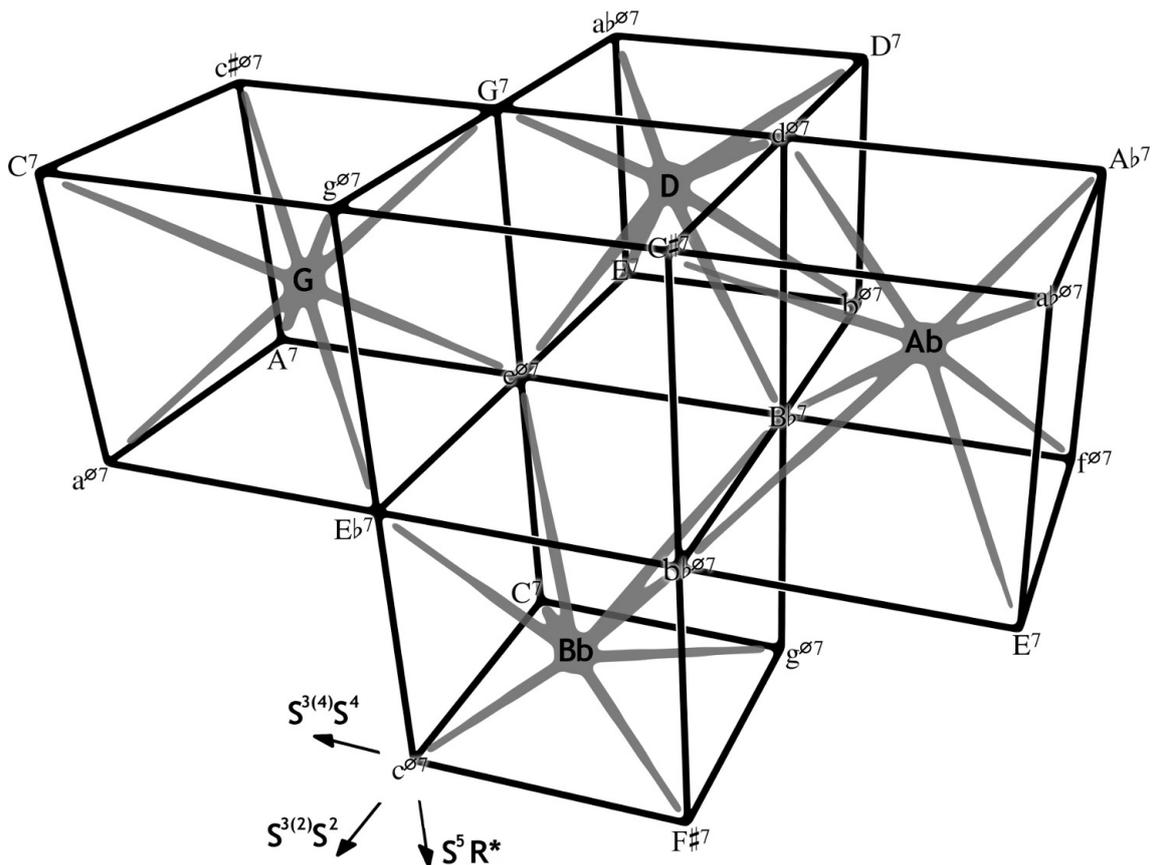


Abbildung 12: *Heart Cubes*

Der Ausschnitt zeigt vier Töne mit ihrer jeweiligen direkten Umgebung. Jede hat die Form eines Würfels, der in seiner Mitte als *Heart* jenen Ton trägt, den die acht Akkorde an den Ecken gemeinsam beinhalten. Fortlaufend aneinander gereiht bilden die *Heart Cubes* mit ›herzlosen‹ Würfeln²⁸ alternierend ein dreidimensionales Schachbrettmuster aus. Von jedem Septakkord streben auf den sechs Achsen sechs verschiedene **S-relations** fort (jede Achse besteht aus zwei sich abwechselnden *relations*, je eine aus der *Boretz*- und eine aus der *O-group*), allerdings fehlt **S⁶**, abgebildet ist hingegen **R***. Die Diagonalen auf den quadratischen Würfelflächen lassen sich durch zwölf verschiedene Kombinationen aus je zwei **S-relations** (oder **R***, aber nicht **S⁶**) ausdrücken, die verbleibenden drei Kombinationen laufen in einer Richtung alternierend auf einer Achse. Es fehlen der *octatonic pole* und **S⁶**; ersterer liegt auf zwei Raumdiagonalen im herzlosen Würfel, letztere auf die glei-

28 Das Pendant zu den angesprochenen oktaederförmigen Hohlräumen im 3D-Tonnetz.

che Weise diagonal in den *Heart Cubes*, z. B. die Verbindung A^7/g^{07} im G-Würfel.²⁹ In ihr wird der kritische Ton *cis* enharmonisch zu *des* umgedeutet, was dafür sorgt, dass die S^6 -relation nicht wie alle anderen S - R^* -relations auf einer der Würfelkanten liegt, sondern (mit zwei klingend aber drei enharmonisch/räumlich verschiedenen Tönen) durch eine größere räumliche Distanz dargestellt ist. S^6 allein erzwingt eine enharmonische Umdeutung, die bei allen anderen relations nicht notwendig ist. Aus diesem Grund liegt S^6 nicht auf einer der Achsen; das Modell der *Heart Cubes* kann besser als das *3D-Tonnetz* diese Anomalie von S^6 und R^* veranschaulichen.

Obwohl lediglich in viel entfernteren relations – Korrelationen ohne relativ tonartgebundenes Erscheinungsbild – verknüpft, lassen die vier internen Dominantseptakkorde A^7 , C^7 , Es^7 und G^7 um den Ton *g* den erheblichen Einfluss der dualistischen Lehre spüren. Ihre Grundtöne ruhen auf vier Tönen, die einen halbvermindertem Septakkord ergeben. Umgekehrt ergeben a^{07} , e^{07} , cis^{07} und g^{07} einen flach liegenden Dominantseptakkord. Die beiden Partner zitieren sich gegenseitig als Akrostichon³⁰ – diese hübsche Eigenart rührt her vom Zusammenhang der vier möglichen Transpositionen eines Vierklangs um den Ton *g*, die den verwendeten Akkord zwingen, sein eigenes Spiegelbild als Fußstapfen zu hinterlassen, und ist ein gutes Exempel dafür, dass schon Weitzmanns dualistische Äußerungen, die auf Hauptmann Bezug nahmen, nicht ohne Grund waren und auf innere Strukturen hinwiesen, die essentiell für unser Tonsystem sind.

In den *Heart Cubes* tauchen auch Childs' *C-relations* innerhalb der Flächendiagonalen auf, und bestätigen damit scheinbar Cohns Entscheidung, sie nicht zu erwähnen: Sie lassen sich als Kombination darstellen, z. B. $C^{3(4)}=S^2S^5$. Allerdings ist diese Kombination widersinnig, da die beiden *S-relations* zusammen eine viel größere virtuelle Stimmführungsarbeit erzeugen als sich in $C^{3(4)}$ tatsächlich vollzieht.³¹ Die drei *C-relations* sind insofern von Bedeutung, als sie jene drei Modulationen darstellen, die die drei *Boretz-group transformations* ($S^{3(2)}$, $S^{3(4)}$ und S^6) und die drei *O-group transformations* (S^2 , S^4 und S^5) intern miteinander kombiniert ergeben. Die *C-relations* bewegen sich also ausschließlich in den Grenzen einer *Boretz-region* bzw. eines *octatonic cycle*.³²

5. DIE VIERKLANGS-SPINDEL

Die *Heart Cubes* liefern nicht mit allen sets befriedigende Ergebnisse; statt aus Dominantseptakkorden aus kleinen Mollseptakkorden konstruiert, stellt das gleiche Gitter zwar in der Horizontalen den Vorrat an möglichen relations dar, diese Ebene wiederholt sich jedoch exakt kopiert in der Vertikalen: Die oben genannten ›Homophone‹ sorgen dafür, dass die senkrechten Achsen jeweils nur einen einzigen duplizierten Akkord wiederholen. Nichtsdestotrotz haben auch der kleine Mollseptakkord, der große Durseptakkord, der hart verminderte Septakkord und einige mehr ihren festen Platz in der Musik, und es ist bedauerlich, dass sowohl das *3D-Tonnetz* als auch die *Heart Cubes* nicht mit ausreichenden Fähigkeiten ausgestattet sind, alle diese Klänge in Verbindung miteinander zu

29 Aus dualistischer Sicht sind diese beiden Akkorde Zwillinge, gespiegelt um den zentralen Ton *g*.

30 Man fühlt sich unwillkürlich an das Kapitel ›Kontrakrostipunktus‹ aus Douglas R. Hofstaedters *Gödel, Escher, Bach* erinnert (Hofstaedter 1979, 81f.).

31 Dies steht im Gegensatz zu den vergleichbaren triadischen Verbindungen C-Dur/E-Dur und C-Dur/As-Dur, die sich korrekt als **L/P** und **P/L** darstellen lassen.

32 Im triadischen Bereich gibt es nur eine *C-relation*, die identisch ist mit **L/P**.

bringen. Cohn hat den Versuch gemacht, das *4-Cube Trio* um zwei dieser Akkorde zu erweitern; ich möchte hier meine Weiterentwicklung, die *Vierklangs-Spindel*, vorstellen (Abb. 13). In ihr ist das ganze System auch noch um andere Vierklänge, z. B. den großen Durseptakkord, ergänzt.

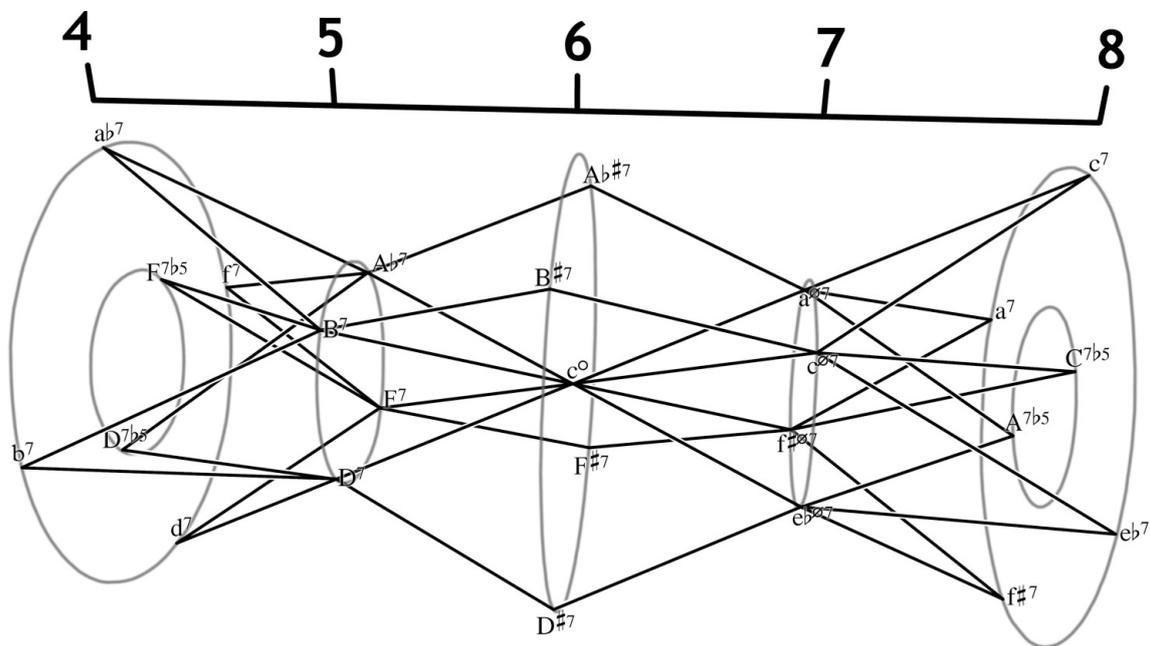


Abbildung 13: Die *Vierklangs-Spindel*

Dieser Ausschnitt aus der *Vierklangs-Spindel* bildet ein Drittel der zwölf *voice-leading zones* ab. Gruppirt um den verminderten Septakkord c° stellt sie fünf Klassen von terzgeschichteten Vierklängen ins Verhältnis. Durch Achsen verbundene Akkorde weichen stets um einen Halbtonschritt voneinander ab, die *S-relations* sind also indirekt als Kombinationen aus zwei Schritten zwischen den ungeradzahligen Zonen wiedergegeben. Zwischen den Zonen 5 und 7 erstrecken sich die *Boretz-group transformations* – die R^* -*relation* hat einen vollwertigen Platz unter ihren Gruppenmitgliedern. In der nicht vollständig in der Abbildung enthaltenen *O-group*, zwischen den Zonen 3 und 5, liegt der *octatonic pole* als diagonale Verbindung, die nur über verschiedene Pfade aus vier Halbtonschritten hergestellt werden kann. R^* und der *octatonic pole* ergänzen so die jeweils drei *S-relations* einer *group*. Das Spindelmodell stellt also verwandte *relations*, die im *3D-Tonnetz* aufgrund der spezifischen Gestalt der *Tristan-genus*-Vierklänge divergieren, gleichberechtigt nebeneinander.

Darüber hinaus eröffnet es die Möglichkeit, auch Verbindungen von halbverminderten zu dominantischen Septakkorden über große Durseptakkorde darzustellen, die einen Weg alternativ zum Gang durch den verminderten Septakkord bilden (Abb. 14).³³ Konkret heißt das: Lässt man die beiden Halbtonschritte einer *relation* aus der *Boretz-group* sukzessive eintreten, entsteht als Durchgangsakkord entweder ein vermindertes oder ein großer Dur-Septakkord. Zwischen den asymmetrischen (über zwei Zonen benachbarten) Akkorden des *Tristan-genus* kann im Spindelmodell prinzipiell auf zwei Wegen vermittelt

33 Douthett und Steinbach haben bereits darauf hingewiesen, dass man die *O-groups* im *4-Cube-Trio* auch mit anderen beliebigen Drei- und Vierklängen als dem verminderten Septakkord verbinden könne. Vgl. Douthett/Steinbach 1998, 255.

werden: Über symmetrische Akkorde mit mehr als zwei Spiegelachsen (verminderter/hartverminderter Septakkord) oder über spiegelbildliche Akkorde (großer Dur-/kleiner Mollseptakkord). Die *voice-leading zones* klassifizieren die Akkorde in asymmetrische Klänge in den ungeraden Zonen und (verschiedenartig) symmetrische Klänge in den geradzahligen Zonen. Übereinstimmend mit dieser Klassifizierung wäre es möglich, in die ungeraden Zonen weitere Vierklänge einzufügen, welche nur die äußeren Ringe verbinden würden. In der asymmetrischen Zone 5 wären das große Mollseptakkorde [0,3,7,11] über *as*, *h*, *d* und *f* und in Zone 7 über denselben Tönen große übermäßige Septakkorde [0,4,8,11] als dualistische Gegenparts. Diese Klänge würden auf großen Ringen die kleinen *Tristan-genus*-Ringe umschließen und hätten nur Verbindungen zu den großen Ringen der benachbarten Zonen. In den geraden Zonen 2, 6 und 10 wäre es weiterhin möglich, den sogenannten ›Chopin-Akkord‹ mit kleiner Sexte [0,2,4,8] als Alternative zu dem Ring der großen Durseptakkorde einzufügen; er würde Vierklänge der oben beschriebenen *S*⁶-Relation verbinden, z. B. D^7/c^{07} . In den geraden Zonen lassen sich als Vermittler der vorigen Ebene schließlich der ›Bartók-Akkord‹³⁴ [0,3,4,7] (**B**, in den *voice-leading zones* 2, 6 und 10) und der übermäßige Dreiklang [0,4,8,12] (**Ü**, *voice-leading zones* 0, 4 und 8) – als virtueller Vierklang mit übermäßiger Septime – einführen. Von diesen Klängen ausgehend müssten bereits vier Halbtonschritte aufgewendet werden, um zum verminderten Septakkord im Zentrum zu modulieren. Alle hinzugefügten Klänge stehen genetisch in enger Verbindung zum zweidimensionalen *Tonnetz*. Der kleine Moll- und der große Durseptakkord entspringen aus der Addition der Partner einer *R*- bzw. einer *L*-relation, der ›Bartók-Akkord‹ aus einer summierten *P*-relation. Der *Tristan-genus* besteht aus einem Dur- oder Moll- plus vermindertem Dreiklang, der große übermäßige und der große Mollseptakkord enthalten dafür den übermäßigen Dreiklang – der auch eigenständig schon eingeführt wurde.

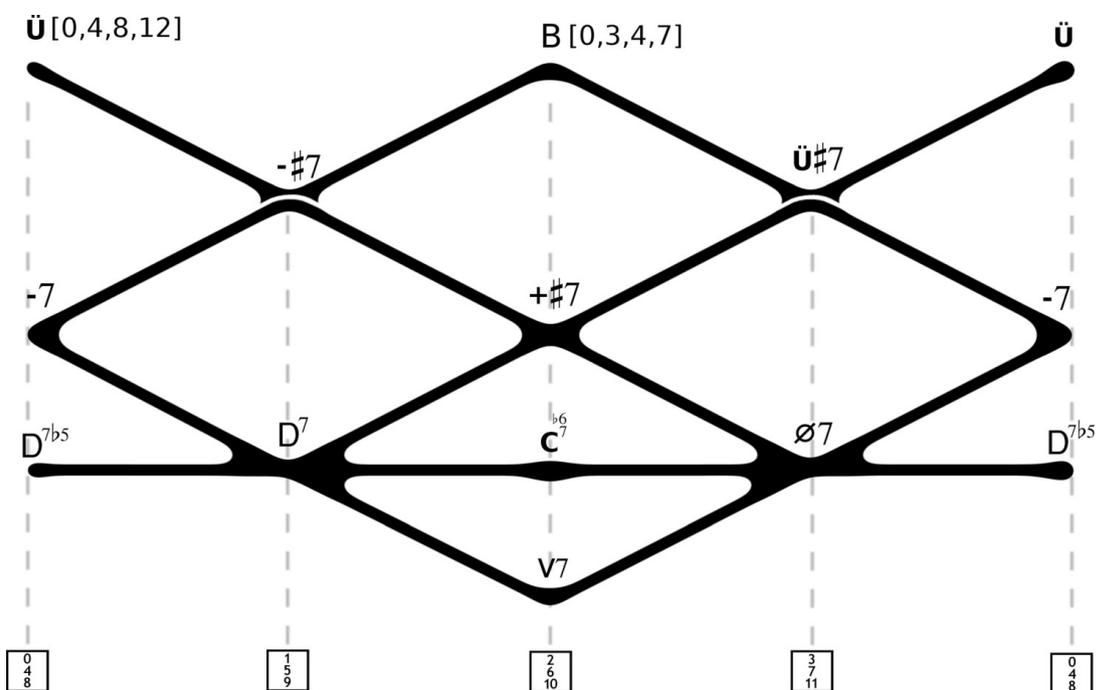


Abbildung 14: Verallgemeinerter Spindelquerschnitt

34 Ernő Lendvai klassifiziert diesen speziellen Akkord in anderer Schichtung als γ -Akkord (Lendvai 1999, 28).

Dieser schematische Spindelquerschnitt ist flach um die Mittelachse herum zusammengefaltet, um die Verbindung zwischen den Vierklangsklassen im Allgemeinen abzubilden. Dabei sind auch diagonale Verbindungen übereinandergelegt, die zu gleichen Akkordklassen, nicht aber zu tatsächlich identischen Klängen führen. (Ein konkreter Dominantseptakkord kann nicht über drei Wege mit einem anderen konkreten halbverminderten Septakkord zwei Zonen höher verbunden werden, wie die drei Pfade im Kern missverständlicherweise nahelegen, sondern nur über drei Wege mit drei unbestimmten Akkorden dieser Gattung!) In den oberen Sphären schweben ›entrückt‹ der Bartók-Akkord und der übermäßige Dreiklang, der mit dem verminderten Septakkord die Ränder eines Feldes der chromatischen Stimmführung bildet. Natürlich ließe sich dieses vereinfachte Schema wieder in eine dreidimensionale Spindel auseinanderfalten, zu viele dargestellte Akkordklassen lassen das Modell aber unhandlich werden; in der praktischen Analyse bietet es sich an, nur die jeweils benötigten Ringe zu verwenden. Der Chopin-Akkord mit großer Sexte fehlt nicht ohne Grund: Er lässt sich nur über mindestens zwei Halbtonschritte mit den anderen kategorisierten Vierklängen (außer dem kleinen Chopin-Akkord) verbinden. Das hängt unter anderem mit seinem *set* [0,1,3,7] zusammen: Er ist ein Allintervall-Akkord, dem das weiter oben beschriebene *Tonnetz* mit besonders vielfältigen *S-relations* zugrunde liegt.

Der fal - sche Fleiß, die Ei - tel-keit, was kei - nem mag er - la - ben, dar-
 in der Tag das Herz zer-streut, liegt al - les tief be - gra - ben.

Ü⁷ Ü₃ G^{#4} g^{#07} A^{#b6} E⁷ E^{b6} E⁷ E^{7b5} A⁷

[0, 1, 3, 7] [0, 4, 6, 7] [0, 2, 4, 8]-----

Beispiel 4: Hugo Wolf, *Einklang* (Sechs Geistliche Lieder), T. 9–16

Ein Beispiel für diese unterschiedliche Kompatibilität der beiden Chopin-Akkorde ist der Chorsatz »Einklang« aus Hugo Wolfs Zyklus *Sechs geistliche Lieder* (1881) nach Gedichten von Joseph von Eichendorff (Bsp. 4). Im Mittelteil (T. 9–16) thematisiert Wolf den Chopin-Akkord, der dreimal als Durchgang in verschiedenen Umkehrungen auftaucht. In Takt 10 wird er als großer Chopin-Akkord auf *d* eingeleitet von zwei typischen *S-relations* (aus der *O-group*), die eine Transposition um eine kleine Terz aufwärts (also innerhalb des *octatonic cycle*) bewirken, und eingerahmt von zwei atypischen Verbindungen, die im Sinne Childs' als *C-relations* verstanden werden können, da sie beide aus zwei entgegengesetzten Halbtonschritten bestehen – die Bezifferung gibt das gehaltene Intervall und in Klammern die wechselnden Intervalle an. Das gleiche *set* des großen Chopin-Akkords [0,1,3,7] wird in der dualistischen Umkehrung [0,4,6,7] in Takt 15 noch einmal ge-

streift,³⁵ diesmal vom Dreiklang G-Dur ausgehend, der sich im Gegensatz zu den Vierklängen mit nur einem Halbtonschritt anbinden lässt. Es handelt sich kaum um einen Zufall, dass Wolf diese beiden Akkorde im subdominantischen B-Teil effektiv und leuchtkräftig auf der ersten und vierten Stufe positioniert hat. Als Bekräftigung dient der Halbschluss in den Takten 15 bis 16, in denen Wolf die bessere chromatische Anbindungsfähigkeit des kleinen Chopin-Akkords exerziert (er erscheint nicht in der gewohnten Schichtung). In den Kästchen in Beispiel 4 sind die jeweiligen *voice-leading zones* der Akkorde angegeben; solch dichte Progressionen lassen sich gut in einer Spindel wiedergeben (Abb. 15).

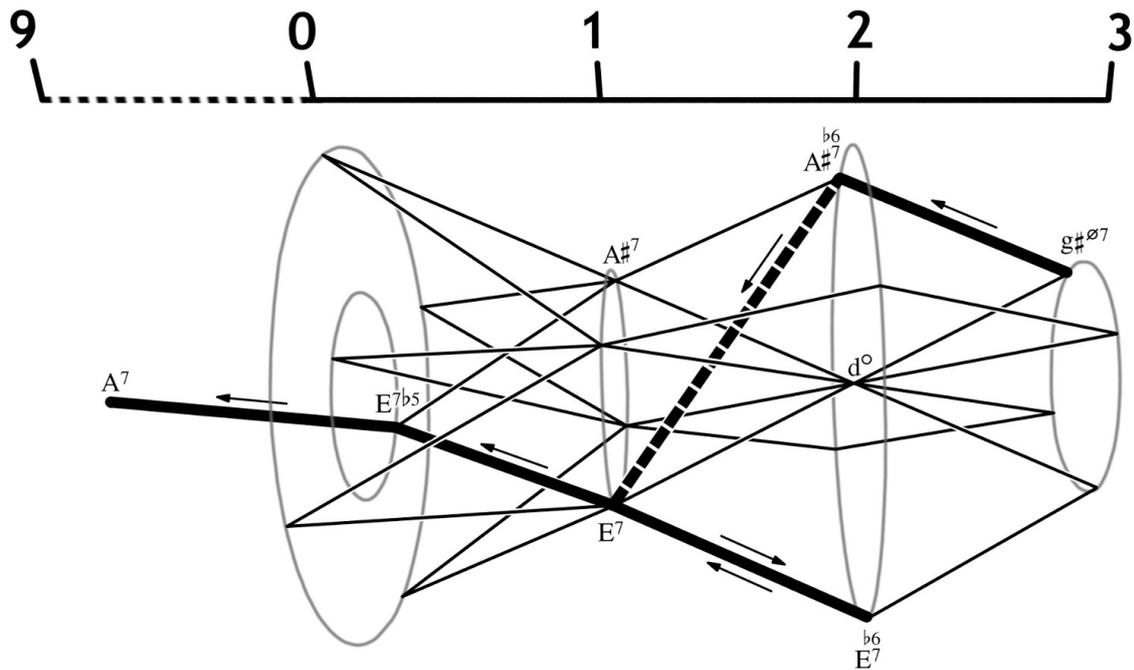


Abbildung 15: Chromatischer Halbschluss in der Spindel

In diesem Fall wurde der Ring mit großen Durseptakkorden durch den benötigten Ring mit kleinen Chopin-Akkorden ersetzt – alle nicht benötigten Akkordringe sind ausgeblendet. Bis auf den schließenden Quintfall (*voice-leading zone* 12 nach 9) liegen alle Akkorde in benachbarten Zonen. Nur der Wechsel Ais^{7b6}/E^7 läuft diagonal durch die Spindel;³⁶ abgesehen von ihm – und einem kurzen a-Moll-Quartsextakkord, der aber eher als Durchgangsergebnis eines angetauschten Stimmtauschs zwischen Bass und Tenor zu betrachten ist – beinhaltet die Kadenz ausschließlich Vierklänge, die über einen einzigen Halbtonschritt verbunden sind. Nachdem der B-Teil endlich auf der Subdominante angekommen ist, führt diese Passage mit ihrem Kreisen in einem doppel dominanten Feld zur Dominante A-Dur und damit in die variierte Reprise des A-Teils zurück.

35 Es ist anmerkwürdig, dass Wolf dazwischen in den Takten 13 und 14 zwei übermäßige Dreiklänge setzt und in der von Weitzmann beschriebenen Weise je einmal nach oben und nach unten auflöst. Vgl. Weitzmann 1853, 26f.

36 Hier lässt sich allerdings gut erkennen, welchen Vorteil die Kombination von Vorgängen in der Spindel hat gegenüber der Kombination von *S-relations*, um *C-relations* zu erzeugen. Dem weiter vorn dargelegten Standpunkt Adrian Childs', der sich gegen eine unnötige virtuelle Stimmführung wendet, bietet dieses Modell keine Angriffsfläche, denn die drei möglichen Wege $Ais^{7b6}/Ais^7/E^{7b5}/E^7$, $Ais^{7b6}/Ais^7/d^0/E^7$ und $Ais^{7b6}/gis^0/d^0/E^7$ benötigen alle nur drei *working units*, eine auf- und zwei abwärts.

Ein kleines Klavierstück von Alexander Skrjabin bietet Raum für Demonstrationen fast aller beschriebenen Phänomene: Das *Allegretto* in a-Moll aus den 24 *Préludes* op. 11 (Bsp. 5).

Beispiel 5: Alexander Skrjabin, *Allegretto* op. 11/2, Takte 47–68

In der unterlegten Analyse des Stücks werden die linearen Melodietöne zu Harmonien zusammengefasst, die nicht ausschließlich vertikal, sondern auch in Form von horizontalen Akkordbrechungen oder virtueller Polyphonie erscheinen. In Takt 47 und 48 direkt vor der Reprise schreitet B^{7} über drei chromatische Schritte nach f^{7} – diese Harmonie (mit *gis*, *h* und *dis* statt *as*, *ces* und *es*) würde herkömmlicherweise nicht eigenständig betrachtet, sondern als chromatische Umspielung des Zieltons abgetan, die verspätet über $S^{3(2)}$ in die angesteuerte Dominante E^7 mündete, welche von den Unterstimmen bereits am Taktbeginn etabliert wurde, ebenfalls über drei chromatische Schritte von B^{7} ausgehend. In den bezifferten Kästchen sind die relativen Schritte in den *voice-leading zones* angezeigt, um alle Fortschreitungen zu klassifizieren, die nicht Childs' *relations* entsprechen. Akkordwechsel mit drei chromatisch geführten Stimmen kommen im ganzen Stück gehäuft vor – sie lassen sich, wie bereits im Stück von Hugo Wolf gezeigt, als Kombination in der Spindel deuten. In den meisten Fällen summieren sie sich zu einem einzelnen Schritt abwärts, nur zweimal ergeben sie einen Sprung um drei *voice-leading zones* nach unten³⁷ wie beim Taktwechsel 56–57,³⁸ wo sie zweifach in der Modulation zum zweiten

37 Vergleichbar ist der letzte Akkordwechsel bei Hugo Wolf in Beispiel 4.

38 Dieser Takt veranschaulicht außerdem gut die überlappenden Vierklänge: Die Oberstimme reicht die Quinte von E^7 auf dem zweiten Viertel nach, als im Alt bereits die Terz von a^7 klingt. Zugleich klingt das *es* als verminderte Quinte bei entsprechend klangvollem Spiel noch eine Viertel weiter und ergänzt

Teil des A-Themas auftreten. Innerhalb von drei Akkorden wird hier das *4-Cube Trio* zur Hälfte umrundet. Anschließend wird vom erreichten G^7 über zwei $C^{3(2)}$ -relations um zwei Kleinterzen abwärts moduliert, was wiederum in der herkömmlichen Musiktheorie einer halben Umrundung des Quintenzirkels entspräche, in unseren Modellen aber nur dem Verweilen in einer Zone. Bemerkenswert ist schließlich noch die Coda: Die Töne über dem einmaligen Bassthema in Takt 65 lassen sich zwar nur spekulativ den Akkorden G^7 , E^7 und d-Moll zuordnen und fallen damit aus dem Rahmen, im vorletzten Takt wird dann jedoch das Prinzip des Orgelpunkts kraftvoll übersteigert, indem die drei relations R^* , S^5 und S^6 schrittweise den Vierklang von oben herab auf die Dominante E^7 herunterziehen. Alle drei kommen zum ersten Mal vor.

Abgesehen von diesen herausstechenden Stellen findet man zuhauf S^n -relations, Halbtonschrittwechsel (gekennzeichnet mit -1) und mehrfach unbestimmte C -relations, die (z. B. in Takt 49) mittels zweier Stimmschritte in einer Zone verbleiben, aber die Akkordklasse ändern. Teilweise ist der Satz durchwirkt mit herkömmlichen diatonischen Verbindungen, beinahe dem gesamten Stück liegen jedoch zwei Prinzipien zugrunde: Bis auf eine Ausnahme (Takt 9, *cresc.*) haben alle aufeinanderfolgenden Akkorde mindestens einen Ton gemeinsam und im Großteil der Fälle überwiegt die Chromatik abwärts deutlich.

6. MULTIPLES 3D-TONNETZ

Ungeachtet der möglichen Erweiterungen können aus dem ›Spindelmodell‹ – selbst in der dargestellten reduzierten Fassung – wie gerade gezeigt Verbindungen gesponnen werden, die die Kompetenzen des *3D-Tonnetzes* sprengen. Fast alle Varianten von *3D-Netzen* kranken an Unregelmäßigkeiten durch *syntonic images*, die je nach Struktur des Ausgangsakkords verschieden häufig auftreten und die *relations* aus dem Gleichgewicht bringen. Außerdem besteht zwischen dem *Tristan-genus*-Netz und den Netzen anderer Vierklänge kein Konnex. Als Folge davon kann die Verbindung von zwei Vierklängen, zwischen denen die Differenz einer einzigen *working unit* besteht, nicht so dargestellt werden, dass alle gleichen Töne auch räumlich identisch sind und sich ein einzelner Tonwechsel wie im *Tonnetz* als ›umklappende Ecke‹ vollzieht. Ich möchte eine Erweiterung des 3D-Tonnetzes vorschlagen, die es möglich macht, die verschiedenen Akkordklassen miteinander zu verbinden, ein multiples mehrdimensionales Tonnetz (Abb. 16).

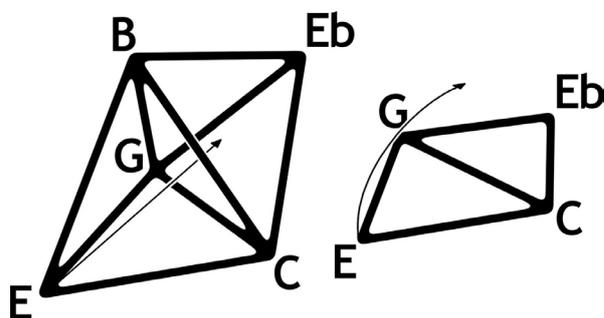


Abbildung 16: C^7/c^7 und P-relation

die verminderte Quinte von a^{07} . Nicht zuletzt kann mit Fingerlegato auch der aufgebrochene Wechsel $a^{07}/D^{7\flat 5}$ ausgespielt werden, indem das a noch eine Achtel länger gehalten wird, bevor es ins as fällt. Durch eine solche Interpretation würde sozusagen der virtuelle chromatische Gang durch die Spindel teilweise real klingend.

In dieser Abbildung wird ein klarer Bruch mit den geometrischen Gesetzen des *3D-Tonnetzes* herbeigeführt, um den Wechsel C^7/c^7 an die Darstellung der einfachen **P-relation** C-Dur/c-Moll anzugleichen. Gebrochen wurde die flache Ebene, indem das hintere Es und damit der fiktive, dahinter liegende Netzbereich an der Achse G-C nach oben gekippt wurde. Gebrochen wurde auch das *Tristan-genus*, das nach vollzogenem Tonschritt sozusagen durch ein ›Wurmloch‹ verlassen wurde – an seiner Statt befindet man sich in einem ›Paralleluniversum‹, dem *3D-Tonnetz* der kleinen Mollseptakkorde. Dadurch, dass im gewöhnlichen *3D-Tonnetz* die Fläche C-G-B des C^7 -Akkords an einen leeren Oktaeder-Hohlraum grenzt und eine Fortbewegung bisher nur über die Tetraederachsen und -spitzen möglich schien, muss diese Progression aus Sicht des C^7 -Klangs tatsächlich wie ein Sprung durch ein Wurmloch anmuten. Nach dem Sprung baut sich um den neuen Akkord c^7 eine neue Umgebung der Möglichkeiten auf. Klassische Fortschreitungen entlang der Achsen und Spitzen, aber auch ungewohnte neue Optionen, durch jede der vier Ebenen in wiederum andere Dimensionen, sind vorstellbar. Beispielsweise durch die Es-G-B-Ebene hindurch nach Es^7 oder durch den c-Moll-Dreiklang hinunter nach a^{07} . Aber man kann sich auch aus der dritten wieder in die zweite Dimension hinunterbegeben und die Bewegung im Umfeld um den c-Moll-Dreiklang auf dem gekippten *Tonnetz* fortsetzen – in diesem Fall würden die beiden Vierklänge zu einem Scharnierelement, welches zwei entfernte *Tonnetze* verbände. Der Grundgedanke, um diese Modulationen darstellen zu können, ist die Auflösung des festen Umfelds eines Drei- oder Vierklangs. Befreit man einen Akkord von dem starren, ihn umgebenden Netz und umgibt ihn dafür mit allen hypothetischen Bewegungen, die geometrisch vorstellbar sind, kann er sich frei in jede beliebige klangliche Dimension entwickeln!

Wun - den trägst du, mein Ge - lieb - ter,

f# D⁷ f# D⁷ f# D⁷ f# D⁷ Eb g eb c B⁷ g A⁵

Beispiel 6: Hugo Wolf, *Wunden trägst du, mein Geliebter* (Spanisches Liederbuch), T. 1–4

Diese Einleitung eines der geistlichen Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch* von Hugo Wolf (»Wunden trägst du, mein Geliebter« – Text von Emanuel Geibel, Bsp. 6) lässt sich gut mit den beschriebenen Mitteln darstellen (Abb. 17).³⁹

39 Im dritten und vierten Takt wurden zwei übergebundene verminderte Dreiklänge nicht als eigenständige Harmonien beziffert, weil sie nur aus Durchgangsbewegungen entstanden sind. Die Figur Es-Dur/g-Moll wurde trotz der gleichen melodischen Wendung dennoch beziffert, denn der höhere Konsonanzgehalt lässt die zur Hälfte übergebundenen Akkorde deutlicher hervortreten. Die beiden ausgelassenen Dreiklänge würden in Abbildung 17 als herabhängende Dreiecke dargestellt.

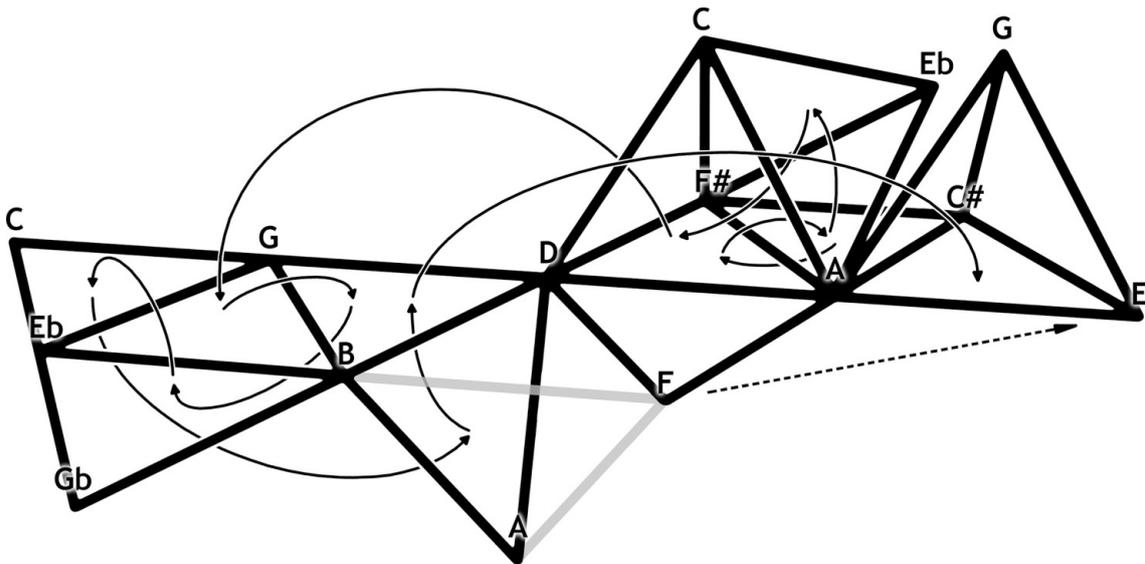


Abbildung 17: Progression in einem multiplen 3D-Tonnetz um d-Moll

Die harmonische Progression umkreist einige Takte lang die Tonika d-Moll, die erst zum Schluss der Phrase in Takt 6 erreicht wird. In Takt 2.3 wird die Dimension des *Tristan-genus* erstmalig verlassen und das Geschehen taucht kurzzeitig in die Welt der verminderten Septakkorde ein. Über die Fläche *fis-a-c* kehrt die Bewegung über D^7 zurück auf das flache *Tonnetz* und springt in einen subdominanten Bereich links von d-Moll. In Takt 4.2 wird ein zweites Mal eine fremde Dimension gestreift: der nach unten hängende – und damit dem um eine *working unit* entfernten B^7 gespiegelt entgegenstehende – $B^{\#7}$, der ohne das *f* als unvollständiger Akkord erklingt (theoretisch wäre auch ein übermäßiger Septakkord mit *fis* denkbar). Nach dem erneuten Schwenk über die Subdominante macht die Entwicklung einen jähen Satz über die Tonika hinweg zur Dominante A^7 , die melodisch in Form eines kleinen Chopin-Akkords die bisher unterschlagene Mollterz *f* der Tonika emanzipiert. Natürlich ließe sich auch dieser Akkord als fremder Tetraeder einbauen, er würde jedoch an der Fläche A-Cis-G angesetzt und damit in den verminderten Septakkord über *fis* hineinragen⁴⁰ – ein Zeichen dafür, dass bei Wolf vor allem im dominanten Bereich eine verhältnismäßig große chromatische Erweiterung stattfindet! Diese Art der Visualisierung vermag auf einfachem Wege Areale wie den dominanten und den subdominanten Bereich darzustellen und Erweiterungen des Ton- und Akkordmaterials passend mit dem grundlegenden *Tonnetz* zu verknüpfen!

Bei stetig modulierenden Stücken stößt auch diese Darstellung an ihre Grenzen, weil sich der Verlauf eines Stückes meist als im Raum wucherndes Gebilde herausstellt, das an den Bau eines verknöteten Proteins erinnert. Der oben diskutierte Ausschnitt aus Skrjabin's *Prélude* hat sich als nur schwer visualisierbar herausgestellt, da erstens Passagen wie die Takte 49 bis 52, in denen mehrere Akkorde aus einer Umgebung gleicher Töne (*d* und *f*) vorkommen, im Raum zu dichten Ballungszentren mutieren und zweitens die ununterbrochene Kette mit wachsender Länge ihren eigenen Pfad im Raum schneidet. Allerdings kann man eine solche Struktur in Teilglieder zerlegen, innerhalb derer sich dann die verschiedenen Unterstrukturen sehr gut visualisieren und unterscheiden lassen (Abb. 18). Die Takte 52 bis 53 bilden z. B. eine kleine Quintachse aus, die die feste Bin-

40 Der geborgte Ton *f* kommt in dieser Darstellung außerdem besser zur Geltung.

dung der entsprechenden Akkorde A^7 , d -Moll und g^7 unterstreicht. Die S^n -Folgen, z. B. in den Takten 51 bis 52, ergeben einen engen Verbund von Tetraedern, die kontinuierlich an einer Achse zusammenhängen.

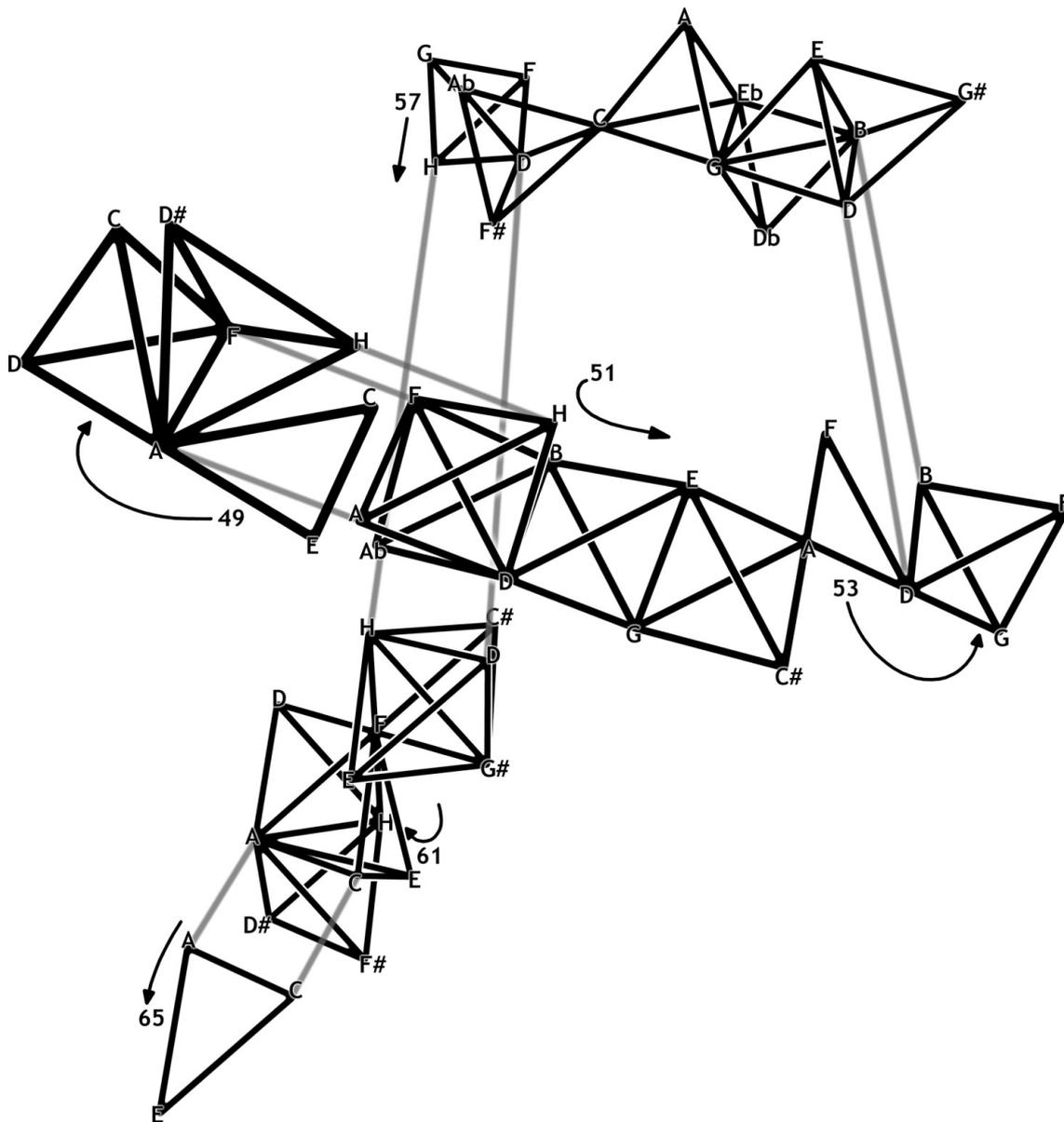


Abbildung 18: Skrijabins *Prélude* op. 11/2 im multiplen 3D-Tonnetz

Diese Art der Visualisierung verdeutlicht als Schlusspunkt meiner Überlegungen, dass das Modell eines multiplen 3D-Tonnetzes vor allem im kleinen Maßstab anwendbar ist und über größere harmonische Strecken allzu komplexe Resultate liefert.

Generell liegen die Stärken meiner vorgestellten Modelle – der *Hexentreppe*, der *Heart Cubes*, der *Vierklangs-Spindel* und des multiplen 3D-Tonnetzes – nicht im großen Maßstab, sondern im eng gefassten Analysebereich. Sie beschäftigen sich im Sinne der *NRT* mit symmetrischen Strukturen, um besondere musikalische Sachverhalte darstellen zu können, die aus den gewohnten Rastern fallen und schaffen im Kleinen einen neuen Blick auf verborgene Zusammenhänge.

Literatur

- Boretz, Benjamin (1972), »Meta-Variations. Part IV: Analytic Fallout (I)«, *Perspectives of New Music* 11/1, 146–223.
- Childs, Adrian P. (1998), »Moving beyond Neo-Riemannian Triads. Exploring a Transformational Model for Seventh Chords«, *Journal of Music Theory* 42/2, 181–193.
- Cohn, Richard (1997), »Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations«, *Journal of Music Theory* 41/1, 1–66.
- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.
- Douthett, Jack / Peter Steinbach (1998), »Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition«, *Journal of Music Theory* 42/2, 241–263.
- Gollin, Edward (1998), »Some Aspects of Three-Dimensional Tonnetze«, *Journal of Music Theory* 42/2, 195–206.
- Hofstaedter, Douglas R. (1979), *Gödel, Escher, Bach – ein endloses geflochtenes Band*, Stuttgart: Klett.
- Lendvai, Ernő (1999), *Bartók's Style*, Budapest: Akkord Music Publishers.
- Singh, Simon (2001), *Geheime Botschaften. Die Kunst der Verschlüsselung von der Antike bis in die Zeiten des Internet*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Weitzmann, Carl Friedrich (1853), *Der Uebermaessige Dreiklang*, Berlin: T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Rieke, Jakob (2019): Cycling in Tonal Space. Neo-Riemannian Theory in der dritten Dimension [Cycling in Tonal Space. Neo-Riemannian Theory in the Third Dimension]. ZGMTH 16/1, 41–65.
<https://doi.org/10.31751/1009>

© 2019 Jakob Rieke (jakob@cajjar.de)
 Musikhochschule Lübeck

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 14/02/2019
 angenommen / accepted: 03/04/2019
 veröffentlicht / first published: 30/06/2019
 zuletzt geändert / last updated: 29/06/2019

Schoenberg – Schenker – Bach

A Harmonic, Contrapuntal, Formal Braid

Matthew Arndt

This article follows on the heels of one by Holly Watkins, who argues that music, “a subsystem of the social system of communication,” can evoke the organic (the bodily and the psychic) not by forming a self-contained unity of parts and whole but through the “internal recursiveness” of musical works, their external “recursiveness vis-à-vis other music,” and – crucially – “the knowingness the music displays toward its own operations.” I adopt the premise that music evokes the organic most vividly not through recursive processes in individual systems but through the as-if intentional integration of such processes in multiple systems, of which I concern myself particularly with the harmonic, contrapuntal, and formal domains (or, more precisely, the motivic). I offer correctives to the organicist theories of Arnold Schoenberg and Heinrich Schenker, which similarly concern these domains, and especially to their reception. And I explore this direction through an analysis of J. S. Bach’s Prelude No. 7 in E-flat major from book 1 of *The Well-Tempered Clavier*, BWV 852, a singular piece that billows forth like an unfathomable blossom.

Dieser Artikel folgt einem Essay von Holly Watkins, in dem die Autorin argumentiert, dass Musik, »a subsystem of the social system of communication«, das Organische (das Körperliche und das Psychische) nicht durch die Bildung einer in sich geschlossenen Einheit von Teilen und Ganzem, sondern durch die »internal recursiveness« von Musikwerken, ihre äußere »recursiveness vis-à-vis other music« und – was entscheidend ist – durch »the knowingness the music displays toward its own operations« hervorrufen kann. Ich übernehme die Voraussetzung, dass Musik das Organische nicht durch rekursive Prozesse in einzelnen Systemen, sondern durch die quasi-intentionale Integration solcher Prozesse in mehreren Systemen am anschaulichsten hervorruft, von denen ich mich insbesondere mit dem harmonischen, kontrapunktischen und formalen Bereich (oder, genauer gesagt, dem motivischen) beschäftige. Ich biete Korrekturen zu den organizistischen Theorien von Arnold Schönberg und Heinrich Schenker an, die diese Bereiche ebenfalls betreffen, und insbesondere zu ihrer Rezeption. Darüber hinaus erforsche ich diese Richtung durch eine Analyse von J. S. Bachs Präludium Nr. 7 in Es-Dur aus Buch 1 des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 852, einem einzigartigen Stück, das sich wie eine unergründliche Blüte fortreibt.

Schlagworte/Keywords: development and unravelling; Entwicklung und Abwicklung; Geste; gesture; motif; Motiv; musical idea; musikalischer Gedanke; Niklas Luhmann; organic; organisch

[...] indem wir dem Leben von unserem Leben geben,
das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm
haben, vorläufig für uns tot ist.
Arnold Schoenberg¹

Es ist somit nicht allein die Hingabe, der Genuß, den
wir vom Meisterwerk abziehen, wir empfangen darüber
hinaus Vorteile für die Kräftigung unseres Lebens.
Heinrich Schenker²

1. ONCE MORE ON THE ORGANIC IN MUSIC

After decades of standing for regressive or repressive ideology in the eyes of many music scholars,³ the notion of the organic in music has taken on new pertinence in light of recent research on non-human cognition and networks in biology, ecology, and philosophy. The organic in music “challenges us to think anew about what our bodies, our sociality, and our creativity share with other living entities and the ecologies in which they are enmeshed.”⁴ As Holly Watkins proposes, “the problem is not with the thesis that certain musical processes create a semblance of the organic, but with the models of the organism brought in to give content to that semblance.”⁵ Above all, the model of an organism producing itself out of itself and forming a unity of parts and whole, ubiquitous in nineteenth- and twentieth-century organicist discourse, is inaccurate and hence potentially repressive, because “the ‘parts’ of organisms [...] are not self-contained, independent units”; rather, according to Niklas Luhmann’s systems theory, “each so-called part of the body is a meeting place for interconnected but functionally independent systems,”⁶ and these bodily systems can be further coupled with psychic and social systems. All such systems operate and maintain themselves through *recursion*, the iterative looping of output back to input.⁷ From this it follows, as Watkins argues, that music, a “subsystem of the social system of communication,”⁸ can evoke the organic (the bodily and the psychic)⁹ through the “internal recursiveness” of musical works, their external “recursiveness

1 Schoenberg 1922, 507. An earlier version of this essay made an appearance at the Society for Music Analysis Annual Meeting in Nottingham in 2016. It has especially benefited from the criticism of anonymous reviewers, to whom I extend my sincere thanks.

2 Schenker 1956, 30.

3 On organicism and regression, see for example Watkins 2017, 97; on musical repression, Korsyn 1993, 92 and 100–101; on intellectual repression, Tischer 2009, 56–57. In light of my focus on a piece of German instrumental music and Joseph Kerman’s criticism that organicism serves to privilege this music (1980, 314), I wish to affirm with Holly Watkins that “music’s ability to create impressions of more-than-human vitality in the minds and bodies of its listeners is not the privilege of any particular style or tradition” (2017, 99).

4 Watkins 2017, 99.

5 *Ibid.*, 98.

6 *Ibid.*, 103 and 107.

7 *Ibid.*, 108.

8 *Ibid.*

9 This usage of ‘organic’ is slightly different than Luhmann’s (1993), but it is more in keeping with that of Edward T. Cone (1974, 5), John Covach (2017, 150), Watkins (2017), and others. Traditionally, the musical mind has been understood as some admixture of an “‘experiencing’ work-persona and a ‘controlling’ fictional composer” (Monahan 2013, 355). However, Watkins emphasizes the potential for music to simulate non-human minds (2017, 98). Following Seth Monahan (2013), I recognize a hierarchized

vis-à-vis other music” (that is, their intertextuality), and – crucially – “the knowingness the music displays toward its own operations,” as it were, by influencing its recursion from a particular standpoint.¹⁰

Despite Watkins’ recognition that life, even just bodily speaking, involves multiple systems, when it comes to interpreting music in terms of life, she analyzes only a single system of “melodic and rhythmic discourse,”¹¹ and – following the lead of other writers on musical discourse¹² – focuses on “referring back to and elaborating material already presented” or already existent as its mode of recursion.¹³ In a parallel way, Stefan Rohringer analyzes music in terms of a single Luhmannian system of tonality.¹⁴ By way of contrast, I adopt the premise that music evokes the organic most vividly not through recursive processes in individual systems but through the as-if intentional integration of such processes in multiple systems, of which I concern myself particularly with the harmonic, contrapuntal, and formal domains (or, more precisely, the motivic).¹⁵ For in a piece featuring these domains (especially in eighteenth- to early-twentieth-century music), every note generally has at least one coherence in at least each of these systems,¹⁶ somewhat as virtually every part of the body involves, say, the cardiovascular, musculoskeletal, and nervous systems. If Arnold Schoenberg is right that every detail of a work reflects the whole, just as wherever one cuts the body, blood comes out,¹⁷ then it is also generally true in such cases that the flesh is injured and pain ensues.

This study bears comparison with one by Ariane Jeßulat, who somewhat similarly finds that an impression of the organic arises through the interaction of counterpoint and form,¹⁸ but unlike Jeßulat I find it necessary to offer correctives to both the theories that I draw on and their reception. In particular, I build on and critique the organicist theories of Arnold Schoenberg and Heinrich Schenker,¹⁹ which similarly concern the harmonic,

multiplicity of agents in the evocation of experiencing and controlling, but following Watkins (2017), I wish to leave open the identity of these agents.

- 10 Watkins 2017, 112, 113, and 109. I want to underscore the intertextuality of organicism in this vein, since Matthias Tischer presents intertextuality as an *alternative* to organicism (2009).
- 11 Watkins 2017, 109.
- 12 See for example Hatten 2004; Spitzer 2004, 110; Lidov 2005, 11.
- 13 Watkins 2017, 111.
- 14 Rohringer 2009.
- 15 The harmonic, contrapuntal, and formal domains bear a certain resemblance to Dora A. Hanninen’s sonic, structural, and associative domains respectively (2012). However, only Hanninen’s structural domain involves particular theoretical frameworks, while harmony, counterpoint, and form are all interpretive and theory-dependent. For example, even at the granular level of identifying motive statements, it is useful to distinguish theoretically between several different methods of variation, categories of statements, and categories of coherence. See Arndt 2017, 122–130.
- 16 On coherence, see Schoenberg 1995, 146–160. On categories of coherence, with particular application to the motivic domain, see Arndt 2017, 128–130.
- 17 Schoenberg 1976, 5.
- 18 Jeßulat 2015.
- 19 Other studies building on Schoenberg and Schenker have focused on harmony (Cinnamon 1984), the motive (Cinnamon 1984; Moreno 2001), the *Grundgestalt* (Epstein 1979; Mathis 1996), other formal components (Schmalfeldt 1991; Whiffin 1996; Schmalfeldt 2011), development, i.e., developing variation (Smith 2005), and the musical idea (Boss 1999), but I understand these concepts rather differently than these authors. To be quite brief, for me, as for Schoenberg, the coordinating concept here is the musical idea, which in turn must be explained “aus einer *Unruhe*” (1995, 106). Only Jack F. Boss’s study comes close to this orientation (1999), and I will comment further on it.

contrapuntal, and formal domains.²⁰ And I explore this direction through an analysis of Bach's Prelude No. 7 in E \flat major from book 1 of *The Well-Tempered Clavier*, BWV 852, a singular piece that billows forth like an unfathomable blossom. Analysis of Bach's prelude concretizes and supports the proposal that a piece of music can evoke – perhaps even provoke? – the organic through recursive processes in the harmonic, contrapuntal, and formal domains not only individually but especially in combination.

2. HARMONY, COUNTERPOINT, AND FORM

Each of these domains has its own mode of recursion that focuses on a different dimension of an abstract musical space, as outlined in Example 1, such that a piece's logical paths of recursion knit together, helping it to fill out the form as if it were a body. The 'harmonic domain' is a world of abstract relations of tones, mediated explicitly or implicitly by generative 'ground tones' (*Grundtöne*) – fundamentals, roots, and tonics.²¹ That is to say, generated partials and tones in chords, scales, regions, and 'pitch fields' (*Tonfelder*) are recursively ground tones for other tones (sometimes cyclically).²² This domain focuses on the vertical dimension, or pitch. The 'contrapuntal domain' consists of voice-leading relations and recursive transformations. This domain operates in the dimension of depth, from background to foreground.²³ The 'motivic domain,' or – loosely speaking – the 'formal,' consists of association of parts through repetition and variation, especially development and unravelling, which I understand differently than many writers; I will say more about them later. (For now let me just clarify that unravelling involves 'polyphony,' which I am distinguishing for the present purposes from 'counterpoint.') This domain focuses on the horizontal dimension, or time, which is why its recursive associative processes are the most intuitive and historically the most commonly associated with organicist analysis,²⁴ as well as – ironically – the alternative of "'mechanist' analysis."²⁵

20 Schoenberg asserts that "man teilt den Stoff der musikalischen Kompositionslehre gewöhnlich in drei Gebiete: Harmonielehre, Kontrapunkt, und Formenlehre" (1922, 8). These areas are treated by numerous writings over his career. The first two volumes of Schenker's *Neue musikalische Theorien und Phantasien* are *Harmonielehre* and *Kontrapunkt*, and the third volume includes the treatise "Versuch einer neuen Formenlehre" (1956, 200).

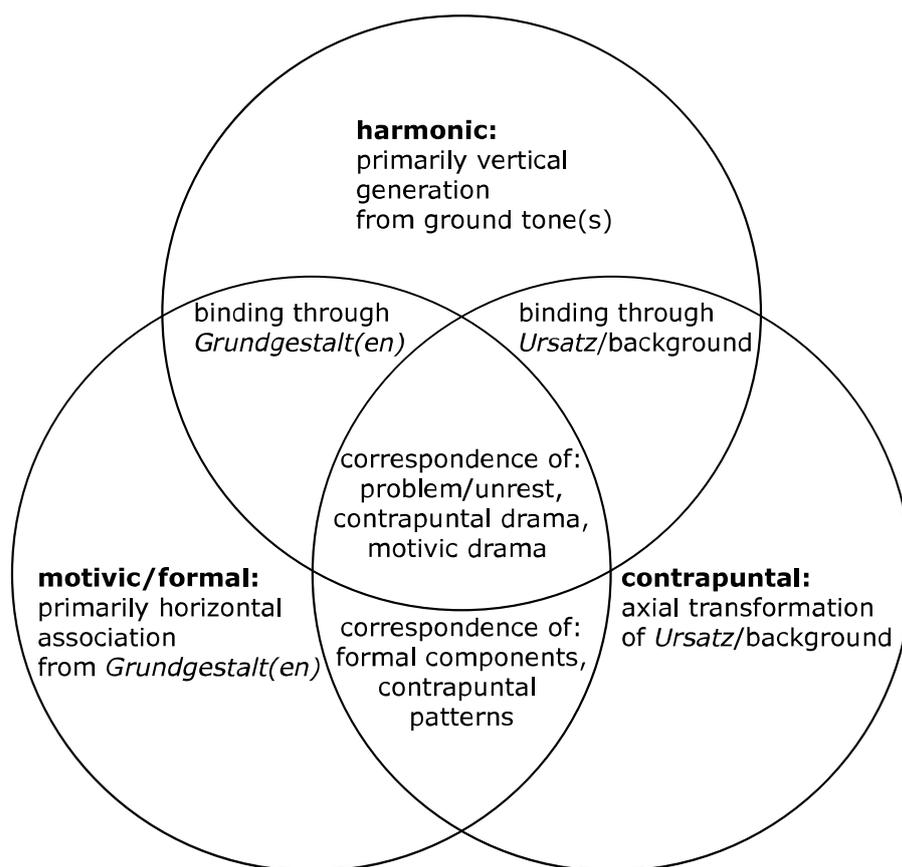
21 "Töne sind verwandt durch ihre gemeinsame Beziehung auf die Grundtöne, welche das Gleiche in ihnen representiert [*sic*]" (Schoenberg 1995, 146).

22 Pitch fields can be seen as generalizations and distillations of harmonic phenomena apart from any contrapuntal aspect. Indeed, the lessons of Albert Simon, who developed the theory of pitch fields, "were more like a course in harmonic theory" (Polth 2018, ¶2n1). However, it is possible that pitch fields may involve their own sense of depth (Rohringer 2009, 305n113; Polth 2018, ¶15). Not incidentally, pitch fields perhaps tend to supplant the *Ursatz* (see Rohringer 2009, 273).

23 Schenker 1956, 28.

24 On the association between melody and life, see especially Spitzer 2004, 276–341.

25 Dreyfus 1996, 10. Laurence Dreyfus opposes treating "musical works as organic matter – in short, like vegetables" – based on his unobjectionable theory that we should "at least pose the question: what might a composer have thought about a composition and its sense?" (ibid., 171). His practice, however, answers this question in an equally reductive way, conflating "the idea behind a piece" with a concrete "thematic idea" (ibid., 2 and 1).



Example 1: The harmonic, contrapuntal, and formal domains and their interpenetration

But each of these domains evokes the organic in its own way through its recursiveness: unrest, contrapuntal drama, and motivic character and drama. Contrapuntal drama is relatively well understood;²⁶ the other two are less so, and I will have much to say about them. Yet despite their separate principles, these domains are not quasi-“empirical” parameters, where one “should proceed one domain at a time” and then add a “dimension” of interpretation, as James Webster advocates with respect to “numerous different ‘domains.’”²⁷ Rather – and this is a key point – like all systems, they are intrinsically interpretive, and they are best understood in conjunction, because they ‘interpenetrate’: they mediate and condition each other’s recursion. Recursion “presupposes [...] not yet fully determinate possibilities,” and only the “interpenetration” of domains allows for “selections that can cut off other possibilities (more or less definitely).”²⁸ In music, such selection in interpenetrating domains can be understood as presenting a particular ‘musical idea’ – the content of the musical mind – somewhat as when a sculptor removes chips from all sides of a block or log to reveal a form.

26 See especially Schenker 1956, 29.

27 Caplin/Hepokoski/Webster 2010, 128 and 129.

28 “Setzt [...] noch nicht voll bestimmte Möglichkeiten [...] voraus”; “Interpenetration”; “Selektionen, die andere Möglichkeiten (mehr oder weniger sicher) ausschalten können” (Luhmann 1993, 300 and 302). This interpenetration of the harmonic, contrapuntal, and formal domains is similar to what Peter H. Smith calls “dimensional counterpoint” between “key scheme,” “tonal structure,” and “thematic design” (2005, 31). However, interpenetration of the three domains is not particular to “the tonal tradition” (ibid., 7), the harmonic domain is not limited to key scheme, and formal parts are not necessarily thematic, as I will explain.

Schoenberg and Schenker likewise conceive of music as presenting an idea or vision,²⁹ and they somewhat similarly call attention to the interpenetration of certain musical domains, as well as an “Abbreviationsgesetz,” whereby art selects from “alle denkbaren Fälle.”³⁰ However, their limited model of a musical organism as a self-contained unity of parts and whole prevents them from recognizing the full scope of this interpenetration,³¹ which is likewise outlined in Example 1.³² I cannot treat these matters exhaustively here, but if “ideological biases on both sides” are to “give way to a meeting on common ground,”³³ then we must try to find that common ground.

Schoenberg’s greatest insight (which will become clear when I explain unrest), is that the harmonic and formal domains are bound through ‘*Grundgestalten*,’ or basic shapes.³⁴ ‘Binding’ is “the determination of how [...] open possibilities will be used, through the structure of an emergent system.”³⁵ His greatest oversight is supposing that variation of *Grundgestalten* and their motivic components accounts for the entire contrapuntal domain as well. He defines ‘counterpoint’ in a traditional manner as “die Lehre von der Stimmführungskunst mit Rücksicht auf motivische Kombination,” and he says unequivocally “daß die einzige Veranlassung, der einzige Motor für die selbständige Stimmenbewegung nur die Triebkraft des Motivs [...] sein darf.”³⁶ Schoenberg does not recognize the dimension of depth as something altogether separate from the dimension of breadth, although he is too honest to reject the possibility altogether. Soon after studying Schenker’s writings, he speculates that “der musikalische Gedanke spielt sich im zweidimensionalen Raum der Höhe und Breite [...] ab,” but then he writes in the margin: “dreidimensionalen?”³⁷

Schenker’s greatest insight is that the harmonic and contrapuntal domains are bound through an ‘*Ursatz*,’ an originary statement – or, as revisionists have it, more generally a background of some kind.³⁸ For the *Ursatz* is itself a transformation of a *Klang* into a con-

29 See especially Schoenberg 1922, 346–347; Schoenberg 1995, 94–126 and 226; Schenker 1925–30, 3:20; Schenker 1956, 112. For an extensive historical-theoretical study addressing the musical idea or vision for Schoenberg and Schenker, see Arndt 2018b.

30 Schenker 1906, 20; Schoenberg 1995, 114.

31 On Schenker’s and Schoenberg’s organicism, see especially Hubbs 1991a; Hubbs 1991b; Arndt 2018b, 24–41.

32 Ideally, this diagram would show each domain contained within the “operational sphere” of the other (“Operationsbereich”; Luhmann 1993, 295), but this is impossible to illustrate.

33 Schmalfeldt 1991, 277.

34 Normally, a piece has a single *Grundgestalt*, but not always. See Schoenberg “Der musikalische Gedanke seine Darstellung und Durchführung” (6 July 1925), Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/archiv-2/texte> (26 Jan 2019), T37.08, 1 and 5; Schoenberg 1995, 168.

35 “Die Festlegung des Verwendungssinnes dieser offenen Möglichkeiten durch die Struktur eines emergenten Systems” (Luhmann 1993, 300).

36 Schoenberg 1922, 8 and 247. Although Schoenberg does not recognize the autonomy of the contrapuntal domain, he zeroes in on just this issue as a basic conflict with Schenker. While Schenker argues that in the “Identifizierung von Kontrapunkt und Kompositionslehre haben wir somit den ursprünglichen und grundlegenden Irrtum zu erkennen” (1910–1922, 1:3; emphasis removed), Schoenberg retorts, “*Unsinn!!!* Das ist der[?] Grundirrtum Schenkers: denn der Kontrapunkt war selbstverständlich ursprünglich Kompositionslehre.” Schoenberg, annotation of *Kontrapunkt*, Arnold Schönberg Center, Book S8 Bd. 2, 1:3.

37 Schoenberg, “Der musikalische Gedanke,” 8; emphasis removed. On Schoenberg’s study of Schenker in 1922–1923, see Dunsby 1977, 27.

38 On extensions of the concept of background, see especially Morgan 2014, 213–218.

trapuntal unit.³⁹ His greatest oversight is supposing that contrapuntal transformation of the *Ursatz* accounts for the entire formal domain as well. He posits the “Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund.”⁴⁰ Schenker does not recognize the dimension of breadth as something altogether separate from the dimension of depth. He writes, “Der Tiefe-Zusammenhang vom Hinter- zum Vordergrund ist auch der Breite-Zusammenhang in der Horizontale des Vordergrundes.”⁴¹

The greatest insight in the reception of Schoenberg’s and Schenker’s work is that certain types of formal components theorized by Schoenberg and others, such as themes, correspond with certain contrapuntal patterns theorized by Schenker.⁴² The greatest oversight is supposing that there is nevertheless a “conceptual gulf” between a Schoenbergian “paradigm of association” and a Schenkerian “paradigm of derivation,” i.e., transformation, a stance that merely reproduces Schoenberg’s and Schenker’s own blind spots.⁴³ There is no such gulf, because association and transformation are entirely separate modes of recursion in different domains. They no more contradict each other than longitude contradicts latitude.⁴⁴ This error has needlessly constrained analytical inquiry and left Schoenberg’s and Schenker’s theories vulnerable to dismissal as overreaching formalist systems.⁴⁵ This error is closely related to a false characterization of the *Grundgestalt* and the *Ursatz* as an “initial idea” for Schoenberg and Schenker, respectively.⁴⁶ Schoenberg and Schenker strenuously reject such a conflation of elements of the idea’s presentation with the musical idea itself.⁴⁷ This exaggeration of the tension between Schoenberg’s and Schenker’s theories is also related to a gross misunderstanding of Schenker’s conception of motives, which I will address in due course.

39 Schenker 1956, 39.

40 Ibid., 200. On tensions and inconsistencies in Schenker’s theory of form, see especially Hooper 2011. See also McCreless 1989, 223.

41 Schenker 1925–30, 3:20.

42 Schmalfeldt 1991, 234–235; Rohringer 2016. A parallel discovery is the correspondence of certain contrapuntal configurations with certain schemata, which can be considered relatively abstract, generic *Gestalten*. On this correspondence, see Froebe 2015.

43 Moreno 2001, 91 and 99. See especially Dahlhaus 1973–74, 214; Schmalfeldt 1991, 233–234; Wright 2005, 51–57; Eybl 2006, 55.

44 William Rothstein’s protestation that “logically speaking, if *everything* in a tonal composition at all levels, must relate to a basic shape, then that shape can only be equivalent to the fundamental background progression [...]; otherwise the background itself would not be included in the purview of the *Grundgestalt*” (1981, 49), is like saying that if every place on the planet at all latitudes must relate to a prime meridian, then that meridian can only be equivalent to the equator; otherwise the equator itself could not be related to the prime meridian.

45 On this criticism of Schenker’s theories and analytical theories in general, see Schwab-Felisch 2005.

46 Eybl 2006, 55. Janet Schmalfeldt (1991, 233–234) and Jairo Moreno (2001, 98–99) have similar views.

47 Schoenberg 1995, 108; Schenker 1956, 48–50. Nor is it the case, as some have maintained, that for Schoenberg “die Darstellung des Gedankens ist [...] der Gedanke selbst. Der Gedanke existiert also nur in der Darstellung” (Stephan 1985, 131). While there are times in Schoenberg’s music where one can suppose that the idea is fully manifest in the presentation, he consistently declares as explicitly as possible that these are two separate things: “It is one thing to envision in a creative instant of inspiration and it is another thing to materialize one’s vision” (2010, 215). He says that they have different natures: the idea is in one respect “rein materiell,” rooted in the tone, while the presentation is in one respect “logisch,” rooted in musical coherences (Schoenberg 1994, 4). See Schoenberg 1922, 347; Schoenberg 1995, 144–160.

3. BACH'S PRELUDE AS ALLEGORY OF VITALITY

3.1 Overview

Bach's Prelude in E \flat major, BWV 852, is *exemplary* and *exceptional*, in both of the main senses of these words. It is the sole example in *The Well-Tempered Clavier* of a sectional *praeludium*, but "its sophisticated French harmony, glorious spacing, and density of contrapuntal argument" set it apart from Bach's earlier works of this type.⁴⁸ The most conspicuous design element is the development of the subject of the first section (mm. 1–10, a prelude) and the subject of the second section (mm. 10–25, a *ricercar*) into the subjects of the third section (mm. 25–70, a double fugue; Ex. 2).⁴⁹ *Gestalt*-form a^1 , the subject of the first section, made up of two statements of motive x , is developed into a^2 and incorporated into *Gestalt A*, the first subject of the third section. Meanwhile, *Gestalt*-form b^1 , the subject of the second section, made up of two statements of motive y , is developed into *Gestalt*-form b^2 , the second subject of the third section. It has been said that the prelude is "typical of Bach's maturity in creating a union of opposites."⁵⁰ Nevertheless, for this particular kind of union of *Gestalten*, "we possess no persuasive parallel compositions by Bach."⁵¹ Joseph Kerman catalogues the "many free, improvisatory, 'irregular' features" of this fugue and notes that "the tonal equivocation in this work becomes a nice problem for the music theorist who might wish to engage with its network of nuances."⁵²

The image displays two staves of musical notation for Bach's Prelude in E \flat major, BWV 852. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in E \flat major. The notation is annotated with section numbers and motive labels. Section 1 (prelude) spans measures 1-10, featuring motives x^1 and x^2 which form a^1 (subject). Section 2 (fugue) spans measures 10-25, featuring motives y^1 and y^2 which form b^1 (ricercar). Section 3 (double fugue) spans measures 25-70, featuring motives x^1 , x^2 , x^3 , a^2 , y^1 , and y^3 which form a^2 (first subject) and b^2 (second subject).

Example 2: Motives, *Gestalten*, and development in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852

While most analyses of the piece have focused on its fugal techniques⁵³ or its form,⁵⁴ I take up Kerman's invitation to explore the network of harmonic nuances, and I examine its expressive connection to the other two domains. I will show that the fugue subjects in the third section are not simply *prefigured* by the earlier subjects; rather, *Gestalten a* and *b* *transfigure* and invigorate each other in tandem with the music's working out of its un-

48 Ledbetter 2002, 174.

49 *Gestalt*-form b^2 is prepared in the bass in mm. 18–21.

50 Ledbetter 2002, 175.

51 "Besitzen wir keine überzeugenden Parallelkompositionen Bachs" (Dürr 1988, 101).

52 Kerman 2005, 61 and 65.

53 See for example Ledbetter 2002, 174–176; Kerman 2005, 60–67.

54 See for example Dürr 1988; Zacher 1993. An exception is Engels 2006, which deals with musical symbols.

rest and dramatic unfurling of its tonic triad.⁵⁵ The music's recursive processes are thereby synthesized into an awe-inspiring allegory of vitality that betrays an apparent thought behind the music, a musical idea. Although I do not claim to exhaust either the musical idea or the music's meaning more broadly, I do believe that this unparalleled piece, with its flamboyant rhetoric and irregular syntax, invites an equally audacious interpretation.

3.2 Unrest

I begin with the crucial concept of a 'problem' (*Problem*) or 'unrest' (*Unruhe*). Both Schoenberg and, to a lesser extent, Schenker discuss problems.⁵⁶ A problem is broader than what Patricia Carpenter calls a "tonal problem," meaning a "challenge to the tonic."⁵⁷ Although Schoenberg at times describes problems this way, this description does not differentiate between different kinds and degrees of unrest, nor does it account for problems in non-tonal music.

Very briefly, I define a problem or unrest in a basic motive or at least in a *Grundgestalt* as a *new, remote, unclear* relation of tones that leads to movement aimed at "clarify[ing] this problem."⁵⁸ By "new," I do not mean irregular but marked, yet susceptible to accommodation.⁵⁹ These relations are primarily harmonic but also contrapuntal on account of the way the harmonic and contrapuntal domains are bound through the background. "Der Verlauf des Stückes dient dazu, alles, was beim ersten Hören nicht erfasst werden konnte durch oftmalige Wiederholung und mannigfaltige Darstellung dem Verständnis näher zu bringen," by means of either development or unravelling.⁶⁰ In other words, logical paths of generation (and transformation) leading out from a ground tone to the problematic tones are gradually reconstructed, together with logical paths of association leading out from a *Grundgestalt*, and this clarification quells the unrest. (This is what is meant by the binding of the harmonic and formal domains.) This profound principle applies to both tonal and non-tonal music, albeit in different ways.⁶¹ In tonal music, marked prob-

55 Hugo Riemann and others at least recognize a coherence between x^2 and y^1 , which I discuss below (1906, 51).

56 See especially Schoenberg 1995, 102–106; Schenker 1906, 379; Schenker 1956, 156. Besides the present author, only Boss (1999, ¶6) and Loretta Terrigno (2017) have addressed the concept of unrest or "opposition" in the context of the combined use of Schoenberg's and Schenker's concepts for analysis. Like Murray Dineen, Terrigno treats unrest as a strictly harmonic phenomenon, while Boss treats unrest in this context as strictly between motives. I treat unrest as a harmonic and contrapuntal phenomenon that is already "in the motive" itself or at least the *Grundgestalt* ("im Motiv"; Schoenberg 1995, 152; emphasis removed).

57 Carpenter 1988, 38. Dineen (2005), building on the work of Carpenter, presents a method of analyzing a problem in terms of its position in a space of chord tones, *Stufen* (scale degrees), regions, and tonalities. Dineen restricts unrest to the abstract "materials of tonality" and specifically excludes contrapuntal aspects (ibid., 71), while I regard problems as arising in both tonal and non-tonal music from the concrete "Verbindung von Tönen verschiedener Höhe, Dauer und Betonung" (Schoenberg 1995, 102), which has both harmonic and contrapuntal implications.

58 Schoenberg 2010, 123. See especially Schoenberg 1995, 226. For a historical-theoretical study of unrest in Schoenberg, see Arndt 2018b, 95–116.

59 On accommodation, see Schoenberg 1922, 386.

60 Schoenberg, "Zu: Darstellung des Gedankens" (November 12, 1925), Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/archiv-2/texte> (26 Jan 2019), T35.02, [3].

61 Arndt 2018b, 105–109. For an example of a non-tonal problem, see Arndt 2018a, 217–222.

lems often involve chromatic tones (marked with accidentals), and that is indeed the case in the Bach.

$D\flat$ in mm. 1–2 poses a problem (Ex. 3). In one respect, it is *unclear* whether $D\flat$ in m. 1 is an octave-displaced step from $E\flat$, as suggested by the middleground, thus an “independent ground tone” (fundamental),⁶² or whether, since $E\flat$ is sustained in the foreground, $D\flat$ is merely part of the resonance of $E\flat$ (that is, a missing fundamental an octave below the written bass). In this respect, $D\flat$ imitates the seventh partial of the ground tone $E\flat$, a *remote* overtone beyond the ken of the major-minor system.⁶³ To be sure, a compound minor seventh is almost a third-tone sharp from the seventh partial, but that is why Schoenberg, Schenker, and I all call such a note an imitation rather than the thing itself.

Example 3: Bach, Prelude in $E\flat$ major, BWV 852, section 1, mm. 1–4

In another respect, $D\flat$ is the subdominant degree of the subdominant region, which is touched on in mm. 1–2. If the subdominant degree of the tonic region, being the only tone not derivable by ascending fifths, is the “representative of an earlier system,”⁶⁴ i.e., the subdominant region, then the (recursive) subdominant of the subdominant is the representative of a still more “*remote*” system.⁶⁵ In this respect, $D\flat$ is *unclear*, because it obscures and undermines the tonic region and could draw the music “into a foreign region of still deeper underfifths.”⁶⁶ This “centrifugal” force (leading away from the tonic) is evident in mm. 1–3, where the accented notes in the upper voice form an apparent $D\flat$ -major triad.⁶⁷ I am aware that this triad is contradicted by the actual chords; that is why I call the triad apparent, and why I refer to a force rather than an actual movement.

Speaking of this contradiction, in a third respect, there is a juxtaposition of $D\flat$ in mm. 1–2 and D in mm. 3–4, such that it is *unclear* which is the rightful seventh degree.

62 “Selbständiger Grundton” (Schenker 1906, 42). See also Schoenberg 1922, 20.

63 See Schenker 1906, 37–39. See also Schoenberg 1922, 22.

64 “Repräsentan[t] eines zurückliegenden Systems” (Schenker 1906, 55).

65 Schoenberg 1969, 69; emphasis mine.

66 “In eine systemfremde Gegend der noch tieferen Unterquinten” (Schenker 1906, 57).

67 Schoenberg 1969, 2.

Although the subtonic has been part of the gamut since time immemorial, in the context of the major mode, the leading note has always had the upper hand, and to that extent, the subtonic remains *new*.⁶⁸

The reader may object that the allegedly unrestful $D\flat$ is simply part of a *quiescenza*, a schema with a $\flat\hat{7}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ -scale-degree progression, which is a common opening ploy in early eighteenth-century preludes, toccatas, and the like.⁶⁹ It is indeed part of a *quiescenza*. But in a *quiescenza*, a leap from $\hat{1}$ to $\flat\hat{7}$ such as we find in the Bach is somewhat unusual, except as embellishment added to a stepwise $\hat{8}\rightarrow\flat\hat{7}$ motion.⁷⁰ This leap, which as I will explain shortly is extremely marked, calls attention to $D\flat$ as a thing in itself and not simply as a passing tone per the schema. Here Schoenberg's protestation comes to mind: "Man löst Probleme, um eine Unannehmlichkeit aus dem Wege zu räumen. Aber, wie löst man sie? Und daß man überhaupt meint, sie gelöst zu haben!"⁷¹

As I will show, the piece clarifies $D\flat$ in these respects by presenting it as (1) an independent ground tone (even a root), (2) the subdominant degree of the subdominant region, but channeled into a "centripetal" movement (toward the tonic), and (3) being "equal in rights" with the diatonic seventh degree D.⁷² And this "working out" of $D\flat$ versus D corresponds with the piece's motivic drama of *Gestalten a* and *b*.⁷³

3.3 Motives and *Gestalten*

According to Schoenberg, a 'motive' (*Motiv*) is "der jeweils kleinste Teil eines Stückes oder Teilstückes, der trotz Veränderung und Variation, als überall vorkommend erkennbar ist," while a '*Gestalt*' is a part of any size, but typically an immediately perceptible unit, that has a "charakteristische Eigenschaft" such as "ein auffallendes Intervall."⁷⁴ It has been entirely overlooked that Schenker makes a parallel distinction between "der Ableitung von Tonfolgen aus dem Einfachsten" and "sofort erkennbare[n] Wiederholungen."⁷⁵ On the one hand, many tone successions derived from the simplest element are entirely on the surface,⁷⁶ yet they have been discussed almost exclusively in terms of repetitions

68 See Schoenberg 1922, 22 and 22n.

69 Gjerdingen 2007, 228.

70 Another example of such a *quiescenza* is the beginning of the recitative "Gebenedeiter Mund" from *Herz und Mund und That und Leben*, BWV 147. Ariane Jeßulat, personal communication. There the leap to $\flat\hat{7}$ lends an exclamatory tone to the word "Gebenedeiter."

71 Schoenberg 1922, vi.

72 Schoenberg 1969, 2. "Gleichberechtigte"; Schoenberg 1922, 390; cf. Zacher 1993, 41.

73 "Herausarbeitung"; Schoenberg 1995, 96; emphasis removed.

74 Schoenberg 1995, 168. Schoenberg considers all motives except a 'basic motive' to be "more remote (contrasting) motive-forms" (1967, 25), so he avoids defining 'motive' in the plural. Nevertheless, he regularly refers to multiple motives, so a definition in the plural would be clearer. On motives, *Gestalten*, and their 'forms,' see Arndt 2017, 106–110 and 126–128.

75 Schenker 1956, 155.

76 See Schenker 1956, figs. 119.5b, 119.7, 119.12, 119.16a, 119.16b, 119.19a, and 119.19b.

beyond the surface.⁷⁷ On the other hand, Schenker – like many others to this day – refers to immediately recognizable repeated *Gestalten* as ‘motives.’⁷⁸

Indeed, Schenker distances his elemental, “mehr verborgene[] Wiederholungen” from what he calls ‘motives’ so vehemently,⁷⁹ that it has contributed to the widespread but erroneous beliefs that (1) there is a gulf between a Schenkerian paradigm of transformation and a Schoenbergian paradigm of association, and that (2) to discuss motives in a strict Schenkerian context, it is necessary to define them as fixed diminutions.⁸⁰ I have already argued that the first of these beliefs is unjustified. As for the second, regardless of what Schenker may seem to imply about entities needing to be diminutions,⁸¹ he also says quite plainly (and sensibly): “jede Art von Wiederholung ist an ihrem Platze gut und fördernd.”⁸² And in his analyses, it is not just that Schenker *sometimes* identifies motives that are not set diminutions.⁸³ Eighteen of his twenty-six examples of more concealed repetitions (Table 1) involve *variation of diminution* (sometimes slight, sometimes drastic) or even *no diminution*. Sixty-nine percent of his examples cannot be dismissed as aberrations. While ingrained and seemingly elegant, the notion that a Schenkerian motive should be a set diminution is undercut by his text and contradicted by his examples.

Figure	Description
118.1	Arpeggiations become incomplete neighbor motions
118.2	Part of passing motion becomes arpeggiated fourth, then sixth, then fifth
119.1	Repeated leap between voices (not diminution)
119.2	Arpeggiation from third becomes arpeggiation from root, then from fifth
119.3	Part of <i>Zug</i> becomes <i>Zug</i>
119.4	Passing motion becomes parts of passing and neighbor motions
119.5a	Repeated arpeggiation
119.5b	Repeated arpeggiation and passing tone
119.6	Repeated arpeggiation
119.7	Repeated passing motion
119.8	Repeated passing motion with substitution
119.9a–d	Boundary-play and sustained tone become arpeggiation and conjunct <i>Züge</i>, then single <i>Zug</i>, then conjunct <i>Züge</i>, then single <i>Zug</i>
119.10	Incomplete neighbor motion becomes part of passing motion, then part of complete neighbor motion
119.11	Repeated leap between voices (not diminution – cf. fig. 83.2)
119.12	Arpeggiated fifth from main note becomes third, then third to main note, then sixth (cf. fig. 74.2)

77 Charles Burkhart claims that “while [hidden] repetitions could take the form of simple rhythmic transformations on the surface, Schenker was much more interested in those that involved sub-surface elements” (1978, 146), and this is virtually the last that we hear of the former in the literature.

78 For example, Schmalfeldt equates the terms ‘*Grundgestalt*’ and ‘basic motive,’ which leads her to claim erroneously that “the term ‘motive’ in Schoenberg’s sense is what Schenker calls “motive” in the usual sense” (1991, 234).

79 Schenker 1956, 155.

80 See especially Boss 1999, ¶2; Moreno 2001, 95. See also the discussion in Cohn 1992, 152–155.

81 Richard Cohn (1992, 153–154) focuses on a passage in which Schenker rejects a theory of form based on the motive (read: *Gestalt*), because it relies on “falsche Einheiten” (1956, 205). However, it does not follow that immediately recognizable repetitions do not exist for Schenker, only that according to him they cannot be the basis of form.

82 Schenker 1956, 155. Patrick McCreless identifies this point as a “central logical flaw in *Free Composition*” (1989, 223).

83 Cohn 1992, 155–162.

119.13	Repeated arpeggiation
119.14	Repeated neighbor motion
119.15a–c	Boundary play reduced to pair of passing motions
119.16a	Repeated arpeggiation
119.16b	Part of neighbor motion becomes part of passing motion
119.17	Unfolded fourth and third become fourth and fifth, then seventh and fifth with passing tone
119.18	Unfolded fourth, third, fourth, and fifth become three fourths
119.19a	Unfolded fifth becomes seventh, then twelfth between outer voices (not diminution)
119.19b	Compound twelfth between outer voices becomes compound eleventh (not diminution)
119.20	Part of neighbor motion becomes step (not diminution)
119.21	Unfolded fifth becomes sixth

Table 1: More concealed repetitions in Schenker 1956. Those with variation of diminution or no diminution are highlighted.

For the most part, then, a Schenkerian motive (a more concealed repetition) is simply a Schoenbergian motive. The main differences are that (1) unlike Schoenberg's motives, Schenker's supposedly elemental repetitions are made up of still simpler repetitions in a couple of cases,⁸⁴ and that (2) unlike Schenker, Schoenberg is minimally interested in repetitions beyond the surface. I consider these differences to be oversights stemming from Schoenberg's and Schenker's preoccupation with association and transformation, respectively, and I look for both motives and *Gestalten* beyond the surface.⁸⁵

Robert S. Hatten advocates "expanding the concept of [...] *Grundgestalt*," with its "emphasis on pitch and rhythm," "by defining it in more comprehensive terms as a thematic gesture," so as to allow "insight into [...] expression."⁸⁶ However, Schoenberg's definition of a *Gestalt* is already virtually identical with Hatten's definition of an 'aural gesture' as a "significant energetic shaping of sound through time."⁸⁷ Most importantly, *Gestalten* are "grounded in human affect," for their features "können auch immerhin [Merkmale] des Ausdrucks, des Charackters, der Stimmung, der Farbe, des Klanges, der Bewegung etc[.] sein," in addition to purely musical parameters.⁸⁸ As mentioned, *Gestalten* are typically "in the perceptual present (typically within two seconds)" but "may be hierarchically organized" or nested in the form.⁸⁹ And a *Gestalt* "may be marked as thematic" but "muss nicht notwendigerweise mehr als lokale Bedeutung haben."⁹⁰

Because *Gestalten* are already gestures, Hatten's ideas about the expressivity of gestures can supplement Schoenberg's and (the early) Schenker's principle that a piece of music is a *drama* showing the destinies of its *Gestalten* and motives (the smallest possible *Gestalten*) according to their *character*.⁹¹ Hatten shows that gestures can combine into 'tropes,' composite signs whose meaning emerges from the way their elements are blended. Tropes must meet three conditions: there must be "(1) two incompatible or contrasting gestures that (2)

84 Schenker 1956, figs. 118.1 and 119.15.

85 Because subsurface motivic statements generally lack rhythm, they might be considered mere 'traces,' statements that bear remote resemblance to other statements. On traces, see Arndt 2017, 126.

86 Hatten 2004, 290 and 3.

87 *Ibid.*, 95; emphasis removed.

88 *Ibid.*, 94; Schoenberg 1995, 170.

89 Hatten 2004, 94.

90 *Ibid.*; Schoenberg 1995, 168.

91 On motivic drama, see Schoenberg 1995, 94 and 270; Schenker 1906, 19–20. On motives as possible *Gestalten*, see Schoenberg 1995, 148.

‘come together’ in a single functional location, and (3) there [must be] a compelling reason to consider the trope as motivated by a higher-level expressive intent.”⁹² I will show that Bach’s prelude dramatizes one grand gestural trope, tying together the contrasting *Gestalten* *a* and *b* in the culminating third section for an expressive purpose that bridges the three domains: to allegorize vitality as relational, and as a synthesis of exuberance and endurance.

Gestalt a, the subject of the first section, is characterized by *exuberance*. This trait is projected especially by its characteristic feature: the large, ascending leap E_b-D_b in motive-form x^2 in m. 1 (please refer back to Ex. 3).⁹³ This leap is marked by pitch, harmonic, rhythmic, metric, registral, and textural accents, and it is emphasized by repetition and intensified through a rise in register. It is the most prominent element of the entire first section, and it invites interpretation. This unusual leap to a drawn-out dissonance is marked as impassioned in comparison with the features of *stile antico*,⁹⁴ which – as I will discuss momentarily – is referenced in the second section. More specifically, this leap projects a sense of impulsive, overextended movement, in that the leap lands on an unprepared dissonance and extends beyond the anticipated point of repose.⁹⁵ The music cannot even pass down from G to E_b in m. 1 without first burbling up to B_b , as it were – an instance of enlivening “*passagio*.”⁹⁶ The ebullient *Gestalt a*, being “an improvisation hand-shape figure,” is somewhat unsteady.⁹⁷ This unsteadiness comes through first of all in the variability of the ascending leap in x^2 , which ranges between a fourth (mm. 1–2) and an astonishing eleventh (m. 43, to be discussed).

This leap to the problematic D_b in m. 1 initiates a series of such impulsive, overextended movements on a large scale in the first section (Ex. 4). The upper voice delineates an initial arpeggiation from G in m. 1 through B_b in m. 6 to E_b ($\hat{8}$) in m. 7. But the upper voice first shoots up far above E_b to C in m. 5, the highest note in the entire piece, not least on account of the octave displacement of D_b in m. 1, which leads to a parallel displacement of A_b in m. 3. The expansive initial arpeggiation pushes E_b in the *Urlinie* out of alignment with E_b in the bass arpeggiation in m. 1 and onto a mere passing tone C in m. 7. The consequently top-heavy music comes crashing down like a wave on V in m. 8, and the thirty-second notes spill out like foam. Just as the centrifugal force of D_b requires counterbalancing, so the audacity of *Gestalt a* requires counterbalancing, which is initiated in the second section.

92 Hatten 2004, 221.

93 To be sure, *Gestalt*-form a^2 lacks this feature, but it still contributes to the larger overextended movements described in the next paragraph. *Gestalt A* lacks this feature because it is subject to the moderating influence of *b*, as discussed below. Compare the similar but more demonstratively exuberant *quiescenza* at the beginning of Schumann’s Piano Quintet, op. 44.

94 See Bernhard 1973, 105 and 111.

95 This leap in the inner voice also reaches over the upper voice (Ex. 4).

96 Bernhard 1973, 96.

97 Ledbetter 2002, 175.

Example 4: Harmony, counterpoint, and form in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 1, mm. 1–10

Gestalt b, the subject of the second section, is characterized by *endurance*. While *a* features an immoderate, dissonant leap to the problematic D \flat , *b* features the opposite: a moderate, consonant leap to the tonic E \flat (Ex. 5). Like the former leap, the latter is marked by harmonic, rhythmic, registral, and textural accents, and it is emphasized by repetition and intensified through a rise in register, and it too invites interpretation. In comparison with the former leap, the latter projects a sense of determined, restrained movement. If *a* luxuriates by transgressing the limits of *stile antico*, then *b* perseveres by sticking to them.

Example 5: Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 2, mm. 10–14

The music evokes *stile antico* through the quasi-vocal texture, the longer note values, the constant oblique motion, and *b* itself with its leap of a fourth and gentle syncopation.⁹⁸ The further softening of the meter through the shift of *y*¹ to a weak beat in m. 12 also contributes to this effect.⁹⁹ Yet the music is also “untypical of true *stile antico* in being a solid, sustained block of counterpoint with no rests after the voices have entered.”¹⁰⁰ The music

98 On the music’s evocation of *stile antico*, see *ibid.*, 175.

99 The weak-beat suspensions in mm. 11–12 also soften the meter. Michael Eckert, personal communication.

100 Ledbetter 2002, 175.

linear, directed “backwards” toward earlier appearing formations.¹⁰⁹ Developing variation is often thought to be epitomized by the music of Johannes Brahms.¹¹⁰ But Schoenberg repeatedly stresses the omnipresence of development and unravelling in the entire bodies of homophonic and polyphonic music, respectively.¹¹¹ He also specifies that Bach, straddling a historical juncture between polyphony and homophony, uses not only unravelling but also developing variation to a certain extent.¹¹²

Analysis of development or unravelling should demonstrate not merely the derivation of all *Gestalten* from a *Grundgestalt*,¹¹³ nor a generic condition of “musical prose,”¹¹⁴ but the specific “logic of the whole image,” which “depends on the analogous and appropriate utilization of the musical coherences.”¹¹⁵ The development of *a* and *b* as melodic *Grundgestalten* into *A* and *b*² shows them to be coherent, while the unravelling of *A* and *b*² as a polyphonic *Grundgestalt* similarly demonstrates a coherence between them. These coherences are utilized in the gestural trope mentioned above, which gives a certain sense to the three-dimensional image of the piece as a whole.

At the beginning of the third section, *Gestalt a* takes on some of the restraint of *b* when it incorporates motive-form y^3 in *Gestalt A* in m. 26, tempering the leap in the overlapping x^2 (Ex. 8). Meanwhile, *Gestalt b* takes on some of the liveliness of *a* by sequencing y^1 in *b*². (In the abstract, the two leaps of a fourth in *b*² add up to a seventh, the leap in *a*¹.) Moreover, *A* and *b*² are complementary in contour, *A* being framed by <3120> and *b*² being framed by <0213>, the inverse (or retrograde).¹¹⁶ Thus, in a trope of gestures, *a* and *b* as transfigured by one another in *A* and *b*² acquire the shared character trait of *vitality*, the intersection of exuberance and endurance:¹¹⁷ they are energetic yet disciplined.

This exchange of qualities initiates a permanent partnership, in which *a* and *b* in the guise of *A* and *b*² continue to grow closer. For the unravelling of *c*, the polyphonic combination of *A* and *b*² in mm. 25–26, establishes a further coherence between them (Ex. 9). *Gestalt*-form *c*² in mm. 35–36 extends the original interval pattern 2–6 to 2–6–3 while substituting an additional statement of *b*² for *A*.¹¹⁸ *Gestalt*-form *c*³ in mm. 38–40 inverts

109 “Rückwärts” (Schoenberg 1995, 158). On backward development, see Arndt 2017, 102.

110 Frisch 1984, 19; Adorno 2004, 56.

111 On development and unravelling in homophony and polyphony, see especially Schoenberg 1976, 146; Schoenberg 2010, 115, 208, and 312; Neff 1999, 57–81. Notably, Schoenberg does not even use the term ‘developing variation’ in his essay “Brahms the Progressive” (1947), in Schoenberg 2010, 398–441.

112 Schoenberg 2010, 117–118. See Heneghan 2005, 99–102. To my knowledge, the only previous analysis of development and unravelling together is John Daverio’s study of Bach’s Fugue No. 6 in D minor from book 1 of *The Well-Tempered Clavier*, BWV 851 (1992). Daverio has a very different understanding of ‘motives’ in this context as measure-defined segments and of ‘developing variation’ as the continuous reshaping of material (ibid., 35 and 36).

113 Kohler 2001, 281.

114 Daverio 1992, 37.

115 “Logik des Gesamtbildes,” which “beruht auf der sinngemäßen und zweckmäßigen Ausnützung der musikalischen Zusammenhänge” (Schoenberg 1995, 148).

116 Cf. Zacher 1993, 33.

117 According to thesaurus.com (7 Jun 2018), the only shared synonym of ‘exuberance’ and ‘endurance’ is ‘vitality.’ ‘Vitality’ is similarly the top-rated shared synonym of ‘endurance’ and ‘exuberance’ at Power Thesaurus (www.powerthesaurus.org, 7 Jun 2018).

118 Schoenberg specifies that polyphonic combinations concern the underlying “principal notes” and their intervals (2010, 312).

this pattern to 7–3–6 and momentarily employs a variant of b^2 .¹¹⁹ *Gestalt*-form c^4 in mm. 41–43 adds A back to this combination. In a shocking turn of events, c^5 in mm. 47–48 and 49–51 (and again in mm. 68–70 in the codetta), removes one of the statements of b^2 and hands over its 7–3–6 pattern to A .¹²⁰ *Gestalt*-form c^6 in mm. 58–61 inverts this pattern back to 2–6–3. A restatement of c^3 in mm. 65–67 reverts to prototypical statements of b^2 , clarifying the chain of *Gestalt*-forms. The unravelling spells out how A and b^2 are coherent in that they can counterpoint b^2 in the same way. And this unravelling, we will now see, tracks with (1) junctures of the broader form, (2) stations in the descent of the *Urlinie*, and (3) the spinning out of tonal relations implicated in the problematic $D\flat$.¹²¹

Example 8: Bach, Prelude in $E\flat$ major, BWV 852, section 2, mm. 25–28

In the *first elaboration* (*Durchführung*),¹²² mm. 25–35 (which introduce c^1), and the *first part of the second elaboration*, mm. 35–41 (which introduce c^2 and c^3 ; Ex. 10), the upper voice states a vast enlargement of b^1 in mm. 25–33, as it did in the second section of the prelude. But this time, an equally vast enlargement of the invigorated b^2 in the bass in mm. 24–36 instead of the staid b^1 provides consonant support for the *Urlinie* to descend from D ($\hat{7}$) to C ($\hat{6}$) in m. 37. However, this descent introduces the disturbing parallel fifths G – D in mm. 33–34 and F – C in mm. 36–37 in the deep middleground.¹²³ This disturbance is exacerbated by none other than the dissonant chromatic passing tone $D\flat$, for “its temporary independence increases the value and power of the unity of both voices” in the consonant fifths.¹²⁴ The appearance of this $D\flat$ on the surface in mm. 36–37 is the most

119 On variants, see Schoenberg 1967, 8; Arndt 2017, 126.

120 This shift of A is called a ‘direct shift,’ not to be confused with invertible counterpoint. Another direct shift is used in mm. 53ff, but *Gestalt* A is divided up amongst three different voices. On direct shift, see Taneiev 1962, 34.

121 Only one other analysis of unravelling, Severine Neff’s supplementation of a classroom analysis by Carpenter of Bach’s Invention No. 1 in C major (1999, 73–80), has oriented itself to the principle of unrest. Like Dineen, Neff discusses the working out of abstract tonal relations, but unlike Dineen, she discusses concrete motives, both on the surface and “on a broader structural level” (ibid., 77), thereby addressing to a certain extent all three domains of recursion. The present study builds on Neff’s precedent while regarding problems as both harmonic and contrapuntal.

122 Strangely, there is no conventional English equivalent to ‘*Durchführung*’ as a group of subject entries. Schoenberg offers the translation ‘elaboration’ for ‘*Durchführung*’ as the second division in sonata form (1967, 200), and he draws a connection between *Durchführung* in sonata form and fugue (1995, 268).

123 On the disturbance caused by parallel fifths, see Schenker 1910–1922, 1:176–178.

124 “Steigert die vorübergehende Selbständigkeit den Wert und die Kraft der [...] Einheit beider Stimmen” (ibid., 1:247).

emphasized instance since the opening, bearing harmonic, rhythmic, metric, and registral accents. But in the near middleground, the parallel thirds $B\flat-D\flat$ and $A\flat-C$ in mm. 36–37 are first unfolded into sixths, which helps to break up the surrounding fifths.¹²⁵ Much as the recklessness of *Gestalt a* is sublimated into vigor for both itself and *Gestalt b*, $D\flat$ is turning out to be both a source of unrest and ultimately a means to a more harmonious whole.

Example 9: Unravelling in Bach, Prelude in $E\flat$ major, BWV 852

125 On such unfolding, see Schenker 1956, fig. 43.b.5.

The image displays a musical score for the third section of Bach's Prelude in E-flat major, BWV 852. It is divided into three parts: 'elaboration 1' (mm. 25-31), 'episode' (mm. 32-33), and 'elaboration 2, part 1' (mm. 34-41). The score consists of two systems of piano and bass staves. Above the piano staves, chord progressions are indicated for $b^1: D$ and $b^2: Bb$. Below the piano staves, figured bass notations are provided. The score includes various annotations such as '3-Zug', '5-Zug', and 'unfolding', which likely refer to specific musical techniques or structural elements. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some notes connected by slurs and ties.

Example 10: Harmony, counterpoint, and form in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 3, elaboration 1 and elaboration 2, part 1, mm. 25–41

In the *second part of the second elaboration*, mm. 41–49 (which introduce c^4 and c^5 ; Ex. 11), the *Urlinie* descends another step from C ($\hat{6}$) to B \flat ($\hat{5}$) in mm. 47–48, as the bass concludes a prodigious arpeggiation through F in m. 36 (not shown) to B \flat in m. 49. This arpeggiation is mediated by the interpolated fifths C (from F) and E \flat (to B \flat) in the bass in mm. 41 and 42, which make the inner-voice passing seventh E \flat consonant. Mm. 41–49 unfold the thirds E \flat –G in the bass and G–B \flat in the upper voice and compose out these thirds with *Züge* (linear progressions), giving this passage the thickest diminution in the piece. Correspondingly, it also has the thickest polyphonic combination, c^4 in mm. 41–43, which is the crux of the piece's unravelling.

Mm. 41–49 are also marked as the most impassioned, featuring elongated and unresolved dissonances, an unnatural leap, a chromatic step, and a cross-relation (Ex. 12).¹²⁶ Several of these features involve the problematic D \flat as an alternative to D. From now on, D \flat and D appear together in *A* when it is stated at its original pitch level.¹²⁷ The unnatural leap of an eleventh B \flat –E \flat in m. 43 places D in the same register as the preceding D \flat .

126 See Bernhard 1973, 33, 102–105, and 112.

127 Gerd Zacher observes that, more broadly, *Gestalt*-form a^2 substitutes D-flat for D in ten out of twelve of its restatements at the same pitch-class level as in m. 25 (1993, 41).

elaboration 2, part 2 interior episode elaboration 2, cont.

41 42 43 44 45 46 47 48 49

Example 11: Harmony, counterpoint, and form in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 3, elaboration 2, part 2, mm. 41–49

elaboration 2, part 2 interior episode elaboration 2, cont.

41 42 43 44 45 46 47 48 49

Example 12: Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 3, elaboration 2, part 2, mm. 41–49

When $D\flat$ appears in m. 44, it pulls the music away from an unresolved minor ninth E–F, and the bass, as if dazed by this strange move, elongates and leaves the harmonic diminished fifth E– $B\flat$ unresolved, leaping instead to $A\flat$. F, the resolution of E, finally appears two measures later (in m. 46), but in the wrong octave. The upper voice is correspondingly waylaid in reaching $A\flat$, the parallel tenth of this F, and to do so, it has to lead four augmented fourths in parallel motion and induce a chromatic step and a cross-relation between $D\flat$ and D in m. 45, where “counterpoint loses hold and the voices coalesce into a singular outburst of regal passion.”¹²⁸ When the upper voice finally reaches $A\flat$ in m. 46, it forms a dissonance with $B\flat$ in the bass, which threatens to derail its ascent to $B\flat$. But a variant of *Gestalt*-form b^2 dutifully resolves the seventh itself with G in the bass in m. 46. This resolution allows *Gestalt*-form a^2 , with one last heave, as it were, to boldly reach over to $B\flat$ in m. 46, catching it at the last minute before the soprano tumbles, exhausted, into its original register. While $D\flat$ is implicated in a host of irregularities here, at the same time, by helping to tonicize F, it serves as a reminder that the F minor triad in mm. 36–49 is deeper than the interpolated $E\flat$ -major triad in mm. 42–49 (as can be observed in Ex. 7). In this respect, $D\flat$ actually helps to clarify the thicket of diminution that connects this passage to the background tonic triad. Once again, $D\flat$ is turning out to be a boon for $E\flat$.

In the *third elaboration*, mm. 49–61 (which introduce c^6 ; Ex. 13), the *Urlinie* descends from $B\flat$ ($\hat{5}$) in mm. 47–48 through $A\flat$ ($\hat{4}$) in mm. 58–59 to G ($\hat{3}$) in m. 59, as the bass completes a gargantuan arpeggiation from $E\flat$ in mm. 1–3 through $B\flat$ in mm. 8–10 to $E\flat$ in m. 59. The passing seventh $A\flat$ in mm. 57–59 is made consonant by the interpolated fifths F (from $B\flat$) and $A\flat$ (to $E\flat$) in the bass in mm. 56 and 58, just as the inner-voice passing seventh $E\flat$ in mm. 41–42 is made consonant by the interpolated fifths C and $E\flat$ in the bass in mm. 41 and 42.¹²⁹ The interpolated fifth $A\flat$ in m. 58 is secured by an auxiliary cadence involving $D\flat$ in m. 58, which finally comes into its own as the subdominant degree of the subdominant region, supporting its own major triad. But instead of being simply overlaid upon the tonic triad as its antithesis, as in mm. 1–4, here the $D\flat$ -major triad is plugged into a sequence of IV– V^7 –I in the subdominant and tonic regions in mm. 58–59, which redirects the centrifugal force of $D\flat$ toward $E\flat$.

The register transfer of $A\flat$ ($\hat{4}$) in mm. 58–59 is a special event that involves processes in all three domains. In the contrapuntal domain (looking still at Ex. 13), $A\flat$ in mm. 57 is unfolded from F in m. 56, which is reached via a fourth-*Zug* from $B\flat$ in mm. 47–48. Amazingly, $A\flat$ in this *Zug* in m. 52 is itself unfolded from F in m. 51, which is reached via another fourth progression from the same $B\flat$ in mm. 47–48. Within the broader fourth progression, the intervals C–G in mm. 52–53 and C–F in mm. 55–56 are unfolded, and C–G is simultaneously inverted into a fourth, which changes the register of the upper voice.

128 Kerman 2005, 66.

129 On such interpolated fifths, see Schenker 1956, fig. 134.4.

elaboration 3 interior episode elaboration 3, cont.

49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

V 7 6
5 7

6 1

V 7 4
2 6
5 7 4 6 7 4
2 6 7 4
2 6 6 6
3 6 4 6 b7 7 1

Example 13: Harmony, counterpoint, and form in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 3, beginning of elaboration 3, mm. 49–59

This fourth is motivated by a subsurface statement of b^2 . In the motivic domain on the surface, there is a rising sequence of b^2 starting in m. 54 that carries the whole texture up with it (Ex. 14).¹³⁰ This chain establishes an abstract loop of tones in the harmonic domain that remarkably includes both D and D \flat and no other chromatic pair, demonstrating in an inspired way how D \flat and D are on a level and work together to drive the music forward. The completion of this loop bursts upon the music like a sunrise with the dramatic bass entry of b^2 that begins the fourth elaboration.

54 55 56 57 58 59 60 61 62 63

||: [D] - G — F - B \flat — A \flat - [D \flat] — C — F — E \flat — A \flat — G - C — B \flat — E \flat :||

Example 14: Sequence of b^2 in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852; adapted from Zacher 1993, 41

In the *fourth elaboration*, mm. 61–70 (which elaborate upon c^3 ; Ex. 15), the *Urlinie* descends from G ($\hat{3}$) in m. 59 through F ($\hat{2}$) in m. 67 to E \flat ($\hat{1}$) in m. 68. A series of simple motions within the tonic triad in mm. 59–64 brings the upper voice back down into the lower octave, from which point an unfolding of the thirds E \flat -G \flat and D-F in mm. 66–67 brings it back into proper register. This unfolding is a trick the music learned from D \flat in mm. 36–37, as confirmed by the parallelism between the chromatic passing tone D \flat in m. 36 and the chromatic passing tone G \flat in m. 66.

130 See Zacher 1993, 41.

Example 15: Harmony, counterpoint, and form in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852, section 3, end of elaboration 3 and elaboration 4, mm. 59–70

This parallelism becomes more obvious upon reviewing the *Urlinie* (Ex. 16), which, thanks to the elevation of A \flat ($\hat{4}$) in mm. 58–59, is arranged in a motivically and harmonically significant way that diffuses out contrapuntally into the rest of the piece. (The *Urlinie* is referenced in the bass in m. 65 as a shout of encouragement, so to speak, just before the final cadence.) Motivically, the *Urlinie* forms superimposed statements of x^2 and b^1 , emblemizing the partnership of a and b in the proclamation of the tonic triad. But as the reader may have noticed, only the stalwart *Gestalt b* saturates the piece from background to foreground. For example, a polyphonic combination of b^1 (or a variant) and b^2 is varied from section to section in the deep middleground (please refer back to Ex. 7).¹³¹

Example 16: *Urlinie* in Bach, Prelude in E \flat major, BWV 852

131 Riemann somewhat similarly perceives a subsurface statement of b^2 at the beginning, apparently the segment G–D \flat –C–F in mm. 1–3 (1906, 49).

Harmonically, $D\flat$ embellishes the first leg of the *Urlinie* as a chromatic alternative to D , while $G\flat$ embellishes the second leg by analogy (looking again at Ex. 16). The chromatic step $D-D\flat$, the most frequent chromatic relation in the piece, becomes more and more direct in the third section as *Gestalten a* and *b* similarly draw closer, appearing in the deep middleground in mm. 33–36, the near middleground in mm. 35–36 and 43–44, and finally the foreground in mm. 68–69, at the close of the *Ursatz*, where it hints at a completely chromatic tetrachord $E\flat-B\flat$. This last appearance unscrambles and clarifies the opening *quiescenza*, mm. 1–4, which it echoes (Ex. 17).¹³² The result of all these explanations is that $D\flat$ is an enrichment of the tonic major region rather than a threat, and the chromatic step $D-D\flat$ appears throughout the following jovial fugue.¹³³

The image shows two musical excerpts from Bach's Prelude in E-flat major, BWV 852. The first excerpt covers measures 1 to 4, with a dashed line labeled "unfolding" connecting notes across measures. The second excerpt covers measures 68 to 70. Below each excerpt is a Schenkerian-style harmonic analysis with numbers 1-8 and flats/sharps indicating chordal structure.

Example 17: Instances of *quiescenza* in Bach, Prelude in $E\flat$ major, BWV 852

The development and unravelling of *Gestalten a*, *b*, and *c*, the transformation of the *Ursatz*, and the generation of the harmony: the weaving of these logical strands of recursion evokes the organic in the sense of a three-dimensional body and mind. This evocation entails a model of an organism not as a self-contained unity but as a plurality of systems – in this case, the harmonic, contrapuntal, and formal domains. Accounting for this plurality requires a revision of Schoenberg's and Schenker's theories and especially of how they are to be understood in the first place, specifically with respect to the musical idea or vision, unrest, motives, *Gestalten*, development, and unravelling.

Appropriately enough, the content of the music's mind – the musical idea – includes a notion of vitality, of life, but not just in terms of interacting systems. It includes a notion of life as relational, as seen in the mutual transfiguration of *a* and *b*. Relationships involve trust in the personhood of the other: "the partner is conceived not simply as a sum of traits or qualities but as an individualized world-relationship" with his or her own "internally steered selection" of recursion.¹³⁴ In exchange, this "complexity of the other [...]" is obtained as a moment of one's own life."¹³⁵ It is the same with music. One trusts that its

132 The counterpoint in mm. 1–4 is so tangled that it is virtually the last thing Bach himself works out; only mm. 3–4 are missing in the initial version of the prelude (Ledbetter 2002, 175).

133 Ledbetter remarks upon the prevalent chromaticism in the fugue and its relation to the chromaticism at the end of the prelude (ibid., 176).

134 "Der Partner [wird] nicht einfach als Summe von Merkmalen oder Eigenschaften begriffen [...], sondern als ein individualisiertes Weltverhältnis"; "innengesteuerte Selektion" (Luhmann 1993, 307 and 304).

135 "Komplexität des anderen, die man [...] als Moment des eigenen Lebens gewinnt" (ibid., 305).

inflected recursion reflects a certain specificity and particularity not unlike our own, and this individuality, perceived through close reading,¹³⁶ augments one's own life.

One is welcome to situate the prelude's allegory of vitality in whatever context is most meaningful, but I like to think of the free-wheeling *a*, found on the surface, as the association-focused Schoenberg, and the law-abiding *b*, found throughout the voice-leading layers, as the transformation-focused Schenker,¹³⁷ since Bach's music confirms that their estranged theories can interface for the greater good. It is a strength of Schoenberg's and Schenker's theories that they provide footholds for their own critique, and of Bach's music that it helps to turn theory back on itself.

References

- Adorno, Theodor W. 2004. *The Philosophy of Modern Music*. Translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: Continuum.
- Almén, Byron. 2005. "Musical 'Temperament': Theorists and the Functions of Music Analysis." *Theoria* 12: 31–68.
- Arndt, Matthew. 2017. "Toward a Renovation of Motivic Analysis: Corrupt Organicism in Berg's Piano Sonata, op. 1." *Theory and Practice* 42: 101–139.
- Arndt, Matthew. 2018a. "Form – Function – Content." *Music Theory Spectrum* 40/2: 218–226.
- Arndt, Matthew. 2018b. *The Musical Thought and Spiritual Lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*. Abingdon: Routledge.
- Berger, Karol. 2007. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Bernhard, Christoph. 1973. "The Treatises of Christoph Bernhard." Translated by Walter Hilse. *Music Forum* 3: 1–196.
- Blum, Stephen. 1993. "In Defense of Close Reading and Close Listening." *Current Musicology* 53: 41–54.
- Boss, Jack F. 1999. "'Schenkerian-Schoenbergian Analysis' and Hidden Repetition in the Opening Movement of Beethoven's Piano Sonata op. 10, no. 1." *Music Theory Online* 5/1. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.1/mto.99.5.1.boss.html> (30 Jun 2019)
- Burkhart, Charles. 1978. "Schenker's 'Motivic Parallelisms.'" *Journal of Music Theory* 22/2: 145–175.
- Caplin, William E / James Hepokoski / James Webster. 2010. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Edited by Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press.

136 For a thought-provoking defence of musical close reading, see Blum 1993. Stephen Blum notes that "musicologists can learn to tolerate many varieties of love – including some those that may strike guardians of our morals as fetishism, idolatry, or some other 'perversion'" (ibid., 49).

137 On the impact of Schoenberg's and Schenker's contrasting temperaments on their theories, see Almén 2005, 42–54.

- Carpenter, Patricia. 1988. "A Problem in Organic Form: Schoenberg's Tonal Body." *Theory and Practice* 13: 31–63.
- Cinnamon, Howard. 1984. "Some Elements of Tonal and Motivic Structure in 'In diesen Wintertagen,' op. 14, no. 2, by Arnold Schoenberg: A Schoenbergian-Schenkerian Study." *In Theory Only* 7/7–8: 23–49.
- Cohn, Richard. 1992. "The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music." *Music Theory Spectrum* 14/2: 150–170.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Covach, John. 2017. "Schoenberg's (Analytical) Gaze: Musical Time, the Organic Ideal, and Analytical Perspectivism." *Theory and Practice* 42: 141–159.
- Dahlhaus, Carl. 1973–74. "Schoenberg and Schenker." *Proceedings of the Royal Musical Association* 100: 209–221.
- Daverio, John. 1992. "The 'Unravelling' of Schoenberg's Bach." In *Johann Sebastian: A Tercentenary Celebration*, edited by Seymour L. Benstock. Westport, CT: Greenwood, 33–44.
- Dineen, Murray. 1993. "The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by Christopher Hatch and David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 435–448.
- Dineen, Murray. 2005. "The Tonal Problem as a Method of Analysis." *Theory and Practice* 30: 69–96.
- Dreyfus, Laurence. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dunsby, Jonathan. 1977. "Schoenberg and the Writings of Schenker." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1: 26–33.
- Dürr, Alfred. 1988. "Das Präludium Es-Dur BWV 852 aus dem Wohltemperierten Klavier I." In *Studien zur Instrumentalmusik: Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, edited by Anke Bingmann, Klaus Hortschansky, and Winfried Kirsch. Tutzing: Schneider, 93–101.
- Engels, Marjorie Wornell. 2006. *Bach's "Well-Tempered Clavier": An Exploration of the 48 Preludes and Fugues*. Jefferson, NC: McFarland.
- Epstein, David. 1979. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eybl, Martin. 2006. "Schopenhauer, Freud, and the Concept of Deep Structure in Music." In *Schenker-Traditionen: Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination*, edited by Martin Eybl and Evelyn Fink-Mennel. Vienna: Böhlau, 51–58.
- Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
- Froebe, Folker. 2015. "On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels: A Perspective from Riepel's Fonte and Monte." *ZGMTH* 12/1: 9–25. <https://doi.org/10.31751/802> (30 Jun 2019)
- Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.

- Hanninen, Dora A. 2012. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*, Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heneghan, Áine. 2005. "An Affinity with Bach." *Journal of the Arnold Schönberg Center* 7: 99–123.
- Hooper, Jason. 2011. "Heinrich Schenker's Early Conception of Form, 1895–1914." *Theory and Practice* 36: 35–64.
- Hubbs, Nadine. 1991a. "Schenker's Organicism." *Theory and Practice* 16: 143–162.
- Hubbs, Nadine. 1991b. "Schoenberg's Organic Vision." Paper presented at the MTSNYS-ASI Annual Meeting, October 6, 1991, Columbia University. Arnold Schönberg Center.
- Jeßulat, Ariane. 2015. "Synchron und diachron – zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache." *ZGMTH* 12/1: 99–128. <https://doi.org/10.31751/803> (30 Jun 2019)
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got Into Analysis, and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7/2 (1980): 311–331.
- Kerman, Joseph. 2005. *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*, with new recordings by Davitt Moroney and Karen Rosenak. Oakland: University of California Press.
- Kohler, Ralf Alexander. 2001. "Schönbergs Prinzip der Abwicklung." *Journal of the Arnold Schönberg Center* 3: 266–281.
- Korsyn, Kevin. 1993. "Brahms Research and Aesthetic Ideology." Review of *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, edited by George S. Bozarth (Oxford: Clarendon Press, 1991). *Music Analysis* 12/1: 89–103.
- Ledbetter, David. 2002. *Bach's "Well-Tempered Clavier": The 48 Preludes and Fugues*. New Haven: Yale University Press.
- Lidov, David. 2005. *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Luhmann, Niklas. 1993. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mathis, Michael. 1996. "Arnold Schoenberg's *Grundgestalt* and Gustav Mahler's 'Urlicht.'" *International Journal of Musicology* 5: 239–260.
- McCreless, Patrick. 1989. "Reading Schenker's *Kontrapunkt*." *Intégral* 3: 201–225.
- Monahan, Seth. 2013. "Action and Agency Revisited." *Journal of Music Theory* 57/2: 321–371.
- Moreno, Jairo. 2001. "Schenker's Parallelisms, Schoenberg's Motive, and Referential Motives: Notes on Pluralistic Analysis." *College Music Symposium* 41: 91–111.
- Morgan, Robert P. 2014. *Becoming Heinrich Schenker: Music Theory and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Neff, Severine. 1999. "Schoenberg as Theorist: Three Forms of Presentation." In *Schoenberg and His World*, edited by Walter Frisch. Princeton: Princeton University Press, 55–84.

- Neff, Severine. 2002. "Schoenberg's *Kristallnacht* Fugue: Contrapuntal Exercise or Unknown Piece?" *The Musical Quarterly* 86/1: 117–148.
- Polth, Michael. 2018. "The Individual Tone and Musical Context in Albert Simon's *Tonfeldtheorie*." *Music Theory Online* 24/4. <https://doi.org/10.30535/mto.24.4.15> (30 Jun 2019)
- Reich, Willi. 1971. *Schoenberg: A Critical Biography*. Translated by Leo Black. New York: Praeger.
- Riemann, Hugo. 1906. *Katechismus der Fugen-Komposition: Analyse von J. S. Bachs "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der Fuge"*. Vol. 1. 2nd ed. Leipzig: Max Hesse.
- Rohringer, Stefan. 2009. "Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen: Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898." *ZGMTH* 6/2–3: 273–308. <https://doi.org/10.31751/458> (30 Jun 2019)
- Rohringer, Stefan. 2016. "Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen 'Satz' und 'Periode': 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule." *ZGMTH* 13 Sonderausgabe. <https://doi.org/10.31751/866> (30 Jun 2019)
- Rothstein, William. 1981. Review of *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, by David Epstein (Cambridge, MA: MIT Press, 1979). *Theory and Practice* 6/2: 47–53.
- Schenker, Heinrich. 1906. *Harmonielehre*. Vol. 1 of *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Reprint, Vienna: Universal Edition, 1978.
- Schenker, Heinrich. 1910–1922. *Kontrapunkt*. Vol. 2 of *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. 2 bks. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1991.
- Schenker, Heinrich. 1925–30. *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch* 1–3.
- Schenker, Heinrich. 1956. *Der freie Satz*. Vol. 3 of *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. 2nd ed., edited by Oswald Jonas. Vienna: Universal Edition.
- Schmalfeldt, Janet. 1991. "Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form." *Music Analysis* 10/3: 233–287.
- Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. 3rd ed. [Vienna]: Universal-Edition.
- Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by Gerald Strang with Leonard Stein. London: Faber and Faber.
- Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. Rev. ed. New York: W.W. Norton.
- Schoenberg, Arnold. 1976. *Stil und Gedanke : Aufsätze zur Musik* . Edited by Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Schoenberg, Arnold. 1994. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form / Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*. Edited by Severine Neff. Translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited and translated by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

- Schoenberg, Arnold. 2010. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. Translations by Leo Black. Rev. ed. Berkeley: University of California Press.
- Schwab-Felisch, Oliver. 2005. "Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945." *ZGMTH* 2/2–3: 243–247. <https://doi.org/10.31751/532> (30 Jun 2019)
- Smith, Peter H. 2005. *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in his "Werther" Quartet*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stephan, Rudolf. 1985. "Der musikalische Gedanke bei Schönberg ." In *Vom musikalischen Denken : Gesammelte Vorträge* , edited by Rainer Damm and Andreas Traub. Mainz: Schott, 129–137.
- Taneiev, Serge Ivanovitch. 1962. *Convertible Counterpoint in the Strict Style*. Translated by G. Ackley Brower. Boston: Bruce Humphries.
- Terrigno, Loretta. 2017. "Tonal Problems as Agents of Narrative in Brahms's 'Unbewegte laue Luft', op. 57 no. 8." *Music Analysis* 36/3: 350–371.
- Tischer, Matthias. 2009. "Zitat – Musik über Musik – Intertextualität: Wege zu Bachtin." *Musik & Ästhetik* 13/49: 55–71.
- Watkins, Holly. 2017. "Toward a Post-Humanist Organicism." *Nineteenth-Century Music Review* 14: 93–114.
- Whiffin, Lawrence. 1996. "Schenker vs. Schoenberg – A Composer's Dilemma." In *Aflame with Music: 100 Years of Music at the University of Melbourne*, edited by Brenton Broadstock. Melbourne: University of Melbourne, 343–354.
- Wright, James K. 2005. *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle*. Bern: Peter Lang.
- Zacher, Gerd. 1993. "Mißglückt? Die Form des Praeludiums Es-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier, Band I." In *Bach gegen seine Interpreten verteidigt: Aufsätze 1987–1992*. Munich: edition text + kritik, 31–49.

Arndt, Matthew (2019): Schoenberg – Schenker – Bach.
A Harmonic, Contrapuntal, Formal Braid. *ZGMTH* 16/1, 67–97.
<https://doi.org/10.31751/1005>

© 2019 Matthew Arndt (matthew-arndt@uiowa.edu)
University of Iowa

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 28/06/2018
angenommen / accepted: 16/11/2018
veröffentlicht / first published: 30/06/2019
zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

The Order of Things

Analysis and Sketch Study in Two Works by Steve Reich

Twila Bakker, Pwyll ap Siôn

This article explores the boundaries that lie between analysis and sketch study, as found in two works by American composer Steve Reich (b. 1936). The article begins by examining the relationship between analysis and sketch study in relation to minimalist music. From this initial overview, the authors propose that one of the dangers intrinsic to sketch study—not saying anything particularly revealing about the musical work—can also be found in musical analysis. To combat this inherent weakness, the article advocates what William Kinderman has described as an “‘integrated approach’ whereby musical analysis takes guidance from sources” (2009, 7). Kinderman’s “integrated” approach is applied during the second half of the article, when two case studies relating to Reich’s compositions—both of which have previously received detailed analytical attention by other scholars—are examined in more detail. In analyzing Reich’s music, these scholars did not have access to the wealth of sketch materials now housed at the Paul Sacher Stiftung (PSS) Basel. In the first case study, John Roeder’s account, published in 2003, of the first movement of Reich’s popular *New York Counterpoint* (1985) is read against the authors’ own research of the composer’s extant sketches held at PSS. Likewise, a second case study examines Ronald Woodley’s article, published in 2007, of Reich’s *Proverb* (1996) in relation to the work’s sketch materials. The article concludes by noting that while sketch studies should not be viewed as a kind of “holy grail”—revealing hidden truths or inner meanings about a work and unlocking the door to the composer’s inner thoughts and working processes—the working documents can (and do) offer insights that analysis does not always provide.

Der Beitrag untersucht die Grenzen zwischen Analyse und Skizzenstudien am Beispiel von zwei Werken des amerikanischen Komponisten Steve Reich (geb. 1936). Der Artikel beginnt mit einer Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Analyse und Skizzenstudien in Bezug auf minimalistische Musik. Ausgehend von diesem Überblick wird vorgeschlagen, dass eine der Gefahren, die dem Skizzenstudium innewohnt – nämlich nichts besonders Aufschlussreiches über das musikalische Werk zu sagen – auch die Musikanalyse betreffen kann. Um diese inhärente Schwäche zu bekämpfen, befürwortet der Artikel das, was William Kinderman als »integrativen« Ansatz« beschrieben hat, bei dem die musikalische Analyse von Quellen geleitet wird (2009, 7). Kindermans »integrativer« Ansatz wird in der zweiten Hälfte des Artikels angewendet. Dort werden zwei Fallstudien anhand von Steve Reichs Kompositionen – die beide zuvor von anderen Wissenschaftlern ausführlich analysiert worden sind – näher diskutiert. Bei ihren Analysen von Reichs Kompositionen hatten diese Wissenschaftler keinen Zugang zu dem umfangreichen Skizzenmaterial, das sich heute in der Paul Sacher Stiftung (PSS) Basel befindet. In der ersten Fallstudie wird John Roeders 2003 veröffentlichte Studie zum ersten Satz von Reichs populärem Werk *New York Counterpoint* (1985) vergleichend zur eigenen Forschung der Autor*innen über die vorhandenen Skizzen des Komponisten in der PSS gelesen. Ebenso untersucht eine zweite Fallstudie den 2007 veröffentlichten Artikel von Ronald Woodley über Reichs *Proverb* (1996) in Bezug auf die Skizzenmaterialien des Werks. Der Artikel schließt mit der Feststellung, dass Skizzenstudien zwar nicht als eine Art »heiliger Gral« angesehen werden sollten, die notwendigerweise verborgene Wahrheiten oder innere Bedeutungen über ein Werk enthüllten und die Tür zu den inneren Gedanken und Arbeitsprozessen des Komponisten öffneten. Dennoch können Skizzen als Arbeitsdokumente Einblicke bieten, die eine Musikanalyse nicht immer zu liefern vermag.

Schlagworte/Keywords: Analyse; analysis; New York counterpoint; Proverb; sketch studies; Skizzenstudien; Steve Reich

*For it is not a question of linking consequences, but of grouping and isolating,
of analysing, of matching and pigeon-holing concrete contents;
there is nothing more tentative [...] than the process of establishing an order among things.*
Michel Foucault¹

The boundary between musical analysis and sketch study often depends on the perspective of the observer.² An examination of both elements can offer a more complete understanding of the work in question than what either alone might do on its own. This article seeks to examine the relationship between sketch study and analysis as manifested in two works by American composer Steve Reich (b.1936), namely *New York Counterpoint* (1985) and *Proverb* (1995).

We will begin by providing an overview of analytical approaches specifically applied to minimalist music, locating them within the complex historical development of sketch study specifically and analysis in general. From this we propose that a common criticism directed towards sketch study – not saying anything particularly revealing about a musical work – can also be applied to musical analysis. In order to overcome this deficit, we advocate William Kinderman’s “‘integrated approach’ whereby musical analysis takes guidance from sources,” with a study of the creative process, while also drawing on analytical insights.³ The “integrated” approach is put into practice in the second half of the article where the focus is placed on two case studies relating to Reich’s compositions, both of which have previously received detailed analytical attention by other scholars who did not have access to sketch materials now housed at the Paul Sacher Stiftung (PSS), Basel, Switzerland, to confirm or deny their findings.

In the first case study, John Roeder’s account of the first movement of Reich’s well-known work for multiple clarinets, *New York Counterpoint*, is read against the authors’ own research on the composer’s extant sketches held at PSS. A second case study similarly examines Ronald Woodley’s article on Reich’s *Proverb* in relation to the work’s sketch materials, although each author’s analytical and methodological approaches are markedly different, as explained later. Not only have both these works been subject to intense analytical scrutiny, they have also been selected from pivotal moments in Reich’s compositional development. *New York Counterpoint* is the final chamber work that Reich composed before the adoption of music notation software (MNS) while *Proverb* is the first major work for voices and ensemble written after Reich’s adoption of a second version of MNS.⁴ This article’s main aim is therefore to explore what Roeder and Woodley’s analyses reveal that is – or is not – confirmed by the sketch materials themselves.

1 Foucault 2005, XXI.

2 The two authors wish to thank Matthew Franke, the two external readers (whose reports were very helpful in preparing the final version of this article), and Matthias Kassel at the Paul Sacher Stiftung (PSS). Pwyll ap Siôn wishes to thank the Leverhulme Trust for the award of a Research Fellowship in 2016, which enabled him to carry out research at the Paul Sacher Stiftung. Twila Bakker’s research was funded by a Bangor University’s 125 Anniversary Scholarships. All sketch reproductions and text annotations taken from PSS, Steve Reich Collection, have been included with kind permission.

3 Kinderman 2009, 7.

4 According to extant documents at the PSS, *The Four Sections* (1987) and *Electric Counterpoint* (1987) were the first works Reich used the music notation software (MNS) Professional Composer by Mark of the Unicorn to compose. Reich switched from Professional Composer to MakeMusic’s Finale during the composition of *The Cave* (1990–1993). A few other large works were composed with Finale before the composition of *Proverb*, although none of them included voices.

Advocates of the “integrated approach” note that sketch studies serve to confirm an analytical reading of the work, while at the same time blatantly contradicting previously held views. Drawing on sketch study and analysis can therefore lead to a more complex understanding of the work in question. In semiotic terms, both elements exist at the intersection between what Jean-Jacques Nattiez referred to as the “poietic” (aspects relating to the work’s “production,” of which sketches form one element), and the “esthetic” (the work’s “reception,” which includes analysis).⁵ In this tripartite relationship, analysis can never truly be “neutral” (Nattiez’s third element), drawing as it does either directly or indirectly, consciously or subconsciously, on both dimensions. While sketch studies should not be viewed as a kind of “holy grail” – revealing a work’s hidden truths and inner meanings or unlocking the door to the composer’s inner thoughts and working processes – this article contends that such working documents can (and do) propose insights that analysis cannot always provide. Furthermore, in the case of Steve Reich’s music, negotiating the interface between analysis and sketch study appears to contradict the claim made by several authors that the composer’s development of musical material became far freer and less prescriptive during his “post-minimal” phase.⁶ In fact, closer scrutiny of Reich’s sketch materials suggests that his compositional approach, if anything, became more rigorous during the 1980s and 1990s. However, before turning our attention closer to Reich’s music, it is first of all necessary to explore the interface between analysis and sketch study in more detail.

ANALYSIS, SKETCH STUDY, AND ACCESS TO CRITIQUE

Analysis and sketch study have coexisted for many years as rather strange bedfellows. Reflecting on a point made by Nicolas Marston that they sometimes form “dangerous liaisons,” Friedemann Sallis nevertheless suggests that analysis and sketches can work symbiotically, arguing that “[without] knowledge of both sides of the creative process, a thorough analysis of the completed work would be impossible.”⁷ Analysts, Sallis claims, are tempted to seek out information via composers’ working documents, trawling through files and folders in search of fragments that support a particular view or claim about a work.⁸ This search for legitimacy – particularly in analytical musicology – is born out of a condition described by Richard Taruskin as “the poietic fallacy”; namely, a misconception which rests on the notion that “truth” can be wrestled from the work by somehow tapping into the composer’s internal thought-processes, accessed through sketches, pre-compositional plans, verbal musings, reflections, and similar ephemera. According to Taruskin, the poietic fallacy stems from “the conviction that what matters most (or more strongly yet, that all that matters) in a work of art is the making of it, the maker’s input.”⁹ Writing in the early 1980s, Joseph Kerman raised concerns regarding the futility of drawing on musical sketches as a means of illuminating analysis, observing that while they might focus one’s understanding of the music “by alerting us to certain specific points about it, certain points that worried the com-

5 For more on the tri-partitional model, see Nattiez 1990, 10–16.

6 For more on postminimalism in terms of a “freeing up” of the minimalist aesthetic, see Bernard 2003.

7 Sallis 2015, 161.

8 *Ibid.*, 165.

9 Taruskin 2004, 10.

poser,” we should remain vigilant of falling into “the trap of assuming they are the *only* points that worried or interested [the composer].”¹⁰

Perhaps ironically, Kerman’s statement is itself tinged with more than a hint of authorial supremacy. In his examination of the tussle between analyst and composer, the composer’s view always prevails.¹¹ Still, whatever approach one adopts, the relationship between sketch study and analysis remains ambiguous and complex. As already noted, over the years analysis has also aimed towards the hermeneutic high ground. As Susan McClary observes, summarizing Kerman, music theory “offers self-contained formal analyses *purported* to be the truth, the whole truth [and] nothing but the truth”.¹² Kerman forewarned the emergence of analysis as a metalinguistic discourse, that – in the wrong hands – could easily become an end in itself rather than a means to an end. Analysis is often driven by a need to provide validity for complex musical works – to justify their existence in order to account for their (and its) *raison d’être*.¹³ In doing so, analysis ended up serving its own purpose rather than those works it purported to illuminate. In response to these concerns, sketch study set itself up in certain quarters as a viable alternative to analysis. Yet, soon enough, it too came under threat with the advent of new musicological approaches during the 1990s. Those associated with it brought a wide range of methodologies associated with subjects ranging from anthropology, sociology, linguistics, and reception history to gender studies, all of which served to emphasize the point that a whole range of musicological interpretations was not only possible, but indeed desirable.¹⁴

Underpinning in various ways the new musicology project was the notion that a composer’s music could not (and should not) be reduced to a single set of meanings. This point is particularly salient when considering Reich’s music. The composer’s own direct and clear accounts of his music in program notes and interviews give the impression that everything has been said about it. Whether intentionally or not, Reich’s writings present his music in a kind of positivist light that goes against the grain of new musicology. The question remains: since poetic traces are the unintentional by-products of creativity rather than carefully curated public offerings, are these traces somehow inherently more truthful and therefore less likely to forbid critique? Both analysis and sketch study seem to be caught up in new musicology’s web of culture, with each on their own providing only tantalizing glimpses of what a thoroughgoing and considered reading of a work might in fact offer.

Example 1 attempts to contextualize in broad terms the layers, stages, and processes that result in the creation of a new work. Along the outer, dark-colored layer, one finds what might loosely be described as formative or “pre-compositional materials” – initial thoughts and ideas that relate to extra-musical texts or to previous works by (in this case) Reich himself, or by other composers. This then leads on to a second, lighter layer, with the formulation of more specific ideas relating to the new work, including the first stages

10 Kerman 1982, 179.

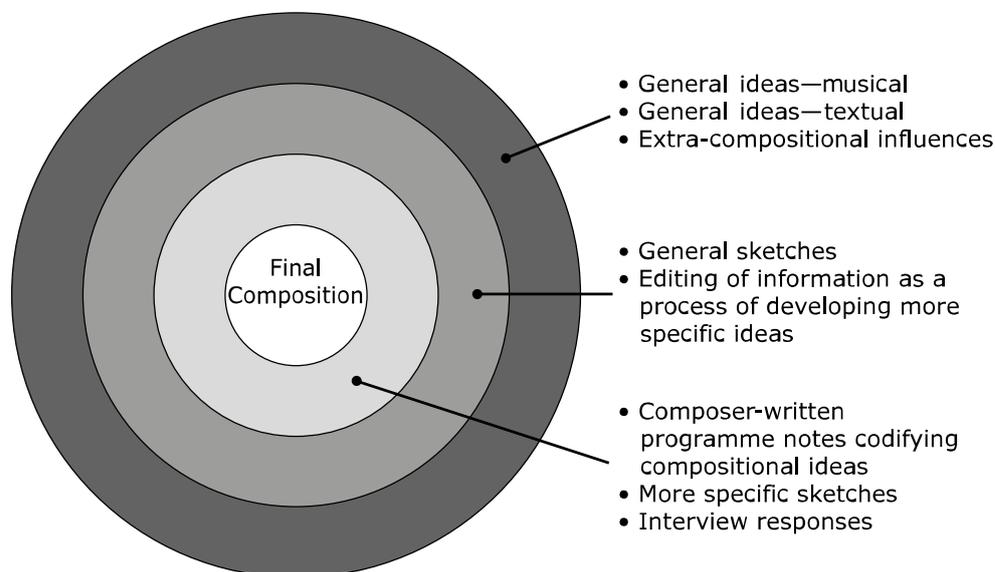
11 Kerman’s view may not appear entirely surprising given his, at times, skeptical view about music analysis, most famously enshrined in his article “How We Got into Analysis, and How to Get Out” (Kerman 1980).

12 McClary 1993, 413, emphasis added.

13 Kerman 1965, 67.

14 For a helpful definition of new musicology, see Beard/Gloag 2005, 122–124.

of musical sketching. Further, more detailed sketches (which, in Reich's case, often entail shuttling back and forth between initial, paper-based and finalized drafts appearing on computer files), alongside the composer's now crystalized thoughts and views, finally reveal the work in its "complete" form, as shown in the white, central portion of the "onion."



Example 1: Overview of Reich's working method as revealed in his sketches

Example 1 is neither unique to Reich nor any other composer or composition *per se*. Likewise, while it reflects a gradual shift from the general to the specific – "outer" to "inner" – a musical work in fact often emerges from the constant to-ing and fro-ing from one layer to the next. How then do analysis and sketch study feed into this process? The use of analysis to reveal the meaning of a work merely focuses on the central kernel – the "work" itself: the end of the process. Bringing into play sketch study (with all its concomitant notational and non-notational forms and practices) not only reveals some of these hidden outer layers, but also allows the musicologist to explore interactions between them. The further one moves away from the center, the more "private" and "hidden" this language typically becomes, as its material is never intended for anyone other than the composer. However, sketches can demonstrate important matters, including false starts, failed attempts, or previously unknown points of reference or contact with a formative work.¹⁵

Particular interest in Reich's sketches amongst scholars relates to the fact that analysts' engagement with minimalist music has often been an uneasy one. This reluctance may have stemmed from the prejudicial notion that minimalist music appeared to lack content – a notion confirmed in the eyes of some by the fact that its play with pattern and surface

15 An interesting avenue of research would be to compare the content of Reich's materials from before and after he signed the contract with the PSS to determine whether his approach to preserving his personal sketch materials shifted at that point. However, this is not within the scope of this article as both *New York Counterpoint* and *Proverb* fall within the time-frame *before* the PSS assumed stewardship of the Reich collection. Curated by Matthias Kassel, the Paul Sacher Stiftung (PSS) acquired the Steve Reich Collection in 2008, with materials added on a regular basis since that time. (See Paul Sacher Stiftung 2009 for further details.)

detail rendered its form depthless. Many of minimalism's stylistic features – repetition, drones, and audible structures – exposed a weakness inherent in formalist analysis: namely, that it merely produced a series of true statements that did not say anything especially revealing about a musical work.¹⁶ Still, analyses of minimalist works appeared more frequently from the 1990s onwards, drawn to the idea of deconstructing Reich's process-orientated works to their constituent parts.¹⁷ Such analyses focused on the importance of musical perception, a notion established early on in minimalism's history in Reich's emphasis on compositions that foregrounded audible structures and "perceptible processes."¹⁸ Since then, studies have drawn in various ways on mathematics,¹⁹ contour theory,²⁰ phylogenetic resemblances,²¹ and cognitive processing to uncover what the audience is (or could be) experiencing when listening to minimalist music.

Sketch studies of Reich's works have become far more prevalent with the acquisition of the composer's collection at the PSS. Reich's seminal work *Drumming* (1971) has been examined through the lens of sketch study by several scholars. Kerry O'Brien has traced the origins of *Drumming* to a rhythmic kernel documented by the composer in notebooks and tapes from his time as a student of Gideon Alorwoyie in Accra during the summer of 1970. The sensation of metric disorientation heard at the beginning of *Drumming* also has its roots in Reich's own experience of transcribing rhythmic patterns from lessons with Alorwoyie.²² Likewise, Tobias Robert Klein has explored Reich's visit to Ghana from the wider context of research conducted by the composer during 1970, discovering tapes made by Reich that combined recordings from his drum lessons in Ghana with LP dubbings of Notre Dame organum alongside music originating in Bali, India, Japan, Ethiopia, Congo, and the Sahara. This mingling of influences is also found in the sketches for *Drumming*, where colonial ethnomusicological quotations by Arthur H. Fox Strangeways about Indian music are mixed with what Klein terms "vermeintlich afrikanische Pattern-experimente."²³ Through exposing these and other eclectic influences found in Reich's sketch materials, Klein teases out a series of complex issues relating to perception, (mis)appropriation, social communication, and improvisation that are all bound up in the creation of *Drumming*, simultaneously positioning the work *closer* to its African roots while at the same time resonating with a wide and varied range of musical references and influences.

Russell Hartenberger has also written at length about Reich's works from the 1970s. Drawing on his first-hand experiences as one of the principal members of the composer's touring ensemble from 1970 onwards, Hartenberger also turns to the composer's sketches

16 Quinn 2006, 284.

17 Beginning with the writings of K. Robert Schwarz (1981 and 1982) and Paul Epstein, Dan Warburton (1988) added further weight to the argument that minimalist music merited scholarly study. Dissertations submitted on the subject of minimalist music during the 1990s included those by Suzuki 1991, Fink 1994, and Pellegrino 1999. More recent theses and articles analyzing minimalist music in general or Reich's in particular include Garton 2004, Gopinath 2005, Atkinson 2009, Evans 2010, Lee 2010, and Evans 2013.

18 Reich 2002, 35.

19 Haack 1991; Haack 1998.

20 Quinn 1997.

21 Colannino/Gómez/Toussaint 2009.

22 O'Brien 2014.

23 Klein 2018, 234.

to support his argument that a new kind of performance practice evolved in parallel with the development of Reich's musical style.²⁴ Other works written for groups external to Reich's ensemble have also undergone sketch study scrutiny, including Keith Potter's study of *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979) and Heidi Zimmerman's discussion of *Different Trains* (1988).²⁵

Taken together, sketch study and analysis are situated along what can be described as the "hermeneutic spectrum," connecting what Nattiez terms the esthetic with the neutral, where issues of perception and reception are balanced against a set of "universal truths" about music.²⁶ Clearly, this shift towards an external poietics in Reich's music is partly due to newfound institutional access to the composer's sketches and other materials. This article will now explore to what extent previously published analyses can nevertheless form part of a poietic framework inhabited by the sketches themselves, with reference to two works by Reich: *New York Counterpoint* and *Proverb*.

CASE STUDY 1. *NEW YORK COUNTERPOINT*: MAXIMUM CONNECTIONS

Composed in 1985 and premiered early in 1986, *New York Counterpoint* marked the second work of the first musical series that Reich produced since his *Phase* pieces of the late 1960s. Scored for solo clarinetist and a tape part constructed from pre-recordings made by the soloist, *New York Counterpoint* expanded upon a technique developed in *Vermont Counterpoint* (1982), whereupon solo instrumentalists are reimaged into a whole ensemble. As was the case in *Vermont Counterpoint* and the early *Phase* pieces, *Piano Phase* (1966) and *Violin Phase* (1967), *New York Counterpoint* exploits a minimum of means – one timbral family and short recurring melodic fragments – for maximum effect. Written just prior to Reich's adoption of music notation software (MNS), the PSS holdings relating to *New York Counterpoint* comprise extensive entries in two sketchbooks (books #34 and #35) and two folders that hold loose manuscript pages and early corrected scores. The sketches for the first movement of *New York Counterpoint* are featured entirely in sketchbook 34.

A formalist analysis of *New York Counterpoint* is found in John Roeder's exploration of beat-class modulation in selected movements from it, *Six Pianos* (1973), and *The Four Sections* (1987).²⁷ Roeder almost certainly did not have access to Reich's working materials to aid his analysis and support his theories. He therefore turns his attention solely to the "center" of the composition, as outlined in Example 1, above. Methodologically, Roeder relies upon earlier analytical studies by Richard Cohn, Dan Warburton, and Roberto Antonio Saltini to direct his study.²⁸ Although his analysis builds on beat-class set theories contained in the aforementioned studies, Roeder's findings are arguably more nuanced, exploring pitch and rhythmic distinctions in combination with beat-classes. Throughout the article, Roeder's analysis is guided by the question: "what design regu-

24 Hartenberger 2016.

25 Potter 2017 and Zimmerman 2017. The soon-to-be published *Rethinking Reich* (Gopinath/ap Siôn 2019) includes several chapters by authors who, in various ways, draw on sketch materials housed at PSS.

26 Nattiez demarks the "neutral" level as a means of disclosing "universal truths" about the musical work.

27 Roeder 2003.

28 Cohn 1992; Warburton 1988; Saltini 1993.

lates or results from the specific ways that the patterns build up and vary their content and their time- and pitch-transpositional relations?"²⁹ This is a question that can also be illuminated by looking further into sketch study. Based on the question of a governing design, Roeder claims that beat-class modulation "illustrates a process that is essential to the form of Reich's music," as it creates "large-scale contrast, progression, and return, analogous to processes of pitch-class tonality."³⁰ Being that one of the central aims of analysis is to uncover commonalities in a composer's oeuvre, a study of beat-class modulation in many of Reich's works could therefore reasonably be undertaken as an investigation.

As a means of corroborating these claims about beat-class modulation in Reich's non-phase-shifting music, Roeder dissects the first melodic pattern heard in *New York Counterpoint*, occurring just prior to rehearsal number 8 in the first clarinet tape line. This melodic segment is labelled Q1 by Roeder and consists of beat-class set {0,4,5,7,9,11}. Roeder identifies further renditions of this short melody (a total of six versions in the first movement) as transformations of the initial pattern, with Q2 = $t_5(Q1)$, Q3 = $t_8(Q1)$, while Q4–6 are simple pitch transpositions of the previous three patterns and form identical beat-classes to Q1–3. Moving beyond Cohn's beat-class reading, Roeder considers the Q patterns' modality and the articulation of underlying shifting pulse streams, and points to a correspondence that is much deeper than the surface similarities of beat-class might suggest. For some scholars, untangling such contrapuntal intricacies using a quasi-mathematical apparatus may appear no more than an academic exercise with little or no bearing on how Reich himself may have conceived the music.

To have a sense of how Reich initially imagined this work, we must now turn to the sketches and sketchbook 34 in particular, which sees him entirely consumed with *New York Counterpoint* – the cover annotations note as much (see Ex. 2).

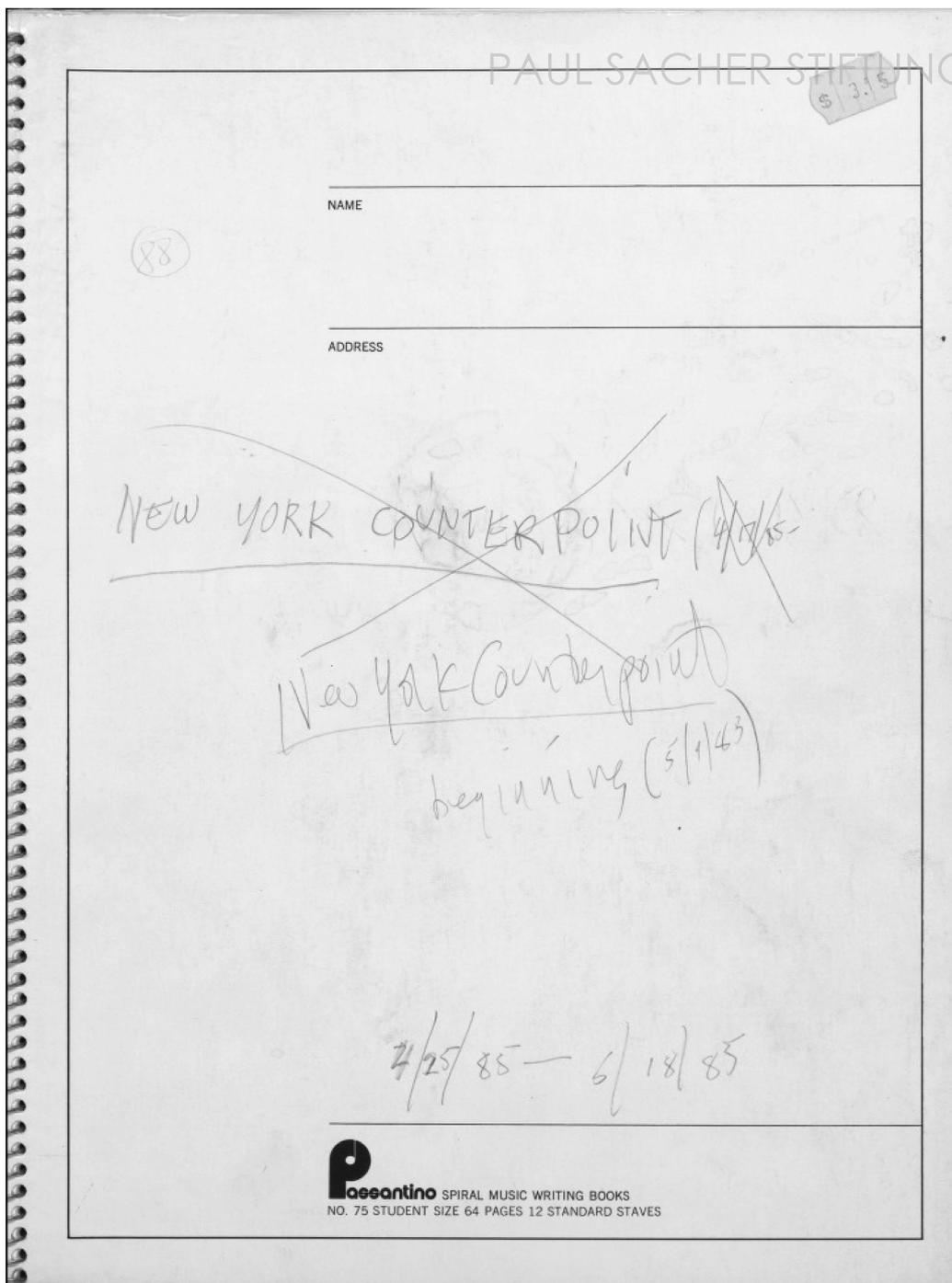
With three different dates listed for the beginning of the work and only one crossed out, the cover commentary shown in Example 2 also suggests discrepancies as to the composition's actual start date. These dates – 17 April 1985, 25 April 1985, and 1 May 1985, and their associated sketches – are important, since the indecision concerning the three "beginnings" suggests that Reich retrospectively reviewed the significance of sketch materials in the light of the composition's final outcome. Ostensibly, the date 25 April 1985 has no associated sketch material and is listed at the bottom of the cover as part of the sketchbook's date range, which gives the end date of the book as the day after the last dated entry. April seventeenth is the crossed-out date that appears centrally on the cover. It is also the date of the entry that appears atop the 21 April 1985 note written by Reich expressing his desire to develop a single pattern for the whole work.

One has to wait until 2 May 1985 – the day *after* the final date on the cover – before the sketched patterns resemble the same beat-class set as the one listed by Roeder as Q1. While the melodic contour is different from Q1, it is nevertheless recognizable as Roeder's {0,4,5,7,9,11}. Next to this pattern, Reich draws a large arrow accompanied by "GOOD START!" which, when combined with further development of the same rhythmic material sketched on the following page (dated 6 May 1985), points to 1 May 1985 as arguably the moment when Reich began work on *New York Counterpoint* in earnest. Reich's sketches then appear to demonstrate a preoccupation with this pattern – which,

29 Roeder 2003, 280.

30 *Ibid.*, 290.

as Roeder demonstrates, has intrinsic complexities that are subsequently exploited through transformations, transpositions, and what he terms “build ups” (what K. Robert Schwarz previously called “rhythmic construction”).³¹ A “circular” understanding of the beat-class pattern (an appropriate analogy is the pitch-class clock diagram) is expressed by Reich in the sketches, with each of the first three transpositions Q1, Q2, and Q3 given a circled number (1 for Roeder’s Q1, etc.) and an arrow noting the various entrances on the initial pattern, rather than a rewriting of each pattern.



Example 2: Steve Reich’s sketchbook 34, cover. Steve Reich Collection, PSS

31 Schwarz 1990, 251.

While Roeder’s analysis describes and discusses the content of Q1, it cannot identify the characteristics of the patterns that Reich tried and subsequently abandoned in favor of the final Q1 (see the rhythmic portion of Example 3). In fact, the beat-class set {0,4,5,7,9,11} appears on 21 April 1985 only for Reich to momentarily set it aside in favor of {0,2,4,5,7,9,11} and {0,4,5,7,9,10} (see Example 3a, which sets out a series of rhythmic reductions, and Example 3b, which shows the patterns themselves).

3a) Rhythmic reductions

Date of Sketch	Articulated Beats											
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	T	E
17 April	•	•		•	•		•		•	•		•
21 April	•				•	•		•		•		•
28 April	•		•		•	•		•		•		•
2 May	•				•	•		•		•		•
Published	•				•	•		•		•		•

• Indicates the start of a sounded note in the rhythmic pattern

3b) Melodic exemplars

Examples 3a & 3b: Pattern possibilities found in the sketch materials for *New York Counterpoint*. Movement I³²

To be sure, terms such as “beat-class set” appear neither in Reich’s private sketches nor in his published writings. Furthermore, the fourth dated entry (on 21 April 1985) in *New York Counterpoint’s* first sketchbook, where we first encounter the pattern Roeder labels Q1, belies any sense that Reich may have reflected upon (or indeed analyzed) its rhythmic proper-

32 The musical material found in Example 3b is representative of the melodic content of the dated sketch. There are multiple patterns sketched on each day. These selections, however, were indicated by Reich as being of importance in the following ways: the material labelled here as 17 April 1985 in Reich’s sketchbook is marked by an arrow and the text “B-flat”; furthermore Reich indicates the A# and F# in beats 6 and 8 respectively as entry points for an off-set pattern. On 21 April 1985 this pattern is followed by an indication of a pattern with an alternative key signature; this alternative key signature became the published one. On 28 April 1985 this pattern appears in two forms in the sketch from this date, the first time it appears as shown here, with further entries at beats 5 and 9 suggested; the second iteration follows a measure of music which begins with a tied quarter-eighth pattern related to Roeder’s Q1. This measure, however, has no extra indications from Reich, whereas the following measure, which is the pattern of 28 April 1985 as transcribed here, is again indicated with an arrow (the accompanying bass material is also marked at beat 0 with the accompanying text “Begin”). Finally the material from 2 May 1985 is accompanied with a large arrow and the exclamation “GOOD START!”

ties in such detail.³³ The first page of the entry for that date is entirely text-based, appearing beneath some melodic sketches written some four days (17 April 1985) earlier, stating:

I want 1 figure that will give rise to the whole piece
That will be worthwhile inverted
That will move slightly harmonically-similar to ending of SEXTET

While the melodies sketched above this *aide-mémoire* bear no direct resemblance to the patterns found in the final version of the work, they do suggest an intention on Reich's part – as demonstrated by Roeder in his analysis – to generate patterns that can in themselves be “understood as part of the modulatory process.”³⁴ With this commentary Reich privileges the idea of a small musical motive that he wants to be responsible for the musical content of the whole work, much like the construction of his *Phase* pieces, and an idea in line with Roeder's idea of governing melodic material. Reich continues his written commentary on the still-nascent work on the following page, dated four days later on 21 April 1985:

Piece: ABA
↗
Goes back
176 Between C# Dorian + E Lydian
B = 1/2 or 2/3 Tempo + ?
C = 176 + G# Dom + ?

This comment expresses Reich's concern with the harmonic function of *New York Counterpoint*, which in a sense distances it from the previous *Phase* works. This developmental distance can also be seen in the expansion of the beat-class analytical apparatus from Cohn's work on *Violin Phase* (1967) and *Phase Patterns* (1970) to Roeder's work on post-phasing Reich. On the fifth page of sketchbook 34, Reich offers the following addition to the written annotations:

WORK OUT First Mvmnt.

1) Pattern 1 Bar
(pref) no held notes
2) Pattern 2 Bar
1 Bar has held notes
3) Pattern 1 or 2
both (or 1)
with held notes
Going 6/4 1=4sc
so you can cut
tempo to ~~mf~~
or tempo 1/3 ~~mf~~

33 Unless otherwise indicated, all sketch materials referenced here are drawn from the Steve Reich Collection, Paul Sacher Stiftung, Basel. In accordance with the Sacher's numbering system, the sketchbooks with materials relating to the genesis of *New York Counterpoint* in 1985 are found in books 34 (5 February–10 June) and 35 (18 June–5 August).

34 Roeder 2003, 294.

These comments clearly indicate that Reich is still interested in the intricacies of pattern construction while also being concerned with the aural hallmark of a “held note” in the pattern, perhaps lending credence to Roeder’s belief of there being an underlying organizational pattern. Reich’s concern about the perception of a repetitive figure is something that he clearly believes to be an important consideration as something that would make the pattern “worthwhile” to hear when inverted.

Such commentaries in the margins of Reich’s sketchbooks provide important information, reflecting his thought-processes during the act of composition. Further evidence of this is seen before Reich embarks on a multi-page, multi-stave sketch of *New York Counterpoint*, which appears on page eight of sketchbook 34. Here, he outlines significant plans for the future composition:

For Thurs. 5/2:

Try bass cl. line(s) against med + hi B’s

- 1) should there be patterns of 1 Bar + multiples there of? (with bass)
- 2) should there be a change to 2 Bar length RIGHT NOW: BEFORE BASS CL.s enter?

possibilities: 1) Resulting patterns now (before Bass Cl.s enter)
 2) Resulting pattern immediately after " " "
 3) Pattern switches to 2 Bar length before Bass Cl.s enter
 4) Pattern switches to 2 Bars length immediately after Bass Cl. enter

Directly following these directions to himself, Reich sketches three distinct bars of musical patterns in the bass clef as viable options, before continuing his extensive written commentary on the same page. In reference to the last bar of music, he writes a brief comment to “match below + above.” However, in reference to the first pattern, Reich writes across the bottom of the page:

or
 alternates
 re - notes
 chords
 formulating
 stack fifths
 into clear harmonies
 Achtung →

Go back to
 held notes
 expand to 2 bars
 or more of held +
 show!

What is evident from these marginal notes is that Reich was certainly engaged in pre-compositional decisions about *New York Counterpoint* prior to the date that he gave on the cover of the sketchbook, and that the decisions that he was making had to do with patterns. Furthermore, these patterns were conceived at times in terms of tonality, as seen in the entries on pages three and four, and at others in terms of tempo, as in the entry on page five, but the comments almost invariably center on the construction of the correct melodic plan. Another instance of such conscious continuation of the established model can be found in the entry dated 24 April 1985 where Reich utilizes a numbering “stop” system (present in the sketches at least as early as 1982) to work out how the rhythmic construction of the first movement will be unveiled to the audience. The encoding of this sort of material is again located in sketchbook 34, in an entry dated 7 May 1985.

A second effort is found on page eighteen (the first is found on pages eight through twelve) in an entry dated 9 May 1985; and, unlike the first attempt at sketching a draft

score for *New York Counterpoint*, Reich strikes through this sketch. Both attempts focus their attention on melodic development through rhythmic construction – similar to how Reich begins *Vermont Counterpoint* – which is very different from the pulsing chordal waves that characterize the published version of *New York Counterpoint*. The explicit idea for the pulses found in *New York* first appears in an undated entry on page twenty-four of sketchbook 34, becoming formalized by a comment on the facing page that states: “Do entire pulse: then add other rhythms,” referring to a dotted quarter-note in parentheses, before going on to note that the entries of the pulses would be staggered. Reich’s determining of pitches for – and length of – the pulsing sections that start off *New York Counterpoint* consume the rest of the page. Testing these pulses immediately, the following ten pages map out the ebbs and crests of the pulsing chords.

Read in the light of Reich’s sketches, Roeder’s analysis of *New York Counterpoint* at first glance appears to place too much emphasis on an element (beat-classes) of the work that was not deemed central to its conception. Or rather, put another way, Reich’s sketches reveal a series of “false starts” in the evolutionary process. While Roeder’s analysis certainly comes to terms with the melodic material of the first movement, it doesn’t address the pulsing opening (or partial return in the tape part), or how these relate to the Q1 melody. The pulses aurally link the opening of *Music for 18 Musicians* (1976) with *New York Counterpoint* while also recalling the importance of the clarinet’s role in the earlier work. In this instance, sketch study foregrounds the centrality of both melodic pattern and pulses, and asks how they contribute to the finished product.

CASE STUDY 2. ANALYSIS AND SKETCH STUDY IN *PROVERB*

Proverb further explores relationships between the poetic and esthetic dimensions through sketch study and analysis. Composed in 1995 for three solo lyric soprano singers, two solo tenors, two vibraphones, and two keyboards (to which a Baroque organ-style sample is assigned throughout), *Proverb* occupies a somewhat unique place in Reich’s oeuvre. Viewed in relation to its immediate predecessor, *City Life* (1995), for large ensemble, which creates an often loud and chaotic sonic urban soundscape, or the large-scale multimedia opera *Three Tales* (2002) that followed, with its cautionary narrative about scientific and technocratic pseudo-progress, *Proverb* stands alone. Its spare lines, neo-medieval sound-world, ascetic approach, and rarefied atmosphere beckon the listener to retreat into a spiritual domain, sealed off from the dystopian world of postmodern society. No wonder novelist Richard Powers made several references to *Proverb* in *Orfeo* (2014), where it functions as an antidote to an unhinged Kafkaesque world of computer hacking, digital codebreaking, and cyberterrorism – a world in danger of losing touch with its spiritual self.³⁵

Even measured according to Reich’s own productivity rate – slow in comparison with the turnover of composers with which he is sometimes associated, such as Philip Glass and John Adams – *Proverb* appears to have presented a more-than-usual set of challenges. As indicated in Reich’s note about the work, it was first performed as a “partial

35 Powers 2014. *Proverb* has also attracted interest from electronic dance music artists. In 1999, a remix of *Proverb* by Japanese DJ artist and composer Nobuzaku Takemura was included on the *Reich Remixed* album (Nonesuch 79552-2), and was subsequently included on a television commercial by the Rover car manufacturing company.

work in progress” at the BBC Proms Festival on 7 September 1995, and was only finally completed in December 1995.³⁶ Evidence of this may be found in the existence of several “work in progress” drafts kept at the Paul Sacher Foundation (PSS) in the form of computer printouts of the score, in addition to the aforementioned Proms version, which consists of the first section of the work.³⁷

Since the first sketches for *Proverb* were made in February 1995, it took Reich – inter alia – around ten months to complete this fifteen-minute work; thus the formation and completion of the work most likely took him longer than anticipated.³⁸ Whatever the case, the investment in terms of time and energy seemed to have paid dividends. Writing in the *Guardian* after the Proms performance, Andrew Clements described the sound of the work as “crystalline and wonderfully lucid ... *Proverb* reminds us how acute and exceptional [Reich’s] ear really is.”³⁹ The work was later subject to a detailed analysis by Ronald Woodley in a themed journal publication edited by Katelijne Schiltz and Bonnie Blackburn that focused on canons and canonic techniques from the fourteenth and sixteenth centuries.⁴⁰ While Reich’s output clearly lay outside this designated period, Woodley’s decision to focus on *Proverb* – with its overt allusion to Pérotin in particular and early music in general – made it an especially relevant choice.⁴¹ It was also at the time of publication one of very few analyses of compositions by Reich to focus on compositions written after 1990.⁴²

Woodley did not have access to Reich’s sketches while undertaking his analysis of *Proverb*. However, he does draw on several accounts of the work, most notably by the composer himself in the form of program notes and in various published interviews.⁴³ The

36 Reich 2002, 193. The first complete performance took place in New York on 10 February 1996, with the Theatre of Voices under the direction of Paul Hillier. The first recording of the work, issued later the same year alongside *City Life*, also featured the same ensemble (Nonesuch 79430-2).

37 Up to bar 197. For a tabular analysis of the basic structure of *Proverb*, see Woodley 2007, 479. All the sketches relating to *Proverb* appear in sketchbook 45. It is worth remembering that some of Reich’s most important compositions – including *Drumming* and *Music for 18 Musicians* – received partial first performances before undergoing revisions and extensions.

38 While the work’s gestation was protracted, the most relevant sketches for the work were made in the two or so months leading up to the Proms premiere.

39 Clements 1995, 38. Not all reviews were as complementary. Writing in the *Times* about the same concert, a skeptical John Allison wrote: “we heard half of [*Proverb*’s] projected 15 minutes, but on the basis of this it is hard to see how a photocopier could not have completed the rest” (Allison 1995, 14).

40 Woodley 2007, 457–481.

41 Paradoxically, Pérotin’s own compositions, written around the end of the twelfth and early thirteenth centuries, predate the conference by some two hundred years.

42 In fact, Woodley’s article encompasses a broad range of works, including (in addition to *Proverb*) *Piano Phase* (1967), *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (1973), *Octet* (1979), and *Tehillim* (1981), partly in order to highlight the importance of canonic techniques across the composer’s oeuvre as a whole. Reich’s experimental and minimalist works from the 1960s and 1970s continue to receive more scholarly attention than his post-minimal output from the 1980s onwards, although research by Cumming and Wlodarski on *Different Trains* (Cumming 1997; Wlodarski 2010), and more recently Bakker, Casey, Ebright, and Jedlicka on the *Counterpoint* pieces, *The Cave*, *WTC 9/11*, and *Three Tales* respectively, have partly redressed the balance (see Jedlicka 2015 and Bakker/Casey/Ebright in Gopinath/ap Siôn 2019).

43 See especially Reich’s note on *Proverb* in Reich 2002, 191–193. The first fruits of research into Reich’s music, which drew on materials housed at PSS, did not appear in print until 2010, starting with Wlodarski’s article on *Different Trains* (see Wlodarski 2010).

aim of this case study is to measure Woodley's analysis against information revealed in the source material and in light of observations relating to what he terms Reich's "compositional intuition." Reich's intuitive approach, Woodley claims, is demonstrated in the composer's "more than usually subconscious" approach to "extended contrapuntal shaping."⁴⁴ Elizabeth Eva Leach relates this issue more specifically to Reich's understanding of Pérotin, which she points out is identified by Woodley as a homage that is "more intuitive than scholarly."⁴⁵ Such remarks relate to Clements' aforementioned comment about Reich's instinctive musicality, as revealed in his "acute and exceptional" ear. Implied in these comments is the notion that Reich's musical intuition compensates for any need for the composer to engage in any thoroughgoing scholarly study of Pérotin in particular, or medieval theory and counterpoint in general. The impression one gains from such phrases is that Reich had absorbed these influences as if by osmosis, through an innate, intuitive *musicality*. However, to what extent can Reich's understanding of the vertical and the horizontal in his music be informed by an innate understanding of contrapuntal motion and harmonic function? What role does musicality *really* play in this relationship, and how can a more detailed study of Reich's sketches answer some of these questions?

The sketches at PSS certainly serve to corroborate existing "poietic" (i.e. composer-based) information about *Proverb*. Reich himself previously stated that he had tried out several other proverb-like expressions before finally settling on Wittgenstein's phrase, taken from *Culture and Value*, which forms the work's centerpiece.⁴⁶ The composer outlines this approach in an interview with Rebecca Kim in 2000:

I wanted something really short and aphoristic. I started looking through the book of Proverbs, but I couldn't find *exactly* what I wanted. Then I got a book of world proverbs, but found so many different things that I didn't know what to do with them. At the time, I happened to be re-reading *Culture and Value*, a collection of Wittgenstein's writings, and when I came upon one sentence—"How small a thought it takes to fill a whole life"—I thought to myself [slapping his hands together], "That's it!"⁴⁷

The sketches support these stages outlined in Reich's summary, where (as shown in Example 1, above) he initially circles around a broad area (in this case, the Hebrew Bible and a book containing proverbs collected from around the world), before homing in on the most appropriate idea for his needs. However, the process of selection revealed in the sketch-books strongly suggests even at this pre-compositional stage that the choice of text is often dictated by musical considerations. Reich's sketches between February and May 1995 reveal the composer trying out various textual phrases. These include, in February 1995, attempts at the line "covetousness is never satisfied until its mouth is filled with earth" – in a sketch that relates to *Proverb* in concept though not in musical material. This is then followed on 5 April 1995 with an attempt at "Know what is above you, an eye that sees, an ear that hears, and all your deeds written in a book."⁴⁸ Again, there is nothing in the musical material that can be related directly to the melodic content of *Proverb*, other than the

44 Woodley 2007, 465–468.

45 Leach 2008, 625.

46 Wittgenstein 1998.

47 Kim 2000.

48 Reich was to return to this text some four years later in a short work for four voices and percussion, *Know What Is Above You* (1999). The melodic sketch appears to be unrelated to the 1999 work.

process of gradually revealing the written phrase's meaning through contraction and repetition: "Know what is / Know what is above you / an eye that sees / an ear that hears."⁴⁹

Further sketches appear between 22 and 24 May 1995, showing the composer edging closer to the final result, this time trying out various settings of the Latin phrase *Mater artium necessitas* in English: "necessity is the mother of invention." As shown in Ex. 4, Reich had not yet struck upon the arresting phrase first stated by the first soprano at the beginning of the work. However, its use of long-short (i.e. quarter-eighth note) rhythms suggests that by this point Reich's renewed acquaintance and reengagement with Pérotin's music was already feeding into the new work. As Reich states:

Proverb is an homage to Pérotin and it's the first time where I really do a piece about another composer ... [this] time I actually had *Viderunt Omnes* at the piano, and wrote everything out on one staff—there is a very nice Kalmus edition that Ethel Thurston did several years ago.⁵⁰



Example 4: Reich's sketch of "necessity is the mother of invention" (24 May 1995)



Example 5: A short passage from Pérotin's *Viderunt Omnes*

The melody in Example 4 shares the same transposed Ionian mode as *Viderunt Omnes*, with Reich's setting drawing more-or-less freely from the same set of pitches and patterns as Pérotin. For example, a phrase taken from the duplum voice in *Viderunt Omnes* (rehearsal number 2 in Thurston's edition; see Ex. 5)⁵¹ bears some relationship to Reich's melody: its pitch range, long-short rhythms, and even melodic contour (as shown in Example 4), although the resemblance is most likely coincidental. That Reich eventually discarded both the text and melodic phrase suggests that both were too "generic" for his liking: he hadn't yet found *exactly* what he wanted, to return again to the composer's words from his interview with Kim.



Example 6: The first sketch of the opening phrase from *Proverb* (4 June 1995)

49 In fact, Reich ended up taking the opposite approach in *Proverb*, grasping the inherent circularity of Wittgenstein's phrase by stating it completely ("How small a thought it takes to fill a whole life!"), before then contracting it ("How small a thought / How small ..."). At the same time, Reich's process of gradually augmenting the original phrase serves to magnify and intensify what has, in effect, already been stated.

50 Kim 2000, 357.

51 Thurston 1970.

Soprano 1

How small a thought it takes_ to fill_ a whole_ life!_

Example 7: Reich, *Proverb* mm. 1–8 (Soprano 1 line only); the opening phrase from *Proverb* as seen in the final version of the score © Copyright 1995 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company.

It isn't until 4 June 1995, some twelve weeks prior to the Proms performance, that we see the first appearance of the opening theme, as shown in Example 6. While clearly signaling an important moment in *Proverb's* gestation, the theme nevertheless departs in several significant ways from the version that eventually appears in the solo soprano at the beginning of the work (see Ex. 7). The first occurrence of the "A#" pitch (the third note in the melody) is natural rather than the more striking and assertive A#, an issue rectified by Reich in a revised version of the melody written the following day. Secondly, as shown in Example 6, Reich also provides a harmonization of the melody, mainly in two but sometimes in three "voices," with certain pitches placed in brackets.

6/5/95

How small a thought it takes_

to fill a whole life_

Example 8: A further sketch of the opening phrase from *Proverb* (5 June 1995)

He adopts this approach throughout the *Proverb* sketches, often adding written comments next to certain harmonizations (such as "lower voice does not sound so great," written underneath the 4 June sketch a couple of days later). Furthermore, the rhythmic character of the phrase appears in a more simplified version, although a version written out on 5 June starts to incorporate the characteristic alternating 5/8 and 7/8 meters of the final version (see Ex. 8), with rhythmic groupings placed above each melodic line. Above the 6 June sketch, Reich adds a comment that summarizes his thoughts regarding the general direction of the work: "for tomorrow: start AUGMENTATION!" followed by "and the other voices begin melismas arriving at a kind of organum."

9/18/95

How small a thought it takes to fill a whole life how small a thought it takes

Example 9: Reich's sketch for the end melody from *Proverb* (18 September 1995)

It is not until 18 September 1995, ten days *after* the "work-in-progress" Proms performance, that the end melody – which reconfigures the two-note pairings of the opening melody in a kind of quasi-retrograde – makes its first appearance (see Ex. 9). Again, Reich provides a two-part harmonization in half-notes, while also underlining those words that fall at the be-

ginning of each bar in a pattern that subtly reverses the textual emphasis.⁵² This flexible approach to the material – adjusting the rules as and when necessary to ensure the most desirable *musical* result – is demonstrated further in a sketch entry dated 3 October 1995 (Reich’s fifty-ninth birthday, as noted in the sketch), where an inversion of the opening theme, first heard in the middle section of the work, at measure 198, is set out for the first time (see Ex. 10), this time as a sequence of unstemmed pitches.

[Melody]

How small a thought it takes to fill a whole life

Vibes

Organ

a thought it takes to fill a whole life!

Baritone

or I6 or or or

Example 10: Reich’s sketch of the melody as heard in the middle section of *Proverb*

Rather than adhering strictly to the inversion principle, Reich adjusts the fifth pitch from A \natural to an A \flat , with the comment: “Inversion of original leads to E \flat minor.” Underneath this quasi-inversion yet further harmonisations are included, with chords set out in the vibraphone line that makes use of a kind of tonic pedal on E \flat hanging over a set of predominantly quartal or triadic patterns. Harmonies in the organ line essentially conflate information contained in the upper two lines, while a bass line at times follows the main melody in thirds (although, curiously, completely avoids placing any emphasis on the tonic E \flat).⁵³

Even though Woodley had no recourse to the sketch material pertaining to *Proverb*, his discussion of the compositional process that led Reich to the inverted version of the opening melody closely parallels the information found in the composer’s sketchbook. In sketching out the melodic inversion, Reich immediately grasped the tonal efficacy engendered by the shift from the B minor tonality of the opening to E \flat minor in the middle section, and adjusted the melody accordingly. This use of a quasi-inversion is described by Woodley as Reich’s “non-compliance” with regard to observing a strict “process of thematic inversion.”⁵⁴ He continues:

[The] inversion is calculatedly inexact: whilst the intervallic structure is broadly retained, the “ordinary language” of E flat minor ... is deemed to take priority over the precise intervallic inversions (a more “private” language?) than an a priori system might otherwise try to dictate.⁵⁵

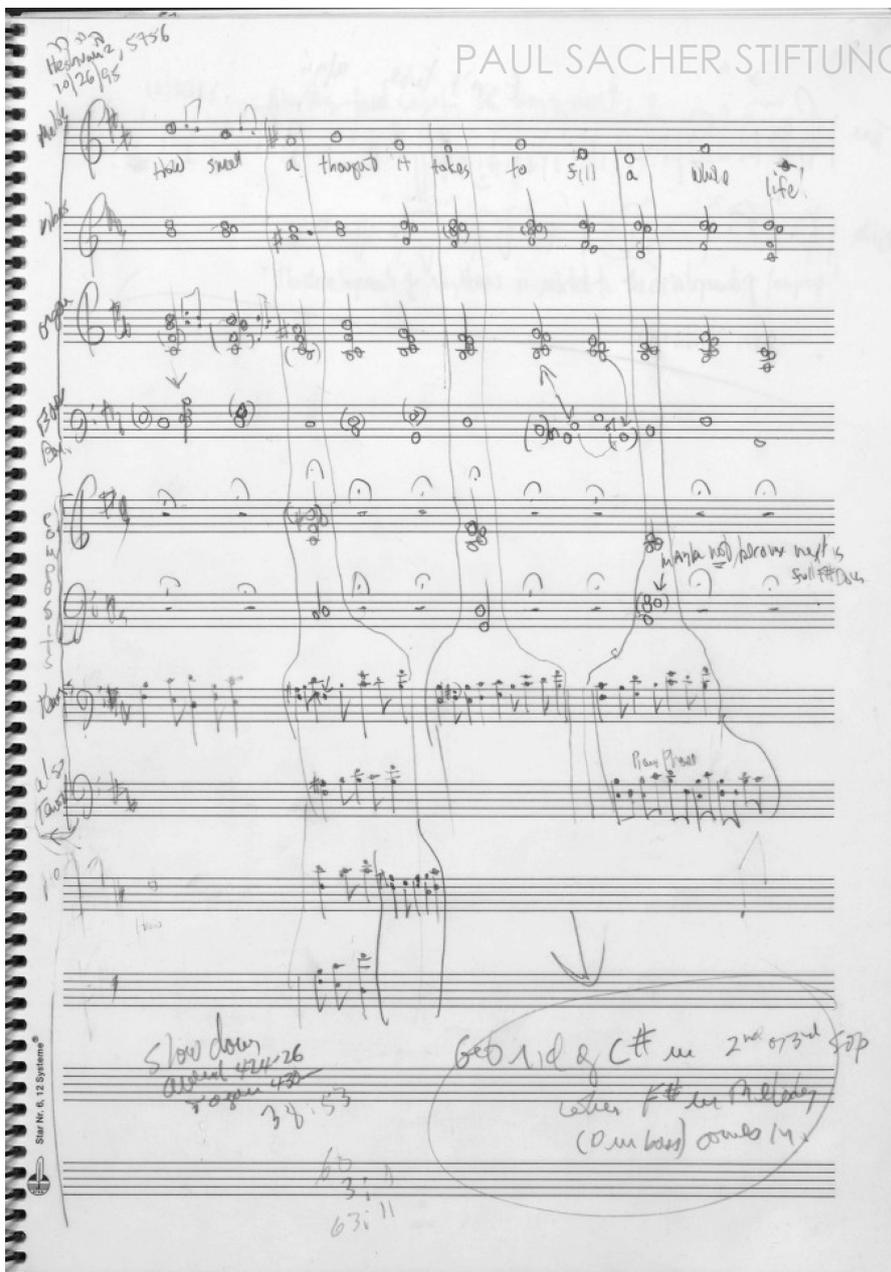
52 The word emphasis in the opening phrase is as follows: “How small a thought it takes to fill a whole life!” Here, however the emphasis is shifted forward by each word: “How small a thought it takes to fill a whole life!”

53 Curiously, Reich names this part “Baritone” in the sketch, although the two male voices employed in *Proverb* are both tenors.

54 Woodley 2007, 475.

55 *Ibid.*, 475–478.

Inevitably, these sketches provide a more detailed view of Reich’s creative process. As shown in the harmonic workings-out that appear underneath the melody in Example 10, Reich’s “compositional intuition,” a term Woodley borrows from K. Robert Schwarz,⁵⁶ may not be as instinctive as initially assumed. The inclusion of harmony as an indivisible consequence of melody – flip sides of the same coin, as it were – suggest that the melodic element is as much driven by harmony in Reich’s music as the other way around.⁵⁷ Very little is left by Reich to chance, or indeed to intuition.



Example 11: Reich’s detailed melodic/harmonic sketch based on the opening melody of *Proverb*

56 Ibid., 465 n.22.

57 This is not surprising in itself, of course. While Reich’s early phase pieces placed more emphasis on overt linear elements, by the time of *Music for 18 Musicians* (1976) – with its opening pulsing chords – harmony was taking precedence over melody. On a certain level, all Reich’s compositions address this dichotomy in various ways. In *Proverb*’s case, the question might be: is harmony supporting melody or vice versa? Which, in fact, is controlling which?

For an article that purports to explore the composer's use of canonic techniques, it is perhaps unsurprising that Woodley focusses on the linear dimension as a means of shaping and directing long-term tonal motion. In the same article he describes another Reich work, *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (1973), as "an intriguing example of extended contrapuntal shaping" that is "probably more than usually subconscious."⁵⁸ But how subconscious is this shaping, however? As shown in Example 11, the main melody in Reich's sketch from 26 October 1995, is seen to generate a quite sophisticated range of harmonic permutations, in addition to various Pérotin-inspired figurations in the tenor parts. In terms of melodic/harmonic interplay, the level of detail is also supported by how methodical and rigorous the sketching process has become for Reich by this time. In Example 11, contrapuntal motion is shaped in a far more self-conscious manner, beyond the level of musical phrase, period, or section. Reich's compositional intuition is constantly checked against a kind of analytical approach to sketching, and vice versa.

1. Add [Vibraphone] based on ... [the tenor lines]
2. New [Augmentation] Canon—singers breathe and re-attack very long tone[s]
3. This canon is interrupted by Tenor's duet on



4. Vibe duet based on tenor's throughout
5. Final canon with LONGEST tones & tenors throughout
6. Coda?

Example 12: Reich's basic point-by-point "plan" for the first part of *Proverb*

What is perhaps unusual about Reich's birds-eye view of the first section of *Proverb*, as seen in Example 11, is that it dates from quite late in the composition's development. The only other attempt in the *Proverb* sketchbook to set out a basic "plan" for the work dates from 19 and 20 July 1995, where Reich outlines a series of points, as shown in Example 12. These constitute not so much a rigorous formal outline but the composer's "wish list" for *Proverb* – a series of headings of what at this time would have been a putative layout for the incomplete version, due to be performed some six weeks later. Therefore, Woodley's emphasis on Reich's reliance on compositional intuition is perhaps not so wide off the mark.⁵⁹

CONCLUSION

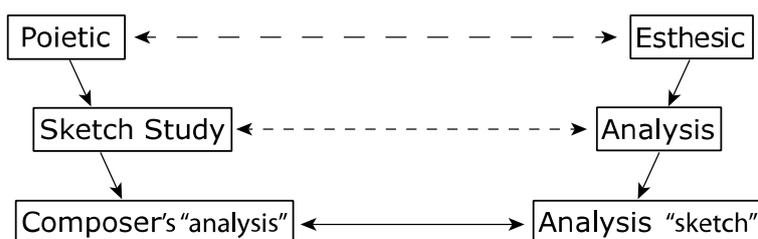
The foregoing account of Reich's music through a study of his sketches perhaps confirms the point that sketch analysis cannot be viewed as a kind of "holy grail" – a panacea for all analytical problems and puzzles. Nevertheless, sketch study can continue to shed im-

58 Woodley 2007, 468.

59 Reich's prescriptive list is certainly nowhere as detailed as Woodley's tabular analysis of *Proverb*, which sets out the work in three main sections plus a coda: Section 1 comprising 6 "units" in the sequence Statement 1, 2, 3, Organum 1, Statement 4, Organum 2; Section 2 comprising 4 "units" in the sequence Statement 5 & 6 plus Organum 3 & 4; Section 3 comprising Statement 7 alongside "periodic interjections of 'organum,'" followed finally by a Coda, which reprises the opening theme in the melodic transformation seen in more simplified form in Example 8 (see *ibid.*, 479).

portant light on compositional methods and processes. It cannot hope to fully provide the analyst with a comprehensive step-by-step guide that might confirm or contradict an important theory or observation. However, sketches continue to illuminate aspects of the compositional process while guiding analysis in the right direction.

In Reich's case, important pre-compositional layers reveal his approach to be often self-critical and "analytical" in the sense that musical ideas are carefully and methodically worked out in advance. Perhaps this is unsurprising given that some of Reich's early, pre-minimalist compositions were composed using serial techniques, such as his *Music for String Orchestra* (1961), written during his final year of study at the Juilliard School of Music.⁶⁰ The process of composing serial music demands a certain amount of pre-compositional planning, of course, such as setting out the twelve-note row into its constituent transpositions and transformations. Reich's sketches reveal that this quasi-serial approach to (and understanding of) the musical material remained with the composer, even many years after he had rejected its aesthetic principles. Reich observed this in an interview with Dean Suzuki in 1984, stating that "writing in the twelve-note style actually was the beginning, in a sense, of the kind of thinking that I continued in my own music."⁶¹ This may at least partly explain why many listeners discover in Reich's music layers of signification and depth of meaning, as these layers have, to an extent, been thought through via quite detailed sketch-work.



Example 13: Figure illustrating connections between analysis and sketch study

The quasi-analytical annotated ruminations found in Reich's sketchbooks that serve to generate more concrete and substantive musical ideas, bring poietic and esthetic, sketch study and analysis closer. As shown in Example 13, sketches often reveal a composer's own attempts at unpacking the analytical implications and ramifications of a musical idea. At the same time, while analysis cannot provide "the final word" it can still function as an esthetic "sketch" – suggesting possible pathways into further perceptions and understandings of a musical work. Any analysis, however rigorous its methods and process, ultimately can only afford a partial glimpse: it is no more than a sketch – or reflection – of a work. In setting out these distinctions, it is hoped that this article has provided a basis for a discipline that, as Kerman suggested over fifty years ago, will enable tomorrow's musicologists to categorize and synthesize sketch study and analysis in a way that will ultimately bring them closer to the music itself.

60 For an in-depth account of this work see van der Linden 2010.

61 Quoted in Reich 2002, 9.

Primary Bibliography

Steve Reich Collection. Paul Sacher Stiftung. Basel, Switzerland.

Secondary Bibliography

- Allison, John. 1995. "Sources Lacking in Spice; BBC Proms." *Times* (London), 11 September 1995, 14.
- Atkinson, Sean. 2009. "An Analytical Model for the Study of Multimedia Compositions: A Case Study in Minimalist Music." PhD diss., Florida State University.
- Beard, David / Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Bernard, Jonathan W. 2003. "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music." *American Music* 21/1: 112–133.
- Clements, Andrew. 1995. "Arts: Pure as the Driven Proverb—Andrew Clements Hails the Premiere of Steve Reich's Work in Progress, *Proverb*, at the Proms." *Guardian*, 11 September 1995, 38.
- Cohn, Richard. 1992. "Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music." *Perspectives of New Music* 30/2: 146–177.
- Colannino, Justin / Francisco Gómez / Godfried T. Toussaint. 2009. "Analysis of Emergent Beat-Class Sets in Steve Reich's *Clapping Music* and the Yoruba Bell Timeline." *Perspectives of New Music* 47/1: 111–134.
- Cumming, Naomi. 1997. "The Horrors of Identification: Steve Reich's *Different Trains*." *Perspectives of New Music* 35/1: 129–52.
- Epstein, Paul. 1986. "Pattern Structure and Process in Steve Reich's 'Piano Phase.'" *Musical Quarterly* 72/4: 494–502.
- Evans, Tristian. 2010. "Towards a Theory of Multimedia Integration in Post-Minimal Music." PhD diss., Bangor University.
- Evans, Tristian. 2013. "Analysing Minimalist and Postminimalist Music: An Overview of Methodologies." In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll ap Siôn. Farnham: Ashgate, 241–257.
- Fink, Robert. 1994. "'Arrows of Desire': Long-range Linear Structure and the Transformation of Musical Energy." PhD diss., University of California, Berkeley.
- Foucault, Michel. 2005 (1966). *The Order of Things*. London: Routledge.
- Garton, Linda. 2004. "Tonality and the Music of Steve Reich." PhD diss., Northwestern University.
- Gopinath, Sumanth. 2005. "Contraband Children: The Politics of Race and Liberation in the Music of Steve Reich, 1965–1966." PhD diss., Yale University.
- Gopinath, Sumanth / Pwyll ap Siôn, eds. 2019. *Rethinking Reich*. Oxford: Oxford University Press.
- Haack, Joel K. 1991. "Clapping Music – A Combinatorial Problem." *The College Mathematics Journal* 22/3: 224–227.

- Haack, Joel K. 1998. "The Mathematics of Steve Reich's *Clapping Music*." In *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, edited by Reza Sarhangi. Winfield, KS: Gilliland Printing, 87–92.
- Hartenberger, Russell. 2016. *Performance Practice in the Music of Steve Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jedlicka, Jason. 2015. "Theatrical Time through Audio Technology: Steve Reich and Beryl Korot's *Three Tales*." Paper presented at the Fifth International Conference on Music and Minimalism, University of Turku and the Sibelius Academy, Finland, 23–25 September.
- Kerman, Joseph. 1965. "A Profile for American Musicology." *Journal of the American Musicological Society* 18/1: 61–69.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7/2: 311–331.
- Kerman, Joseph. 1982. "Sketch Studies." *19th-Century Music* 6/2: 174–180.
- Kim, Rebecca Y. 2000. "From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich." October 12 & 25, 2000. <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html> (30 Jun 2019)
- Kinderman, William. 2009. "Introduction." In *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, edited by William Kinderman and Joseph E. Jones. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1–16.
- Klein, Tobias Robert. 2018. "'No Place for Improvisation'. *Drumming* von Steve Reich." In *Re-Set: Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, edited by Simon Obert and Heidy Zimmermann. Mainz: Schott / Paul Sacher Stiftung, 232–238.
- Leach, Elizabeth Eva. 2008. "The Arcane yet Pervasive Art of Canon." Review of *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, edited by Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn. *Early Music* 36/4: 622–625.
- Lee, R. Andrew. 2010. "The Interaction of Linear and Vertical Time in Minimalist and Postminimalist Piano Music." DMA diss., University of Missouri-Kansas City.
- McClary, Susan. 1993. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s." *Feminist Studies* 19/2: 399–423.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- O'Brien, Kerry. 2014. "Hearing Disorientation in Steve Reich's *Drumming* (1971)." *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 27: 36–40.
- Paul Sacher Stiftung. 2009. "Sammlung Steve Reich." *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 22: 6 & 8.
- Pellegrino, Catherine. 1999. "Formalist Analysis in the Context of Postmodern Aesthetics: The Music of John Adams as a Case Study." PhD diss., Yale University.
- Potter, Keith. 2017. "'New Chanconnes for Old?' Steve Reich's Sketches for *Variations for Winds, Strings and Keyboards*, with Some Thoughts on Their Significance for the Analysis of the Composer's Harmonic Language in the Late 1970s." *Contemporary Music Review* 36/5: 406–439.
- Powers, Richard. 2014. *Orfeo*. New York: Norton.

- Quinn, Ian. 1997. "Fuzzy Extensions to the Theory of Contour." *Music Theory Spectrum* 19/2: 232–263.
- Quinn, Ian. 2006. "Minimal Challenges: Process Music and the Uses of Formalist Analysis." *Contemporary Music Review* 25/3: 283–294.
- Reich, Steve. 2002. *Writings on Music*. Edited by Paul Hillier. Oxford: Oxford University Press.
- Roeder, John. 2003. "Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music." *Music Theory Spectrum* 25/2: 275–304.
- Sallis, Friedemann. 2015. *Music Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saltini, Roberto Antonio. 1993. "Structural Levels and Choice of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music." *Intégral* 7: 149–178.
- Schwarz, K. Robert. 1981. "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I." *Perspectives of New Music* 19/1–2: 373–393.
- Schwarz, K. Robert. 1982. "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part II." *Perspectives of New Music* 20/1–2: 225–286.
- Schwarz, K. Robert. 1990. "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams." *American Music* 8/3: 245–273.
- Suzuki, Dean. 1991. "Minimal Music: Its Evolution as Seen in the Works of Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and La Monte Young, and its Relation to the Visual Arts." PhD, diss., University of Southern California.
- Taruskin, Richard. 2004. "The Poietic Fallacy." *Musical Times* 145/1886: 7–34.
- Thurston, Ethel. 1970. *The Works of Pérotin*. New York: Kalmus.
- Van der Linden, Klaas. 2010. "Searching for Harmony in All the Wrong Places: Steve Reich's Music for String Orchestra (1961)." MA thesis, Utrecht University.
- Warburton, Dan. 1988. "A Working Terminology for Minimal Music." *Intégral* 2: 135–159.
- Wittgenstein, Ludwig. 1998 (1977). *Culture and Value: a Selection from the Posthumous Remains*. Edited by Georg Henrik von Wright. Translated by Peter Winch. Oxford: Blackwell Publishers.
- Wlodarski, Amy Lynn. 2010. "The Testimonial Aesthetics of *Different Trains*." *Journal of the American Musicological Society* 63/1: 99–141.
- Woodley, Ronald. 2007. "Steve Reich's Proverb, Canon, and a Little Wittgenstein." In *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, edited by Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn. Leuven: Peeters, 457–481.
- Zimmermann, Heidy. 2017. "'As they spoke, so I wrote'. Logogene Musik und interpretative Schichten in Steve Reichs *Different Trains*." In *Wessen Klänge? Über Autorschaft in Neuer Musik*, edited by Hermann Danuser and Matthias Kassel. Mainz: Schott & Paul Sacher Stiftung, 187–205.

Bakker, Twila / ap Siôn, Pwyll (2019): The Order of Things. Analysis and Sketch Study in Two Works by Steve Reich. ZGMTH 16/1, 99–123.
<https://doi.org/10.31751/1003>

© 2019 Twila Bakker (twila.bakker@gmail.com), Pwyll ap Siôn (papsion@bangor.ac.uk)
Bangor University, Bangor University

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 06/07/2018

angenommen / accepted: 16/11/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2019

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Markus Schwenkreis (Hg.), *Compendium Improvisation – Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Scripta, Bd. 5), Basel: Schwabe 2018

Schlagworte/Keywords: Choral; chorale; Fantasie; fantasy; figured bass; Fuge; fugue; Generalbass; Improvisation; partimento; procedural knowledge; prozedurales Wissen

Improvisation im Musikstudium – das scheint auf den ersten Blick kein neues Thema zu sein. In der Kirchenmusik, im Jazz und beim klavierpraktischen Spiel wird improvisiert. Nicht zu vergessen das Spielen von Kadenzen und das mehr oder weniger geliebte Generalbassspiel in der Musiktheorie. Wer nun glaubt, das vorliegende *Compendium Improvisation* würde in einer dieser Traditionen stehen, der irrt. Der Herausgeber Markus Schwenkreis und seine Autor*innen verfolgen ein ganz und gar anderes Ziel. Nicht die Ergänzung der oben genannten Studien durch ein wenig Improvisation ist beabsichtigt. Vielmehr soll durch die Vermittlung einer besonderen improvisatorischen Sichtweise ein grundsätzlich anderer Zugang zur historischen Musikpraxis ermöglicht werden.

Wie im Untertitel angedeutet, basiert das Buch auf historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht aber nicht primär das Zusammentragen von historischen Informationen, sondern die Aneignung praktischer Fähigkeiten. Mit der höchst lesenswerten Publikation wird ein tiefer Einblick in eine Musizierpraxis gegeben, welche denen eher fremd ist, die ihre »historischen Informationen« ausschließlich den musikwissenschaftlichen Quellen entnehmen.

Schwenkreis betont im Vorwort, dass ohne den regelmäßigen Austausch über methodische Fragen innerhalb der *Forschungsgruppe Basel für Improvisation* (FBI) die Entstehung des *Compendiums* nicht denkbar gewesen wäre. Und so treten neben Schwenkreis mit Nicola Crumer, Emmanuel Le Divellec und Sven Schwannberger drei weitere Mitglieder dieses FBI-Kollektivs als Autor*innen in Erscheinung. Aber auch die anderen neun Beitragenden stehen durch Studium oder Lehre in enger Verbindung zu der

Schola Cantorum Basiliensis (SCB) bzw. zur dort angesiedelten FBI: Florian Bassani, Jörg-Andreas Bötticher, Markus Jans, Johannes Menke, Nicoleta Paraschivescu, Annette Unternährer-Gfeller und Jean Claude Zehnder. Die Organisten Rudolf Lutz und Gaël Liardon setzten erste Impulse für einen Austausch von Unterrichtsverfahren, wobei ersterer sowie Schwenkreis mit jeweils sechs Beiträgen die Hauptautoren des großformatigen *Compendiums* sind.

Das Inhaltsverzeichnis des 408 Seiten umfassenden Werkes zeigt die Bündelung der 25 Beiträge zu fünf Kapiteln: 1. Generalbass, 2. Figuration und Variation, 3. Partimento, 4. Choral und 5. Präludium und Fuge – Die Kunst des Fantasierens.

Dem Vorwort des Herausgebers wird ein programmatisches Zitat vorangestellt, das Konfuzius zugeschrieben wird: »Erkläre mir und ich vergesse. Zeige mir und ich erinnere. Lass es mich tun und ich verstehe.«

Sehr zutreffend wird auf einen gewissen Anachronismus des derzeitigen Musiklebens hingewiesen: Auf der einen Seite bemühe man sich um eine historisch informierte Aufführungspraxis, auf der anderen Seite stünde immer noch die Interpretation der großen Meisterwerke in einer Art und Weise im Zentrum der Ausbildung, die für die Zeit vor 1800 bei weitem nicht angemessen sei. Wichtiger sei die Wiederbelebung der schriftlosen Musik, denn die schriftlich überlieferten Werke aus dieser Zeit müssten mit der »Brille des Improvisators« betrachtet werden (1).

Ebenfalls sehr zutreffend wird eingeräumt, einfachste Zusammenhänge ließen sich gegebenenfalls besser am Instrument als in einem schriftlich überlieferten Text demonstrieren. In der Tat verweigert sich die »oral tradition«, der

diese Improvisationspraxis entstammt, dem Medium Buch.¹

Den grundlegenden Ansatz wird man gut nachvollziehen können. Spielarten der Improvisation prägten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die gesamte Praxis sogenannter klassischer Musik. Insofern könne – so die Feststellung von Nicola Cumer – der historisch informierte Zugang zu älterer Musik auf die Erforschung improvisatorischer Verfahren nicht verzichten.² Diese Kunst werde »vor allem durch den direkten Kontakt zwischen Lehrer und Schüler am Instrument vermittelt« (4). Trotz dieser berechtigten Bedenken gegen das Medium Buch haben sich die Autor*innen erfreulicherweise zum Verfassen ihrer Texte durchgerungen.

Die meisten Quellen zur Improvisation, welche in diesem Buch eine breite Darstellung erfahren, liegen selbstverständlich »unterhalb des höchsten Gipfels der Musik«. Im Mittelpunkt steht zunächst eine grundlegende Entwicklung von handwerklichen Fähigkeiten. Dazu bietet das Lehrbuch unzählige und vielfältig angelegte praktische Übungen. Das *Compendium* verfolgt aber darüber hinaus auch das Ziel, künstlerische Absicht und Affektausdruck ebenfalls zu berücksichtigen (5).

In einem einführenden Kapitel führt Schwenkreis Quellen zu den sogenannten »Organistenproben« auf. Für einen Organisten galt es als eine »erbärmliche Sache«, wenn man nicht in der Lage war, Musik zu improvisieren (9). In diesem Zusammenhang galt die Unterweisung im Literaturspiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts niemals als Selbstzweck, sondern diene vor allem dazu, sich bei seinem eigenen kreativen Schaffen durch andere Modelle und Einfälle anregen oder korrigieren zu lassen (12, 14). Diese auch von Jakob Adlung (1758) bezeugte Methodik spielt für das vorliegende *Compendium* eine grundlegende Rolle.

1 Schwenkreis bestätigt an anderer Stelle, es sei unmöglich, den »in lebendigem Dialog erfolgenden Wissenstransfer einer oralen Tradition« – wie er in der Partimentotradition stattgefunden habe – zu verschriftlichen (2012, 309). Der vermeintliche Umweg über die Praxis sei der beste Weg, diese alte Kunst »aus ihrem Innersten heraus zu verstehen« (ebd., 310).

2 Vgl. Haselböck 1966.

Insgesamt wird das Konzept verfolgt, zunächst eine strenge Orientierung an konventionellen Generalbass-Methoden zu geben und dann im Verlaufe des Buches diese »Leitplanken« mehr und mehr zurückzunehmen um schließlich zur »Königsdisziplin« der Fugenisprovisation zu gelangen (15). Dabei sei das analytische Hören von großer Bedeutung, denn das Studium entsprechender Werke müsse keinesfalls immer nur über die Analyse des Notentextes erfolgen (17). Improvisation dürfe aber durchaus nicht als ein rationaler Vorgang missverstanden werden, sondern könne durchaus auch in einem rauschähnlichen Bewusstseinszustand ausgeführt werden und führe im Idealfall zu einem Stadium der Selbstvergessenheit, zu einem Flow (19).

KAPITEL 1: GENERALBASS

Schwenkreis beginnt den Hauptteil seines Kapitels mit einem starken Votum für die Bedeutung des Generalbasses. Ob dies allerdings bezogen auf Bachs vielfältiges Musikdenken ganz so zutrifft, wie vom hier zitierten zweitältesten Bachsohn behauptet (22), ist von namhaften Bachforschern bezweifelt worden.³

Die nachfolgende Systematik des ersten Kapitels zu den Schlüssen, Gängen und Sätzen entnimmt Schwenkreis der *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* von Jakob Adlung (29). Eine ähnliche Methodik weist der Autor für die neapolitanische Partimentotradition nach (31). Bekanntlich zeigten sich zwischen Komposition und Improvisation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vielfältige Wechselwirkungen. Aus einer Grafik (32) geht hervor, dass aus den Kompositionen durch Vereinfachung und Entfigurierung abstrakte Satzmodelle extrahiert werden können, die dann auf dem Wege der Improvisation durch Transformation und Figuration wieder zu Musik werden. Der Kreislauf kann geschlossen werden, indem wiederum durch Verschriftlichung und Nachkorrektur Kompositionen entstehen. Im Mittelpunkt der musiktheoretischen Auseinandersetzung steht die praktische Erprobung und das

3 Schulze 1988, 469; Schulze spricht sogar von dem »Problem der gelegentlichen Unaufrichtigkeit des zweitältesten Bachsohnes« (ebd., 470), vgl. Felbick 2012, 161–164.

Ausprobieren dieser Satzmodelle am Instrument, wobei die eigene »Hörvorstellung und die grifftechnische Realisation Hand in Hand gehen« (33). Die Übersicht zu den wichtigsten Satzmodellen des Generalbasszeitalters regt zu praxisorientierten Übungen an (34f.). Im Abschnitt zu den Schlüssen wird vielfach auf Georg Muffats Schrift *Regulae Concertuum Partiturae* (1699) Bezug genommen, denn Muffat äußert sich dort umfassend und systematisch zur Kadenzthematik (42–55). Der 13-taktige sogenannte »Dandrieu-Parcours« (42, 44), eine Kadenzfolge mit Zwischenstationen auf den wichtigsten Haupt- und Nebenstufen in Dur, dient als Übungsgrundlage für mannigfaltige Variationsübungen.

Insgesamt bietet das Buch schier unzählige Beispiele für satztechnische Konstellationen aus der Originalliteratur und zeigt vielfältige Wege auf, die große Zahl der zum Teil komplexen Tonbeziehungen zu kategorisieren, so beispielsweise die hervorragende Matrix zu den möglichen Klangfolgen, die aus einer Bassdiminution der »cadenza doppia« resultieren können (62). Auf viele Möglichkeiten für den kreativen weiteren Umgang mit Satzmodellen wird hingewiesen (65).

Im Abschnitt zu den Gängen und Sequenzen heißt es, diese stünden den meisten Spielern zwar wie ein passiver Wortschatz einer Fremdsprache zur Verfügung. Wer aber eine barocke Musiksprache wirklich fließend beherrschen wolle, müsse sich die Grundmodelle als einen aktiven Wortschatz aneignen. Die entsprechenden Modelle müssten »begriffen« und in ihren zahlreichen Varianten in möglichst vielen Tonarten erarbeitet werden (67).

Besondere Aufmerksamkeit widmen die Autor*innen den zum Teil sehr kreativen Wortschöpfungen und Benennungen von bislang nicht bewusst erfahrenen Phänomenen. Beispielsweise leuchtet der Ausdruck »Gabelgriff-Kanon« (94) denjenigen sofort ein, die diese zweistimmigen Modelle gespielt haben. Das immer wieder erkennbare Bemühen um die Schaffung neuer Kategorien zeugt von einer intensiven Beschäftigung mit der Thematik. »Strebeakkorde der Oktavregel« sind demzufolge nicht nur die auflösungsbedürftigen dominantischen Akkorde, sondern dazu zählt auch der Akkord mit der Dissonanz zwischen der Quinte und der Sexte auf der subdominan-

tischen vierten Stufe (110). Eine solche besondere Kategorie ist sinnvoll, denn diese Strebeakkorde haben die Gemeinsamkeit, nicht sprungweise verlassen werden zu können. Die bei Schwenkreis vielfach erscheinende neue Begrifflichkeit deutet auf ein neues musikalisches Denken, welches sich von bisherigen theoretischen Erwägungen und Beschreibungen unterscheidet. Funktionstheoretische Begriffe, die von Puristen im Zusammenhang mit der Barockmusik gerne als anachronistisch gebrandmarkt werden, werden hier zielführend angewandt, z. B. wenn von zwischendominantischen Wendungen die Rede ist. Offensichtlich ist den Autor*innen das praktische Ergebnis des Musikdenkens wichtiger als eine terminologisch-historisch »exakte« Ausdrucksweise (116). Die Autor*innen ermutigen aber auch die Leserschaft, eigene ganz persönliche Namen zu suchen (70).

Sehr überzeugend ist die in diesem Zusammenhang angewandte Methodik, nach einer kurzen Übersicht den entsprechenden Begriff zu diversen Sequenzen zu erläutern und mit Literaturbeispielen anschaulich zu machen und dann die »Regula« in Form eines Notenbeispiels mit einem passenden Partimento aufzuführen (71). Ausführungen zur Oktavregel, zum Orgelpunkt und den Eröffnungsmodellen dürfen in einer solchen Darstellung nicht fehlen (103–131).

KAPITEL 2: FIGURATION UND VARIATION

Nach einem kurzen Beitrag, der sich zu Beginn des relativ knappen 2. Kapitels vornehmlich der Analyse von Klauseldiminutionen widmet (134–139) folgen zwei Workshops zu ostinaten Bässen. Zunächst steht der »Lamentobass« bzw. die »Passacaglia« im Mittelpunkt. Die Übungen zu den zehn kurzen Abschnitten sind auch von Anfängern gut umzusetzen. Besonders beeindruckend ist der Bezug zu einem Werk von Henry Purcell aus den *Ten Sonatas in four parts* (150). Der Komponist lässt in diesem fünftaktigen Ostinato die Kadenz an einigen Stellen wandern. Dies führt zu Kadenzabschlüssen an unterschiedlichen Stellen des Ostinatos und damit zu interessanten Asymmetrien. Durch die dargestellte Reduzierung dieses kompositorischen Prinzips auf einen einfachen Gerüstsatz ist dieser kompositorische »Trick« sehr gut

nachvollziehbar. Es ist durchaus positiv zu werten, dass Schwenkreis hier auf die Detailanalyse verzichtet, denn so kann das für diese Thematik Wesentliche herausgestellt werden. Außerdem gibt Schwenkreis in seinem Text Ausführungen zum dreifachen Kontrapunkt (152f.).⁴

Auf der Basis einer Idee von Rudolf Lutz folgt nun sein zweiter Workshop, dieses Mal zum ›Folia-Bass. Durch die Einführung von verschiedenen gut nachvollziehbaren Begriffen wie beispielsweise »5-8-Schwebestimme« gelingt es dem Autor, den Improvisationsschüler*innen konkrete Spielanweisungen an die Hand zu geben (155). Die Lernenden müssen das Grundmodell auswendig beherrschen und mit der von ihren Lehrer*innen verwendeten Spezialterminologie vertraut sein. So lässt sich erahnen, wie ein solches Gespräch im konkreten Improvisationsunterricht stattfinden könnte. Dazu wäre ein ins Internet eingestelltes exemplarisches Video eines solchen Unterrichtsdialogs als multimediale Ergänzung des Buches hilfreich gewesen.

Der Autor gibt die Empfehlung, sich beim Üben mit geschlossenen Augen voll und ganz auf das Hören zu konzentrieren (155). Dieser primär auditive Ansatz entspricht der Denkweise der oralen Kultur, die immer wieder als Richtschnur eines derartigen Unterrichtes betont wird. Bestimmte Bewegungsabläufe beim Improvisationsvorgang werden als automatisiert bezeichnet, verbunden mit dem kreativ formulierten Hinweis, man sollte in solchen Momenten auf »Autopilot« umschalten (158). Die Anregung, eine ›Folia‹ beispielsweise auch im Duo mit einem/r weiteren Spieler*in eines Melodieinstrumentes zu improvisieren, eröffnet die Möglichkeit, den Improvisationsunterricht nicht nur auf Tasteninstrumente zu beschränken (160), wie dies den Inhalt des Buches größtenteils bestimmt.

Die musiktheoretischen Formulierungen des *Compendiums* sind meist auf Einfachheit und konkrete Umsetzbarkeit hin angelegt. Das entspricht durchaus dem Musikdenken improvisierender Musiker*innen, denn diese können möglicherweise mit einer praxisbetonten Formulierung wie »Vorhaltsbildungen in den Gymbelstimmen« (160, 161, Bsp. 8-B) mehr

anfangen als mit der ›korrekten‹ Beschreibung sämtlicher tonaler Verhältnisse.

KAPITEL 3: PARTIMENTO

Nach den Erläuterungen zur Geschichte und Lehrmethode der neapolitanischen ›Partimentopraxis‹ im nachfolgenden dritten Kapitel folgt ein praxisorientierter Lehrgang von Rudolf Lutz. Selbstverständlich sei eine Erfahrung im Generalbassspiel unabdingbare Voraussetzung für einen solchen Unterricht. Die Fähigkeit, beim bloßen Anblick einer unbezifferten Basslinie die möglichen Oberstimmen innerlich zu hören, gelte als didaktisches Ziel. Diese Fähigkeiten wurden in den Konservatorien in Neapel im Laufe eines etwa zehnjährigen Studiums erworben (166, 167). Weiterhin sei eine stilgemäße Ausführung der ›Partimenti‹ ohne eine entsprechende Kenntnis der italienischen Tastenliteratur kaum vorstellbar (172). Die Bewältigung dieses recht umfangreichen Lernpensums führe zu einer hervorragenden Schulung des kontrapunktischen Denkens und dem gründlichen Verständnis musikalischer Zusammenhänge. Lutz hat sich zweifellos intensiv mit diesem Nukleus der barocken Musik beschäftigt. Deshalb ist ihm auf der Basis dieser improvisatorischen Kompetenz ein tiefer Einblick in diese Epoche möglich. Diese an der Improvisation orientierte »Ausbildung, die einen weiten Erfahrungshorizont für Lernende und Ausführende erschließt«, empfiehlt er allen Musiker*innen (178). Das bedeutet im Klartext eine Verschiebung der in erster Linie auf technische Höchstleistung angelegten heutigen Standardausbildung im Curriculum eines Musikstudiums dahingehend, dass das Fach Improvisation ganzheitlich und intensiv, nach der im *Compendium* beschriebenen Weise gelehrt und gelernt wird.

Bei der Anleitung zur Improvisation einer Suite kommt den Menuetten nicht die zentrale Rolle zu, wie sie beispielsweise durch Joseph Riepel bezeugt ist. Der mit vielen Musikbeispielen erläuterte Text bezieht sich im Wesentlichen auf die Lehrmethode, die Friedrich Erhardt Niedt im zweiten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* darlegt. Aus ein und demselben Partimento entstünden durch kleine Anpassungen verschiedene Suitensätze (183). Die Autorin Annette Unternährer-Gfeller über-

4 Vgl. Schwenkreis 2008, 104; Froebe 2010, 221.

nimmt diese Methode zwar grundsätzlich von Niedt, verfasste aber ein eigens für diesen Artikel komponiertes Partimento. Die zudem beigefügten Gerüstsätze sind beim Studium am Instrument sehr hilfreich. Selbstverständlich steht vor der konkreten Improvisation die intensive Beschäftigung mit der Struktur des vorgegebenen Basses und den satztechnischen Gegebenheiten. Dieser Harmonieablauf soll zuvor in allen möglichen Konstellationen ›durchdekliniert‹ werden (186). Als Erweiterung der Methode wird ein Rhythmus-Partimento vorgestellt, bei dem über dem Bass der Rhythmus einer möglichen Oberstimme notiert ist. Die Methode der Orientierung an einem vorgegebenen Rhythmus hätte beispielsweise bei der Menuettimprovisation durchaus noch weiter ausgeführt werden können. Dabei wäre auch die Arbeit mit einstimmigen Menuettentwürfen sinnvoll gewesen, zumal diese in den musiktheoretischen Quellen viel häufiger zu finden sind als ein sofortiger Einstieg in die Zweistimmigkeit.

Ein musikwissenschaftlich angelegter Beitrag von Florian Bassani zu den Partimentofugen in deutschen Quellen bildet den Abschluss des dritten Kapitels (199–209).

KAPITEL 4: CHORAL

Beim vierten Kapitel werden vor allem die verschiedenen Aspekte des protestantischen Chorals behandelt, zu dem Rudolf Lutz zunächst eine kurze Einführung gibt. Die Kunst der Choralharmonisation könne »zum Brennpunkt der barocken Kompositionslehre, zu einer Art Wörterbuch der Affektdarstellung werden.« Zweifellos können die tonalen Verhältnisse in den Chorälen in der Renaissance und Barockzeit »zum Urbild musikalischer Prozesse« werden (213f.).

Die folgenden fünf Beiträge zeigen unterschiedliche Aspekte dieser Choralarbeit. Emmanuel le Divellec schreibt, man müsse beim improvisatorischen Prozess alle Möglichkeiten der Stimmführung nicht nur kennen, sondern man müsse sie auch können, das heißt spielpraktisch beherrschen (217). Anhand der ersten beiden Choralzeilen von »Herr Christ, der einig Gotts Sohn« zeigt er 27 verschiedene homophone und polyphone satztechnische Konstellationen auf. Primär soll diese Arbeit improvi-

sierend am Instrument geschehen, wobei bei bestimmten Aufgabenstellungen eine Ausführung nur an der Orgel möglich ist. Die beim Spiel erarbeiteten wenigen Takte sollten nachfolgend aus dem Gedächtnis aufgeschrieben werden, um das Ergebnis in aller Ruhe kontrollieren zu können. Dass diese Arbeit sehr viele Stunden beansprucht und nicht beiläufig neben dem vermeintlich wichtigeren Literaturspiel erledigt werden kann, ist offenkundig. Der Autor mahnt zu großer Disziplin und räumt gerne ein, das konsequente Durcharbeiten der vorgegebenen Muster sei durchaus eine große Herausforderung, quasi eine »ermüdende Knochenarbeit« (217). Man müsse sie als notwendige »Deklinationsübungen« verstehen. Dieser der Grammatik entlehnte Begriff scheint für diese Aufgabenstellungen sehr zutreffend, denn aus einer Grundform entstehen hier und dort verschiedene weitere Gestalten, die jeweils einer gewissen Gesetzmäßigkeit folgen.

Mit den Zeilenzwischenpielen in einer Choralbegleitung befasst sich ein relativ umfassender Beitrag von Jörg-Andreas Bötticher. Diese Improvisationspraxis lässt sich durch einige Quellen nachweisen, ist aber vielfach auch umstritten. Kritische Stimmen äußerten im 18. Jahrhundert beispielsweise, »dass Organisten in diesem Bereich mitunter offenbar ein Tummelfeld für ihre kreativen improvisatorischen ›Ergüsse‹ sahen.« Dies könne in der singenden Gemeinde zur Verwirrung führen (229). Diese Thematik wird nur spezielle Interessenten ansprechen. Man mag den folgenden Text von Rudolf Lutz, der ebenfalls unterschiedliche Möglichkeiten anhand von zwei Choralzeilen demonstriert, als Fortsetzung der ›Deklinationsübungen‹ betrachten. Auch diese Arbeit basiert auf dem Umgang mit verschiedenen Choralbausteinen. Diese werden in einer tabellarischen Übersicht (247) und in einer Ergänzung von Markus Jans (250) sehr inhaltlich dargestellt. Sie seien auswendig zu spielen und in die gebräuchlichsten Tonarten zu transponieren.

Im folgenden Beitrag von Schwenkreis zu den Variationstechniken der mitteldeutschen *Aria variata* und Choralpartita demonstriert der Autor seine hervorragende Unterrichtsmethode und Didaktik. Er setzt sich mit dem Vorwurf

Willi Apels⁵ auseinander, die Variationen des späten 17. Jahrhunderts seien von einer gewissen Formelhaftigkeit. Gerade diese einfachen Variationsmuster hätten als handwerklich gediegene Vorbilder aber zu den »Pflichtübungen des täglichen Improvisationsunterrichtes« gehört (251). Deshalb sei der Mangel an kompositorischer Fantasie für die pädagogische Zielsetzung völlig ohne Belang.

Bei der *Aria variata* wird nicht nur der Bass, sondern auch die Oberstimme mehr oder weniger vorgegeben (251). So bildet sich ein »zweistimmiges harmonisches Gerüst, welches in den einzelnen Veränderungen figuriert und umspielt wird«. Schwenkreis führt dazu 32 Beispiele an und empfiehlt deren Studium. Ausgangspunkt der nachfolgenden Übungen ist ein schriftlich vorliegender dreistimmiger Gerüstsatz zu einem Choral in einer »[1-2]-Disposition« (Melodie rechts, Bass und Mittelstimme links). Diese systematisch verwendete Ausdrucksweise für die Verteilung der zu spielenden Töne auf die Hände (bzw. das Pedal) ist für die Praxis der Improvisation recht hilfreich (vgl. diesbezügliche Ausführungen auf S. 2). Ebenso hilfreich sind die Kategorisierungen von in der Regel viertönigen Sechzehntelmotiven inklusive einer zum Teil unkonventionellen, aber unmittelbar einleuchtenden Begrifflichkeit, zumal das »Frère-Jacques-Motiv« auch als Umkehrung, Krebs oder Krebsumkehrung gedacht werden kann und in dieser Stilistik häufig auftritt. Der Autor empfiehlt konkrete Übungen zu seinen systematischen Motivkategorien wie z. B. eine »Tetrachord-Deklination« zu einem vorher gegebenen Gerüstsatz (259).

Der auf zwei Manualen und Pedal auszuführende kolorierte Orgelchoral gehört zu den Standardaufgaben einer traditionellen Organistenausbildung. Die diesbezüglichen Ausführungen von Le Divellec basieren auf Choralvorspielen von Heinrich Scheidemann (1596–1663) und Dietrich Buxtehude (1637–1707). Die Werke dieser Komponisten seien ideale Vorlagen, die sich gegenseitig ergänzten, die allerdings auch eine stilistische Schnittmenge aufwiesen. Bei Buxtehudes Verzierungskunst werden wesentliche Manieren zum Ausdruck eines Affektes verwendet. Somit ist dessen

rhythmische Vielfalt noch größer als die Scheidemanns (271).

Die komprimiert dargestellte Thematik wird übersichtlich gegliedert und die Ausführungen sind durch zahlreiche knappe Zitate aus der Originalliteratur leicht nachvollziehbar. Besonders beeindruckend ist die Unterscheidung zwischen den »kopfgesteuerten« Figuren und den eher intuitiv gefundenen Figuren. Erstere wirkten nicht nur stilfremd, sondern auch künstlich. Durch intensives und konsequentes Üben kämen diese passenden Figuren dann aber automatisch »in die Finger«. Diese hier mitgeteilte improvisatorische Erfahrung kann der Rezensent bestätigen.

Zusätzlich zur eigentlichen Kolorierungsthematik werden Hinweise zu fugierten Stimmeinsätzen gegeben, die am Anfang einer derartigen Choralbearbeitung oder als Zwischenspiele erscheinen können (273).

KAPITEL 5: PRÄLUDIUM UND FUGE – DIE KUNST DES FANTASIERENS

Das letzte Kapitel behandelt Präludium und Fuge als den höchsten Grad der Improvisationskunst. Der Autor Lutz berichtet, Präludien seien als ein Sammlerkabinett der verschiedensten Bautechniken zu verstehen, die in ihren Potenzialen erkundet werden sollten. Diese unterschiedlichsten Ideen könnten für eigene musikalische Schaffensprozesse nutzbar gemacht werden. Mit diesem Ansatz demonstriert der Autor seine »historische Informiertheit«, denn dem zeitgenössischen Opus-Begriff war die Plagiat-Idee noch äußerst fremd. Lutz räumt ein, in der Praxis des Extemporierens werde in der Regel mit relativ überschaubaren Modellen gearbeitet. Mit derartigen um 1700 bei Johann Christoph Bach (1673–1727) nachweisbaren Kompositionen, einer Sammlung einfacher Präludien, beschäftigt sich nachfolgend Jean-Claude Zehnder. Sehr stiltypisch ist in den vielfach anonym überlieferten Werken die Satztechnik *durezza e ligature*, in der es durch Überbindungen von Akkorden zur nachfolgenden schweren Zählzeit und gleichzeitig sich ändernder Basstimme zu einer Vielzahl von mehrstimmigen Vorhaltsdissonanzen kommt (297).

Zwar liefern Markus Jans und Rudolf Lutz zum Thema Modulation zahlreiche Analysen,

5 Apel 1967, 629.

allerdings steht die konkrete Anwendung immer im Mittelpunkt. Der damit verbundene auditive Vorgang wird in interessanten Details lebhaft auf erfrischende und fantasievolle Weise erläutert, denn man spüre »im Korridor vielleicht etwas Zugluft vermischt mit Düften aus der Küche, betritt den neuen Raum, setzt sich an den Esstisch...« (305). Die gelegentlich anzutreffende terminologische Verwirrung zwischen den Begriffen Ausweichung und Modulation vermeidet Jans durch seine Definition der Modulation als das auditiv wahrgenommene »Ablösen eines vorhandenen durch ein neues tonales Zentrum« (305). Nach den notwendigen theoretischen Erörterungen folgt ein praktischer Teil zur Modulation von Lutz (309). Hier finden sich neben Analysen wichtige Hinweise zum musiktheoretischen Denken von improvisierenden Musiker*innen.

Der folgende Abschnitt von Nicola Cumer wird mit dem Thema »Sonar di fantasia im 17. Jahrhundert« wieder sehr konkret, zumal die reiche Tradition des *contrappunto alla mente* weiterhin die Basis der hier präsentierten Musikpädagogik bleibt. Die in Girolamo Dirutas *Il Transilvano* ausführlich beschriebene Technik des »Intavolierens« stellt eine wichtige Voraussetzung für die Variationskunst dar und bildet hier den Ausgangspunkt des ersten Teils der Darstellung (319). Diese Technik wird im 16. und 17. Jahrhundert als Grundvoraussetzung betrachtet, um im polyphonen Stil der Zeit extemporieren zu können (320). Nach der ausführlich vorgestellten Praxis der *intavolatura diminuita* folgen entsprechende Übungen. Die Auffassung, man könne so die italienische Unterrichtspraxis zu den Clavier-Variationen des frühen 17. Jahrhunderts rekonstruieren, wird nachvollziehbar am Beispiel erläutert, wobei zunächst von Modellen ausgegangen wird, die nur aus wenigen Akkorden bestehen (326). Folgerichtig führt der Unterricht zur Improvisation polyphoner Diminutionen und den *passaggi* (329ff.). Sowohl diese Anweisungen als auch manch andere Aufgabenstellungen des Buches erinnern ein wenig an ähnliche Aufgabenstellungen des Jazz. Dieser Eindruck verstärkt sich beim Abschnitt *Sonator da Balli*, denn gleichbleibende »Changes« werden hier und dort in verschiedenen Taktarten und »Sty-

les« zu sinnvollen musikalischen Einheiten gefügt (335ff.).⁶

Der zweite Teil widmet sich den Grundlagen der imitatorischen Improvisation, wobei zu der kontrapunktischen Gattung der »Versetten« jeweils kleine Bausteine hinzugefügt werden und so komplexere Formen der »Canzona« entstehen (341). Man möge aber zu Beginn nicht die Canzonen Frescobaldis als Muster betrachten, denn diese seien zwar als der Gipfel der Gattung anzusehen, aber zunächst zu komplex (342).

Dieser Abschnitt stellt eine gute Vorübung für den nachfolgenden Beitrag »Übungsfelder zur Fugenexposition« von Rudolf Lutz dar (347). Die elf Unterabschnitte ähneln zwar oft einem Lehrbuch zu dieser »Königsdisziplin«, aber der Autor gibt immer wieder auch wichtige Hinweise, die man in derartigen Unterrichtswerken nur vereinzelt findet. Er verweist beispielsweise auf die Bedeutung der Hörerfahrungen, welche auch intuitiv durch einen spielerisch-improvisierenden Umgang mit dem Thema gewonnen werden könnten. So kristallisierten sich »beim Fantasieren die harmonisch-kontrapunktischen und rhythmisch-metrischen Problemfelder des Themas heraus« (350). Neben der Bedeutung des Memorierens wird beispielsweise bei der Improvisation einer dreistimmigen Fuge auf den vorher festzulegenden Plan verwiesen, wobei von den sechs möglichen Einsatzdispositiven einige besonders häufig benutzt würden. Neben Analysen seien – unter Verweis auf eine Empfehlung Matthesons – auch schriftlich ausgearbeitete Fugen ein Mittel, die musikalische Denkweise der Fugenimprovisation zu vervollkommen (354).

Die Fugen von Johann Pachelbel wählte Gaël Liardon in seinem Beitrag als Improvisationsmodelle. Zweifellos eine gute Wahl, denn diese oftmals kleinen Werke eignen sich bestens für pädagogische Zwecke, viel besser als dies die traditionelle Unterrichtstradition der *fugue d'école* vermittelt. Diese an Bach'schen Fugen angelehnten Modelle seien oft zu komplex und für durchschnittlich begabte Improvisationsschüler*innen auch nach langem Studium immer noch unerreichbar (355).

6 Sikora 2003, vgl. die Klangbeispiele auf den Sikoras Buch beiliegenden CDs.

Obwohl Pachelbel auch geringstimmigere Fugen komponierte, stehen hier die über hundert vierstimmigen Kompositionen im Fokus. Der Autor wählt eine Terminologie, die sehr ungewöhnlich – aber hinsichtlich der Aufgabenstellung durchaus pragmatisch erscheint. Mit wenigen Zeichen kann so ein Fugen-Schema nach Pachelbel grob skizziert werden, sodass die hier vorgestellte spezielle analytische Kurzschrift in Kombination mit der einprägsamen Darstellung der üblichen Einsatzdispositive hervorragend als Vorlage für Fugenimprovisationen dienen kann (359). Hier könnte man fragen, ob nicht noch der Hinweis auf noch einfachere Fugenthemen für den Beginn hilfreich wäre, wie die an anderer Stelle vorgestellten Tonfolgen des »Frère-Jacques-Motivs« (255). Dieses Motiv kann in vier isometrischen Werten sowohl in Dur als auch in Moll als Umkehrung, Krebs oder Krebsumkehrung als ein einfaches Thema verwendet werden. Die Rezeption eines solchen sehr schlichten Fugenthemas – in diesem Falle nach dem im Fux'schen Lehrbuch enthaltenen Muster – wird noch in den Aufzeichnungen Beethovens im Zusammenhang mit seinem Fugenstudium bezeugt.⁷ Bereits Georg Andreas Sorge hatte 1745 im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum »compositor extemporaneus« darauf hingewiesen, dass der heute oft missverständene Fux im zeitgenössischen Improvisationsunterricht benutzt wurde, denn man lerne »aus Herrn Matthesons Kern melodischer Wissenschaften und Fuxens Gradibus ad Parnasum eine gute Fuge machen, und ein gewisses Thema oder Subjectum extempore auszuführen.«⁸

Übergeordnete Aspekte »Rhetorik – Fantazieren als musikalischer Redekunst« werden abschließend von Schwenkreis inklusive eines

Intermezzos von Lutz behandelt. Die fünf Teile, die nach Quintilian in der Rhetoriklehre behandelt werden, gliedern diesen letzten Beitrag. Die *Inventio* beinhaltet das für die Rede benötigte Material. Schwenkreis folgt den »Erfindungs-Quellen«, die Mattheson unter Berufung auf Christoph Weißenborn aufführt.⁹ Adlung rät, ein Büchlein mit guten »Themata« anzulegen¹⁰ und Scheibe und Kittel geben weitere Anregungen hierzu (366). Die klassischen Teile einer Rede werden in der *Dispositio* behandelt, hier ergänzt durch Anregungen aus historischen Quellen. Neben allen technischen Voraussetzungen sei aber auch der Affektausdruck (*Elocutio*) wichtig, der in den musikalischen und rhetorischen Figuren zum Ausdruck kommt und zu dem zahlreiche Quellentexte aufgeführt werden.

Der vierte Teil der Rhetorik betrifft die Improvisation in besonderem Maße, denn eine geschulte *Memoria* beinhalte u. a. die Fähigkeit, mit dem »in den Fingern« gespeicherten Wissen in Echtzeit »denken« zu können. Es müsse zwar auch auf ein memoriertes Material zurückgegriffen werden, welches dem deklarierten Wissen zugeordnet ist, in viel höherem Maße basiere die *Memoria* hier aber auf intuitivem Wissen (prozeduralem Wissen) und werde – vergleichbar dem Beherrschen einer Sprache – durch sehr lange praktische Erfahrung im Umgang mit den Grundmustern erlernt. Zu dieser Thematik bietet der Beitrag wertvolle Hinweise, die auch Aspekte der Kognitionspsychologie und Erfahrungsberichte aus dem Jazz beinhalten (380f.). Der letzte Teil der Rhetoriklehre behandelt die *Pronuntiatio* oder *Actio*, die konkrete Bühnenpräsentation des Künstlers.

In der ausführlichen Bibliographie werden die wichtigsten Quellen und die Forschungsliteratur vorgestellt und das angefügte Glossar dient als Hilfe für die terminologische Orientierung.

Mit dem *Compendium Improvisation* wurde zweifellos ein wichtiges Standardwerk zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts vorgelegt. Nach der Lektüre und der Ausführung der Übungen wird nachvollziehbar, warum ein tiefes Verständnis dieser Musik und der damaligen Musizierpraxis vor allem durch aktiven

7 Beethoven hat das einfache Thema *d-f-e-d* bei seinen Fugenstudien bzw. für seine Unterrichtstätigkeit aus dem Fux'schen *Gradus ad Parnasum* rezipiert, wobei der Komponist nachweislich die deutsche Gradus-Übersetzung Mizlers besaß; vgl. Autograph Beethovens im Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 45.

8 Sorge 1745, Teil III, 425. Sorge gibt diese Empfehlung im 30. Kapitel, welches Hinweise enthält, wie man ein guter »Compositor extemporaneus« werden könne.

9 Mattheson 1739, 123, § 21.

10 Adlung 1758, 751.

Nachvollzug mit den Mitteln der Improvisation erreicht werden kann. Demzufolge deutet eine derartig starke Schwerpunktsetzung im Curriculum nicht auf eine Neuordnung eines Nebenfachs, sondern verweist auf eine grundlegende Reform des gesamten Studienplans, welcher in vieler Hinsicht an ein Jazzstudium erinnert. Mit dem *Compendium Improvisation* wurde zweifellos eine Pionierarbeit geleistet, die tiefer gehende Annäherungen an ältere Musik ermöglicht als sie bislang üblich waren.¹¹

Selbst ein derart umfangreiches *Compendium* kann es nicht leisten, alle Aspekte der Improvisationskunst anzudeuten.¹² Auch Georg E. Lewis und Benjamin Piekut gaben 2016 ein zweibändiges, 1163 Seiten umfassendes *Handbook* zur Improvisation heraus. Hier wurde beispielsweise das ästhetische Verhältnis der

Improvisation zum Zeitbewusstsein («Time-Consciousness») erörtert. Dieses *Handbook* sei als Ergänzung zum *Compendium* empfohlen, denn bei der Darstellung des Phänomens der Improvisation sind die unterschiedlichsten Ansätze möglich.¹³

Lutz Felbick

11 Zwar hat Doll (1989) in großer Fülle Quellen aus achtzig Improvisationsschulen für Tasteninstrumente aus der Zeit von 1600 bis 1900 zusammengestellt und Konrad (1991) legte ein Lehrwerk mit ähnlichem Titel vor, aber ersteres ist in pädagogischer Hinsicht unbefriedigend und letzteres erfüllt in gewisser Hinsicht diesen Maßstab, überzeugt aber in musikwissenschaftlicher Hinsicht nicht und umkreist – anderes als das empfehlenswerte Buch Sikora (2003) – zu viele Themen, wobei der Jazz dabei eigenartigerweise völlig ausgespart wird.

12 Beispielsweise machte die grobe Verunglimpfung der Improvisationskunst als eine »Missgeburt« in Leipzig in unmittelbarem Umfeld Bachs die Runde. Sie erfolgte durch keinen Geringeren als Johann Christoph Gottsched (1733, 244) und später dann durch dessen Schüler Mizler (1740, 97). Diese Quellen gelten als erste wichtige Zeugnisse für die allmählich aufkommende Gegnerschaft der Freien Fantasie. Diese von der Philosophie Wolffs geprägten Kritiker legten – ähnlich wie heute die GEMA – Wert auf die visuelle »Nachvollziehbarkeit« eines akustischen Werkes. Ein nicht schriftlich verfasstes, aus dem Stegreif entstandenes Musikstück könne – so die nicht nachvollziehbare Logik – »nicht viel werth« sein (vgl. Felbick 2012, 87f.).

13 In der angloamerikanischen Literatur wird die historische Improvisation 1500 bis 1750 weiterhin in der von Massimiliano (2017) herausgegebenen Schrift erörtert (vgl. Rabinovitch 2017).

Literatur

- Adlung, Jacob (1758), *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J. D. Jungnicol.
- Apel, Willi (1967), *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel: Bärenreiter.
- Doll, Egidius (1989), *Anleitung zur Improvisation: ein Lese- und Lernbuch*, Regensburg: Bosse.
- Felbick, Lutz (2012), *Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Schriften, Bd. 5), Hildesheim: Olms.
- Froebe, Folker (2010), »Vom Tonsatz zum Partimento«, *ZGMTH* 7/2, 215–231. <https://doi.org/10.31751/512> (27.6.2019)
- Gottsched, Johann Christoph (1733), *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf.
- Haselböck, Hans (1966), »Improvisation – Thoughts about its History and Teaching«, *The Diapason* 57, 46–47.
- Konrad, Rudolf (1991), *Kompendium der Klavierimprovisation*, Wien: Universal Edition.
- Lewis, Georg E. / Benjamin Piekut (Hg.) (2016), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford: Oxford University Press.
- Massimiliano, Guido (Hg.) (2017), *Studies in Historical Improvisation from Cantare super Librum to Partimenti*, London: Ashgate.
- Mattheson, Johann (1739), *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold.
- Mizler, Lorenz Christoph (1740), *Musikalischer Staaerstecher*, Leipzig: Selbstverlag.
- Rabinovitch, Gilad (2017), »Review of Massimiliano Guido, ed., *Studies in Historical Improvisation from Cantare super Librum to Partimenti* (Ashgate, 2017)«, *music theory online* 23/4. <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.rabinovitch.html> (17.6.2019)
- Schulze, Hans-Joachim (1988), »Zur Herausbildung einer »Bachlegende« im 18. Jahrhundert«, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 5. Internationalen Bachfest der DDR [...] Leipzig 1985*, hg. von Winfried Hoffmann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Schwenkreis, Markus (2008), »»Vom Fantasieren«: Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Jacob Adlung«, *Dutch Journal of Music Theory* 13/1, 98–108.
- Schwenkreis, Markus (2012), »Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press 2012«, *ZGMTH* 9/2, 307–312. <https://doi.org/10.31751/683> (27.6.2019)
- Sikora, Frank (2003), *Neue Jazz-Harmonielehre Verstehen-Hören-Spielen, Von der Theorie zur Improvisation*, Mainz: Schott.
- Sorge, Georg Andreas (1745), *Vorgemach der musicalischen Composition oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß, durch welche ein Studiosus musices zu einer gründlichen Erkänntnis aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grundsätze [...] kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige [...] Profectus machen kann*, Lobenstein: Selbstverlag.

Felbick, Lutz (2019): Markus Schwenkreis (Hg.), Compendium Improvisation – Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts (= Scripta, Bd. 5), Basel. Schwabe 2018. ZGMTH 16/1, 125–135.
<https://doi.org/10.31751/999>

© 2019 Lutz Felbick (Lutz@Felbick.de)
Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 31/01/2019
angenommen / accepted: 23/02/2019
veröffentlicht / first published: 30/06/2019
zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar*, Neumünster: von Bockel 2018

Schlagworte/Keywords: counterpoint; Gottfried Heinrich Stölzel; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Joseph Fux; Kontrapunkt; trias harmonica

Die zunehmende Erschließung barocker Traktate durch Übersetzungen, Kommentare und Einordnung trägt maßgeblich zu einem tieferen Verständnis der musiktheoretischen Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert bei.¹ Durch das Aufzeigen von Entwicklungslinien musiktheoretischen Denkens und ihren Querverbindungen werden Quellen nicht nur zugänglich, sondern auch in ihren Auswirkungen verständlich gemacht. Florian Vogt fügt den bisherigen Schriften mit Stölzels *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* eine Quelle aus der Umbruchszeit des frühen 18. Jahrhunderts hinzu, deren Entstehung ca. 1735–38² zeitlich benachbart ist zu Rameaus *Traité* (1722) und *Génération harmonique* (1732), Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) – auf den sich Stölzel eng bezieht –, Heinichens *Der Generalbaß in der Composition* (1728) und Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (1745).³

Schon Vogts Vortrag zu Stölzels Fux-Rezeption beim Essener Kongress der GMTH 2012⁴ machte das Potenzial einer Erschließung

der Stölzel'schen *Anleitung* deutlich: »[Bei Stölzel] überlagern sich zwei Denkweisen: [Er] übernimmt und akzeptiert zum einen das sensualistische Erklärungsmodell, welches allgemein bewährte und geschätzte Klangverbindungen als ›richtig‹ einschätzt; zugleich denkt er es aber mit den Kategorien des Kontrapunkts und der *trias harmonica* zusammen.«⁵ Die Untersuchung von Stölzels musiktheoretischem Denken in der *Anleitung* und dessen Verortung in den zugehörigen Strömungen machen den Kern von Vogts Fragestellung aus; daran anschließend wird die Berechtigung des tradierten, eher abschätzigen Urteils⁶ über Stölzels von den Zeitgenossen durchaus geschätzte musiktheoretische Werke diskutiert (vgl. 25ff.). Der zweite Punkt ist zwar schnell zugunsten von Stölzel geklärt, aber insofern von Belang, als er beispielhaft ist für die durch die Fokussierung auf Rameau bedingte und bis vor Kurzem andauernde Vernachlässigung der deutschen Trias-harmonica-Lehre des 17. Jahrhunderts als

1 Aus den letzten Jahren wären hier u. a. folgende Schriften zu nennen: Nathalie Meidhof (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim: Olms; Holtmeier 2017; Stephan Zirwes (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter; Heffter i.V.; außerdem die äußerst hilfreiche Erschließung zahlreicher barocker Quellen in Ullrich Scheideler und Felix Wörner (Hg.) (2017), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart, Lexikon Schriften über Musik Bd. 1*, Kassel: Bärenreiter.

2 Vgl. Vogts Datierung der Quelle, 39ff.

3 Zum Einfluss Stölzels auf Sorge – und damit auf die deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts insgesamt – vgl. Holtmeier 2017, 194–199.

4 Vgl. Vogt 2015.

5 Ebd., 122.

6 Stölzel hat nach der *Anleitung* für die Mizler'sche Societät eine umfangreiche »[Abhandlung vom Recitativ]« geschrieben. Sie muss nach seinem Beitritt zur Societät 1739 entstanden sein, wurde allerdings nach seinem Tod nicht – wie ursprünglich vorgesehen – von Mizler veröffentlicht (vgl. Steger 1962, 23ff.). Lange Zeit wurde hauptsächlich dieser Rezitativtraktat wahrgenommen, daneben allenfalls noch der Kanontraktat (*Practischer Beweis*, 1725); Stölzels andere Schriften wurden als uneigenständig und epigonenhaft beschrieben: eine auffällige Diskrepanz zwischen der hohen Wertschätzung für die Rezitativlehre und der Geringschätzung der anderen Texte (ebd., 22f).

der eigentlichen historischen Quelle des modernen stufentheoretischen Systems.⁷

Während Johannes Lippius' Idee der ›trias harmonica‹⁸ von vielen deutschen Theoretikern hauptsächlich als theoretisches Konzept aufgefasst wird und keinen Eingang in ihre praktischen Lehren findet,⁹ ist sie bei Wolfgang Caspar Printz¹⁰ bereits Erklärungsmodell der meisten musiktheoretischen Phänomene, wobei er eher die ausübenden Musiker als eine theoretische Kontemplation im Blick hat.¹¹ Stölzel, als Komponist für seine kontrapunktische Fertigkeit, Vielseitigkeit und Innovation geschätzt, denkt die Trias-harmonica-Lehre weiter und verknüpft sie mit praktischen satztechnischen Unterweisungen. Umkehrungsdenken und Terzschichtung sind bereits in seinem *Practischen Beweis*¹² von 1725 Grundlage des Dreiklangsverständnisses, und der verminderte und der übermäßige Dreiklang werden als

›trias deficiens‹ bzw. ›superflua‹ definiert und als eigenständige Dreiklänge integriert.¹³ Seine *Anleitung* bettet diese modernen Phänomene in die Traditionen des praktischen ›stile antico‹-Kontrapunkts und der theoretischen ›trias harmonica‹ ein.¹⁴ Dabei treten in Stölzels skalenbasierter Dreiklangsordnung die Kategorien von Konsonanz und Dissonanz hinter die Einbettung in die ›trias‹ zurück:

Diese Dinge scheinen zwar Neuigkeiten zu seyn; allein in der That verhält es sich also, wie wir hernach sehen werden, und erscheint hieraus, nebst der Unersättlichkeit des menschlichen Gehörs, auch der große Eindruck, welchen die 5^{te} *perfecta* und 3^{te} *major*, als solche *Consonanzen*, die, wie wir oben gehört haben, *propriae* und *per se* aus der Zertheilung der *Octave* entspringen, indemselben machen, also daß fast alles was nur den Namen von der 5^{te} und 3^{te} führet, ihre Stelle in *Concentu* vertreten, und zum Grunde vieler, sonderlich heut zu Tage gebräuchlichen Harmonien dienen muß. (247)

Stölzels Traktat scheint konkret als Lehrbuch konzipiert, wobei allerdings weniger bestimmte satztechnische oder stilistische Anleitungen im Fokus stehen, als vielmehr die Entwicklung eines analytischen Blicks und eines kritischen Verständnisses des Tonsystems, wodurch der Komponist imstande sein soll, »[...] auf schöpferische Art und Weise und nichtsdestotrotz traditionsbewusst Neues zu erfinden« (177). So zeichnet den Traktat eine enge Verzahnung von hoch differenzierter Musik- und Kompositionspraxis und musiktheoretischer Reflexion in pythagoreischer Tradition aus. Gleichzeitig stellt Stölzel damit alte katholische Kontrapunktpraxis und neuere, die modernen Dur-Moll-Tonarten integrierende und mit harmonischer Theoriebildung eng verknüpfte protestantische Kantionalsatzpraxis einander gegenüber (173). Dabei kann die Einführung von Dreiklangstypen im Zwischenbereich zwischen konsonant und dissonant »als der eigentliche Ursprung einer (deutschen) Stufentheorie mit einer voll integrierten 7. Stufe gelten« (170).

7 Eine umfassende Perspektiven-Korrektur in diesem Zusammenhang hat Ludwig Holtmeier mit seiner Dissertation vorgenommen (Holtmeier 2017).

8 In Lippius' *Synopsis Musicae Novae* (1612) ist die ›trias harmonica‹ Ausgangspunkt seines ganzen Systems und gleichzeitig musikalische Erscheinungsform der göttlichen Trinität (*Synopsis*, f. F4). Sprick betont, dass durch seine Lehre von der ›trias harmonica‹ »[...] Lippius – und nicht etwa Zarlino oder Rameau – zum Begründer der modernen Akkordlehre wurde« (Sprick 2009, 376).

9 Heinichen geht – mit im Grunde sensualistischen Erklärungsmustern – allein vom Generalbass und der Oktavregel aus, die mathematische Trias-harmonica-Tradition wird gar nicht, Kontrapunkt kaum integriert. Fux wiederum gibt »als Theoretiker keinerlei Hinweise [...], wie sich [...] modernes harmonisches Denken in Dur- und Molltonarten mit den alten Systemen des *stile antico* sowie der *trias harmonica* vereinbaren bzw. zusammendenken lässt« (Vogt 2015, 116).

10 *Phrynis Mitilenæus*, Dresden 1696.

11 Vgl. Sprick 2009, 390f.

12 Der *Practische Beweis* legt im Wesentlichen dar, wie durch Umkehrung, metrische Verschiebung, Änderung von Einsatzreihenfolge, Stimm-anordnung etc. aus einem vierstimmigen ›Canon perpetuus‹ in der Quinte und Oktave zahlreiche weitere gewonnen werden können; die Dreiklangslehre wird hier nicht weiter ausgeführt.

13 Stölzel, *Practischer Beweis*, § 4ff.

14 Vgl. Vogt 2015, 116.

INHALT

Stölzels *Anleitung* gliedert sich in Proportionslehre (10 Kapitel), Moduslehre (3), Klausellehre (1), Intervalllehre (5), Trias-harmonica-Lehre (1), Fux'sche Hauptregeln (1), Kontrapunktlehre (Gattungen) (7), Rezitativlehre (1) und Imitationslehre (5) (45). Vogt geht im Kommentar nicht auf alle Inhalte gleichermaßen ein, sondern fokussiert diejenigen, die die konzeptionellen Neuerungen und damit den Stellenwert von Stölzels Traktat begründen. Dies ist bereits im Aufbau der *Anleitung* angelegt, die derjenigen von Fux' *Gradus* ähnelt, aber an entscheidenden Stellen Kapitel zu zeitgenössischen Ausprägungen als direkte Gegenüberstellung zum alten Stil enthält: So folgt u. a. dem XXIII. Kapitel »Vom *Contrapuncto simplici*« (258) eines »*De Contrapuncto simplici moderno*« (268). Der zentrale Teil des Kommentars widmet sich entsprechend den vier Themen Intervalllehre, Tonartenlehre, Dreiklangslehre sowie *Contrapunctus simplex*-Lehre. Vorangestellt ist eine Aufarbeitung der Stölzel-Rezeption, die genaue Beschreibung der einzigen bekannten Quelle aus der Sammlung Poelchau und die Einordnung in Stölzels Schriften insgesamt¹⁵ sowie eine Übersicht über Aufbau und Inhalt im Vergleich zu Fux.

Mit Rückblick auf Stölzels Vorläufer von den Griechen bis zu Zarlino, Galilei, Lippius und Baryphonus analysiert Vogt, wie Stölzel die Intervalle nicht nur nach Einfachheit der Proportion, sondern auch in Bezug auf die »trias harmonica« kategorisiert (53f.); dabei arbeitet er auch die Widersprüche in der teils inkonsistenten Argumentation Stölzels zur Klassifizierung von Konsonanzen heraus (60). Auf eine Analyse der »von zugrunde liegenden Trias-Strukturen« (62) geprägten Perspektive Stölzels auf Modi und Klauseln folgt eine Dis-

kussion der neuen Tonarten Dur und Moll nebst Ausweichungstönen, wobei in Moll alle Dreiklänge als »leitereigen« inbegriffen sind, die sich aus dem *Ambitu modorum* mit den doppelten Stufen 6 und 7 ableiten lassen (82ff.). Viel Raum nimmt aufgrund ihres Innovationspotenzials die Dreiklangslehre ein, insbesondere die Emanzipation der »sonderlich heut zu Tage gebräuchlichen Harmonien«, wozu nicht nur verminderter und übermäßiger Dreiklang zählen: »[...] es findet sich auch wohl noch eine *deficiens*, welche aus einer *Quinte deficiente* und *Tertia deficiente* zugleich besteht, [...] [und] man trifft auch *Syzygias* an, die auf eine *Triade deficiente* beruhen, so aus der *Quinte deficiente* und *tertia majori* besteht [...]« (247).¹⁶ In das Kapitel eingeschoben ist ein Exkurs zur Vorgeschichte der Kategorisierung von vermindertem und übermäßigem Dreiklang in der Trias-harmonica-Lehre des 17. Jahrhunderts. Neben der Integration eines modernen Tonartenverständnisses und der »Rechtfertigung« der oben genannten neuen Klangtypen im modernen *Contrapunctus simplex* (156ff.) ist die satztechnische Herangehensweise Stölzels bezeichnend, der – anders als beim »alten« *Contrapunctus simplex* – den modernen zweistimmigen *Contrapunctus simplex* direkt als Außenstimmensatz konzipiert (121). Dieser Abschnitt wird ergänzt durch einen Exkurs zu Stölzels Choralharmonisierungslehre (s.u.).

In einem stringent zusammenfassenden Kapitel benennt Vogt schließlich »Traditionsbewusstsein und historische Kontinuität« (165), »Innovation« (170) und »Kompilation« (171) als die wesentlichen Merkmale der in der *Anleitung* ausgeprägten Stölzel'schen Musiktheorie.

15 Neben dem *Practischen Beweis* (Druck und Abschriften) und der *Anleitung* sind eine »Abhandlung über die Composition« (Konvolut aus Rezitativlehre und einer Satzlehre) sowie zwei weitere zusammengebundene Traktate (»Kurz- und gründlicher Unterricht« (s.u.), und »Von dem ordentlichen und natürlichen Gebrauch der Dissonanzen in Ligatura«) als Manuskript erhalten. Der Rezitativtraktat liegt in Edition und Kommentar von Werner Steger vor (Steger 1962).

16 Stölzel geht an dieser Stelle nicht auf typische Formen (wie etwa im Falle des doppelt verminderten Dreiklangs auf die Verwendung als übermäßiger Sextakkord) ein. Er bringt aber später im Kapitel zum »modernen« *Contrapunctus simplex* ein vierstimmiges Beispiel mit übermäßigem Sextakkord und kommentiert: »Obwohl man ehemals folgenden Satz für unzulässig gehalten, so wird er doch heut zu Tage öfters gebraucht, und bestehet darinnen daß seine Basis der *Medius Triadis deficiente cum Tertia deficiente* ist, als wovon *Cap. XX. §. 8* gesagt worden« (271f.).

BEMERKENSWERTE ASPEKTE IN EDITION UND KOMMENTAR

Stölzels Traktat in der kommentierten Edition

Stölzel orientiert sich viel stärker als Fux an der (historischen und gegenwärtigen) Praxis. Es bedarf weniger der Begründung durch axiomatische Grundsätze, vielmehr zählt, was in Kompositionen auftritt und »gut klingt«. ¹⁷ Er verlässt sich aber nicht allein auf Gewohnheit und Geschmack, sondern bemüht sich um einen modernen Theorie-Anspruch, der sich nicht mit dem Nebeneinander von ›musica theorica‹ und ›musica practica‹ zufrieden gibt, sondern das eine aus dem anderen zu begründen sucht. Gerade Stölzels Versuche der Analogiebildung zwischen alten und neuen Prinzipien wirken jedoch zuweilen etwas bemüht. So bestehe etwa die »Verwandtschaft« zwischen den alten und modernen »Modis« darin, dass beider Charakteristika jeweils auf die harmonische und arithmetische Teilung zurückzuführen seien: Die alten Modi unterscheiden sich durch die jeweilige Teilung der Oktave (authentisch vs. plagal), die neuen aber durch die der Quinte (Dur vs. Moll) (216f.). Auch sonst ist seine Argumentation mitunter gewagt: So untersucht er Beispiele, die für ihn zur Gattung *Contrapunctus simplex* zählen, und leitet daraus ab, dass die dort auftretenden Klänge als konsonant zu betrachten seien (158). Folglich kann sogar der übermäßige Sextakkord als Konsonanz gebraucht werden, wodurch wiederum die ›trias deficiens cum tertia deficiente‹ aufgewertet wird (160).

Seine enge Anknüpfung an die kompositorische Praxis zeigt sich sowohl in ›aktuellen‹ Abschnitten wie dem Rezitativ-Kapitel als auch in der Ähnlichkeit seiner Lehrbeispiele zu eigenen Kompositionen. Obwohl Stölzel gelegentlich Vorgehensweisen detailliert erklärt – etwa im Kapitel »Vom *Recitativ*« (308ff.), in dem systematisch metrisch-rhythmische Gestaltung,

Bewegungsrichtung und Klauselbildung in Abhängigkeit von Textbetonung und Interpunktion erläutert und demonstriert werden – handelt es sich insgesamt um einen sehr wenig redseligen, knappen und kompakten Traktat. Häufig sind es gelungene Beispiele ¹⁸, die Sachverhalte oder satztechnische Entscheidungen verdeutlichen, sodass der Text mitunter auf ein eher nachahmendes als abstrahierendes Lernen zielt. ¹⁹ Angaben, auf welche Schriften oder Theoretiker Stölzel sich bezieht, fehlen, sodass (referiertes) Tradiertes und (eigenes) Neues nicht auf den ersten Blick voneinander zu unterscheiden sind. Sehr hilfreich sind daher Vogts Anmerkungen, die zum einen offen legen, wo Stölzel Fux' Beispiele übernimmt oder variiert ²⁰ und wo er sich auf andere Autoren bezieht, zum anderen Schreibfehler und unvollständige Erläuterungen aufklären und auch Anhaltspunkte für mögliche Vorbilder und Prinzipien hinter den Beispielen geben.

17 Im Zusammenhang mit Sorges Intervallbegriff beschreibt auch Holtmeier diese neue Dominanz der Hörerfahrung und die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Italien und Deutschland aus ihr entspringende sensualistische Kritik an tradierten musiktheoretischen Kategorien. Vgl. Holtmeier 2017, 191.

18 Eine besonders schöne Sammlung solcher Beispiele findet sich im Kapitel »Von den dreistimmigen *Fugen*« (334ff.). Hier erweitert Stölzel die knappen Beispiele zur »erdichteten Clausul« in der Fux'schen Vorlage (Fux/Mizler 1742, 131f., Tab. XXIVf.) auf fünf Paragraphen zur Kadenzflucht: »Hier kann man auch die *Cadenzen* zierlich ausfliehen, und also wird nöthig seyn, von dieser Sache [...] etwas weitläufiger zu reden« (ebd., 335). Es folgen zahlreiche vierstimmige(!) Beispiele für Modulationen, Ausweichungen sowie zwischendominantische und trugschlüssige Wendungen, bevor das erste Exempel zur dreistimmigen Fuge unvermittelt zum Fux'schen Vorbild zurückkehrt (ebd., 341).

19 So bringt Stölzel etwa zur »Brechung« der gebundenen Dissonanzen im ›*Contrapunctus floridus*‹ (298) eine Sammlung typischer Auszierungsflöskeln, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass sie in der hier vorgestellten sequenzierenden Anlage stilistisch eher dem Barock als dem 16. Jahrhundert zuzuordnen sind.

20 Stölzel überträgt im dreistimmigen *Contrapunctus simplex* die Fux'schen Beispiele ohne jegliche Änderung; beim vierstimmigen *Contrapunctus simplex* hingegen wird lediglich der Cantus firmus übernommen, die anderen drei Stimmen aber neu hinzugefügt.

Kommentar

Da der Kommentar sich auf die »Modernisierungs-Felder« konzentriert, werden andere Teile (wie etwa Kap. XXVI »*De Contrapuncto ligato*«) zwar innerhalb der Edition kommentiert, aber kaum in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, sodass Verknüpfung und Vergleich etwa mit zeitgenössischen Generalbasslehren von den Leser*innen selbst geleistet werden müssen. Sehr nützlich sind dafür die Aufschlüsselungen verwandter Begriffe, wie etwa der fast bedeutungsgleichen Termini ›*Syzygia*«, ›*Conjunctio*«, ›*Concentus*« und ›*Harmonie*« im Verhältnis zum Begriff Akkord (68f). Eine große Bereicherung stellen die Exkurse zur Trias-harmonica-Lehre des 17. Jahrhunderts und zu Stölzels (Choral-)Harmonisierungslehre aus dem Manuskript »Kurzer und gründlicher Unterricht [...]«²¹ dar (36, 126). Letztere ergänzt den eigentlich essentiellen, am wenigsten mechanischen Teils der Harmonisierung, wie man nämlich überhaupt »ordentlicher u. natürlicher weiße« (134) zu einem einfachen, wohlklingenden und harmonisch gedachten Außenstimmensatz kommt. Die Veranschaulichung Stölzel'scher Prinzipien durch die Analyse eines Chorals aus der Brookes-Passion²² zeigt zugleich, dass die empfohlenen Arbeitsschritte nicht als lediglich propädeutische Übungen zu verstehen sind, sondern zu ästhetisch vollgültigen Kompositionen führen können (126ff.). Ebenso erhellend sind detaillierte Untersuchungen einzelner Beispiele, z. B. des nur zweistimmig ausgeführten »*General Bass Exempel*« zur Veranschaulichung der gebundenen Dissonanzen (289). Drei Vorschläge Vogts zur drei- und vierstimmigen Aussetzung zeigen, wie Stölzel durch Mehrdeutig-

keiten in der Bezifferung zu einer kreativen Konzeption der Mittelstimmen anregt.

ZUSAMMENFASSUNG

Vogt hat durch seine sorgfältige editorische Arbeit an Stölzels Traktat ein durchweg überzeugendes Buch vorgelegt. Im bestens strukturierten Kommentar arbeitet er plastisch die wesentlichen Neuerungen und Eigenheiten von Stölzels Theorie einschließlich der zugehörigen Begrifflichkeit heraus. Mitunter könnte der Kommentar etwas kompakter sein, einzelne Punkte wirken überausführlich erklärt und manche Wiederholungen und Abbildungen wären durchaus entbehrlich. Andererseits soll der Text ja auch Leser*innen dienen, die lediglich eine Kontextualisierung einzelner Passagen des Traktats suchen. Die gelegentlich auftretenden Redundanzen haben also ihre Begründung in der Zielsetzung des Buches. Ein umfangreicher Apparat von Anmerkungen und Verweisen bindet die Untersuchung in den aktuellen Kontext der Forschung zur barocken Musiktheorie ein und eröffnet so – bei aller Stringenz und Fokussierung auf den Traktat und seinen unmittelbaren Kontext – eine weite Perspektive. Vogts treffender und flüssiger Schreibstil, die klare Verständlichkeit und nicht zuletzt ein gutes Lektorat machen das Buch angenehm zu lesen.

Almut Gatz

21 Gottfried Heinrich Stölzel (o.D.), *Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Intervalla Musica kennet, und durch die Noten aufzuschreiben weiß, in einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu sezen erlernen kan*, Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus.ms.theor. 839, f. 1–16v.

22 Die Harmonisierung der ersten Hälfte entspricht genau der im Lehrbuch vorgestellten, viel freier ist dagegen die zweite: mehr Sextakorde, überraschende Nebenstufen, weniger eng am Sopran geführte Mittelstimmen (154).

Literatur

- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnasum oder Anführung zur regelmässigen musicalischen Composition*, übers. von Lorenz Christoph Mizler von Kolof, Leipzig: Mizlerscher Bucherverlag.
- Heffter, Moritz (i.V.), *Die Plejades Musicæ des Henricus Baryphonus. Edition und Kommentar*, Hildesheim: Olms.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mitilænæus, oder Satyrischer Componist*, Dresden: Miedt und Zimmermann.
- Sprick, Jan Philipp (2009), »Die ›trias harmonica‹ in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Zwischen Theologie und musikalischer Praxis«, in: *Musik an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 369–391.
- Steger, Werner (1962), *G. H. Stölzels »Abhandlung vom Recitativ« [Edition und Kommentar]*, Diss., Universität Heidelberg.
- Stölzel, Gottfried Heinrich (1725), *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. Der Wahrheit, und einigen Music-Freunden zu gefallen, dem Druck überlassen, von G. H. S., o.O.*
- Vogt, Florian (2015), »Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption. Zur Rolle des ›alten‹ Kontrapunkts und der ›trias harmonica‹ in der Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 115–126.

Gatz, Almut (2019): Florian Vogt, Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar, Neumünster. von Bockel 2018. ZGMTH 16/1, 137–142.
<https://doi.org/10.31751/1004>

© 2019 Almut Gatz (almut.gatz@hfm-wuerzburg.de)
 Hochschule für Musik Würzburg

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/04/2019
 angenommen / accepted: 11/05/2019
 veröffentlicht / first published: 30/06/2019
 zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 13, Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 23), Hildesheim: Olms 2017

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; basse fondamentale; deutsche Musiktheorie; Georg Andreas Sorge; German music theory; Jean-Philippe Rameau; Johann David Heinichen; Rameau-rezeption; reception of Rameau; Satzmodelle; Sorge-Marpurg Kontroverse; Sorge-Marpurg-controversy

Ludwig Holtmeiers Studie *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* verfolgt drei Kernthesen, die ein gewandeltes Verständnis der Musiktheorie dieses Zeitraums für sich beanspruchen:

1. Rameaus Musiktheorie ist Opfer ihrer Rezeptionsgeschichte: Die einseitige Fokussierung auf den ›Rameau des philosophes‹ führt zur Missachtung der praktischen Lehre, die jedoch einen wesentlichen Schlüssel zur spekulativen Theorie darstellt. Erst das Erkennen der Kluft zwischen Werk und Rezeption gewährt den nötigen Weitblick für die musiktheoretischen Alternativen jenseits von Rameau (106–107).
2. Rameaus ›langer Schatten‹ – d. h. die unilaterale Fixierung auf Rameaus Theorie bzw. auf das, wofür man sie hält – führt zu einem der »größten Versäumnisse der musiktheoretischen Geschichtsschreibung« (109). Sie versperrt den Blick auf die italienische Generalbass- und Partimentotradition. In Johann David Heinichens Kompositionslehre theoretisch erfasst stellt sie einen einzigartigen Gegenentwurf zu Rameau dar.
3. Das *Vorgemach der musicalischen Composition* des Musiktheoretikers Georg Andreas Sorge ist ein »epochales Werk« (181), das einen immensen Einfluss auf die Nachwelt ausübt. Infolge der Kontroverse mit Friedrich Wilhelm Marpurg und dem ›langen Schatten‹ Rameaus ist diese Schlüsselwerk der ersten Jahrhunderthälfte und mithin ein Teil der

italienisch-deutschen Trias-Tradition, der sie angehört, in Vergessenheit geraten.

Diese nicht wenig provokativ formulierten Thesen werden in Holtmeiers Studie – dem beinahe unveränderten Text seiner 2010 an der Technischen Universität Berlin eingereichten Dissertation – in drei verschiedenen Teilen behandelt, die in den folgenden Ausführungen eingehender betrachtet werden sollen.

1. »RECONSTRUCTING THE CLERMONT NOTES: GEDANKEN ZUM MUSIKTHEORETISCHEN WERK JEAN-PHILIPPE RAMEAUS« (11)

Ausgangspunkt für Holtmeiers Beschäftigung mit Rameau sind die sogenannten *Clermont Notes*, ein Quellenkonvolut, das aus dem Nachlass Rameaus vermutlich in den Besitz Georg Onslow (1784–1852) gelangte und seit den 1960er-Jahren trotz intensiver Recherche nicht auffindbar ist. Der einzige Zugang zu den Quelleninhalten erfolgte bisher über zwei zusammenfassende Studien des Musikhistorikers René Suaudeau.¹ Ging dieser von einem Frühwerk Rameaus aus, und folgte ihm die spätere Rameauforschung in dieser Annahme, vertritt Holtmeier die These es sei »schlicht unmöglich, dass [die *Clermont Notes*] vor der Veröffentlichung des *Traité* verfasst worden sein könnten« (15).

Diese These – und die Datierung auf die Zeit nach *Generation harmonique* (1737) – wird

1 Suaudeau 1958; 1960.

durch die differenzierte Betrachtung des Entwicklungsstands der in den *Clermont Notes* enthaltenen Theoreme gestützt, u. a. der Erklärung der Dissonanz durch Verschmelzung zweier Akkorde, der Generierung der diatonischen Ordnung durch den *corps sonore* und des Theorems der *puissance réciproque des vibrations* (d. h. der Wirkung einer klingen Seite auf ihre Aliquoten und Aliquanten).

Auf dieser Grundlage erfolgt eine Neueinschätzung der *Clermont Notes* als eigenständiger Beitrag und als Zugang zu theoretischen Teilaspekten bzw. Gesichtspunkten, die sich in keinem anderen Werk finden. Das betrifft insbesondere die Generierung der Septime durch Substitution der Oktave, die Gleichstellung der Terzverwandschaft gegenüber der Quintverwandschaft, das Prinzip der Substitution und der *communauté des notes* (d. h. der gemeinsamen Töne). Die *Clermont-Notes* erscheinen deshalb so wichtig, weil sie, so Holtmeier, die *basse fondamentale* in der Praxis verankern und das Augenmerk auf die Stimmführungsregeln, die Melodie und den Kontrapunkt lenken.

Holtmeiers Studie kommt das nicht geringe Verdienst zu, sich von dem üblichen Schriftenkanon zu distanzieren oder, besser gesagt, diesen Kanon – durch Aufgabe der Trennung zwischen ›theoretischen‹ und ›praktischen‹ Schriften – zu erweitern. Das zeigt sich insbesondere in der Konzentration auf den *Code de musique* (1760), den *Guide du compositeur* (1759) und die *Dissertation* (1732). Letzter Traktat wird als »bahnbrechende Schrift, die radikal mit zentralen Annahmen des *Traité de l'harmonie* gebrochen hat« (4) eingestuft. Die *Clermont Notes* fungieren bei dieser Neueinschätzung gewissermaßen als Brennglas. Sie bündeln die Strahlen der handwerklichen Interpretationsperspektive, die, so Holtmeier, die gesamte Ramistische Theorie in ein neues Licht rückt. Gewährt diese Kontextualisierung einen nur partiellen Einblick in das theoretische Gesamtœuvre, so gelingt es ihr dennoch Schlüsselkonzepte – wie u. a. ›double emploi‹, ›supposition‹, ›communauté des notes‹ – in ihrer Entwicklung zu erfassen und in dem gewandelten Licht der Kompositions- und Generalbasspraxis neu zu verstehen. Dies festigt nicht unwesentlich Holtmeiers Grundthese, dass der Schlüssel zum spekulativen Rameau in der praxisnahen Theorie liege, und animiert zu

einer umfassenden erneuten Sichtung und Neubewertung von Rameaus Schriften.

Die Fokussierung auf die *Clermont Notes* kann aufgrund des mit ihr verbundenen Erneuerungspotentials als Stärke der Arbeit betrachtet werden. Gleichwohl ist sie ein fragiler Punkt im sonst robusten Argumentationsgebäude. Holtmeier nimmt damit in Kauf, seine Hypothesen auf die Interpretation zweier Studien zu gründen, die ihrerseits eine Interpretation der Rameau-Manuskripte darstellen. Zweifellos ist es dem Autor gelungen, einen Teil der jüngeren Interpretationsgeschichte kritisch aufzuarbeiten (z. B. die unzweckmäßige Benutzung der Stufentheorie bei Suaudeau). Ebenfalls kann dem Autor nur beigepflichtet werden, dass in Ermangelung der Originalquellen die vorliegenden Studien es dennoch verdienen, als Forschungsgegenstand berücksichtigt zu werden – trotz all ihrer wissenschaftlichen Schwächen, die Holtmeier hervorhebt. Nichtsdestoweniger ist es keineswegs gesichert, dass aus den Informationen, die Suaudeau bereitstellt, Schlüsse gezogen werden »können und dürfen« (29). Ohne Originalquellen oder Transkriptionen sind weder Suaudeaus Informationen noch die darauf (indirekt) fußenden Standpunkte und Ausführungen – z. B. zum Aufbau der Quelle – wissenschaftlich verifizierbar, mögen diese auch noch so plausibel klingen.

Ein weiterer Gesichtspunkt verdient hier der Erwähnung und zwar Holtmeiers Prämisse, dass der Zugang zu Rameaus spekulativer Theorie nur aus einem differenzierten Verständnis der Generalbass- und Kompositionspraxis erfolgen könne. Trotz dieser Kernthese wird die Einbettung der musikalischen Praxis in den übergeordneten wissenschafts- und geistesgeschichtlichen Kontext – und allgemeiner das wechselseitige Verhältnis zwischen diesen beiden Polen – in Holtmeiers Studie nur am Rande thematisiert, z. B. wenn es um die Rameau-Rousseau Kontroverse geht (101–105). Dies soll der ohnehin schon sehr umfangreichen und überaus anregenden Arbeit nicht zum Vorwurf gemacht werden, sondern lediglich dazu dienen, mögliche Perspektiven für weiterführende Studien anzudeuten.

2. »HEINICHEN, RAMEAU UND DIE ITALIENISCHE GENERALBASS-TRADITION: TONALITÄT UND AKKORD IN DER OKTAVREGEL« (109)

Der zweite Teil verfolgt das Ziel, den Blick für diejenigen Traditionen und theoretischen Konstruktionen zu schärfen, die durch die Fixierung der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts auf Rameau verlorengegangen sind, nämlich die stark an Stimmführung und Kontrapunkt orientierte Generalbass- und Partimentotradition des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Oktavregel kommt in dieser Tradition die Rolle eines Katalysators zu. Sie löst den Generalbass aus dem kontrapunktischen Zusammenhang, vereinigt sequenzielle und kadenzielle Momente und spaltet den Generalbass in Wissenschaft und Praxis auf.

In diesem für die Geschichte der Musiktheorie paradigmensetzenden Prozess versteht Holtmeier Johann David Heinichen als Schlüsselfigur. Seine Lehre ist, im Gegensatz zu jener Rameaus, gänzlich aus der Praxis abgeleitet: Die Natur, auf welche sich Heinichen beruft, gründet nicht auf der Proportionslehre oder dem *corps sonore*, sondern einzig auf den »gebräuchlichen *passibus compositionis*« (146). Der Oktavregel kommt bei der Identifikation und Einordnung dieser gebräuchlichen Kompositionspattern Systemcharakter zu. Mehr noch: Laut Holtmeier ist sie nicht nur Fortschreitungs-schemata, sondern auch »Erklärungsmodell« (133), »Mittel der harmonischen Analyse« und »Theorie harmonischer Funktionalität« (115). Was aber genau unter »Funktionalität« verstanden werden soll – offenbar sowohl »dynamische Tendenzen« (141), d. h. Akkordprogressionen, als auch die Bedeutung von Einzelakkorden (127) – und, vor allem, inwiefern die Oktavregel diese Funktionalität tatsächlich theoretisch erfassen und erklären kann, wird im Laufe der folgenden Ausführungen nicht vollkommen klar.

Holtmeier zeigt, dass Heinichens Interpretation der Oktavregel Universalcharakter zukommt, da sie nicht nur Stufenbewegungen, sondern auch Basssprünge erfasst und »funktional zwischen klanglicher *Schrittbedeutung* und *Sprungbedeutung* einer Skalenstufe unterscheidet« (133–134). Deutet diese Unterscheidung

fraglos auf eine kontextuelle Interpretation und mithin auf eine variable Funktionalität der Skalenstufen hin, so liefert sie keinen eigentlichen Erklärungsansatz für die auf diese Weise als entweder Schritt oder Sprung schematisierte Differenzierung. Das heißt keinesfalls, dass Heinichens Theorie bar an Erklärungsansätzen wäre. Diese liegen aber eher in den für die Oktavregel auf den ersten Blick sekundären Phänomenen.

Ein wesentliches Kennzeichen der Oktavregel in der Fassung Heinichens, das sich im Übrigen auch in den Bassharmonisierungen Mauritius Vogts² (1719) wiederfindet, liegt in der Benutzung ausschließlich konsonanter Stammakkorde in Grundstellung oder erster Umkehrung. Holtmeier arbeitet hier ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur Ramistischen Theorie heraus: Während die harmonische Bedeutung der Klänge bei Rameau aus der Differenzierung zwischen Konsonanz und der jeweiligen charakteristischen Dissonanz der *dominante* und der *sou(s)dominante* entspringt, entscheiden bei Heinichen die Trias (in Grundstellung) und der Sextakkord über die »funktionale Ausrichtung« der Klänge.

Die stufengebundene Zuordnung der (konsonanten) Akkorde ist zweifelsohne signifikant für das Tonalitätsverständnis der Oktavregel: Nur durch die Kenntnis der Tonart – d. h. ihrer Hauptstufe und ihrer diatonischen Skala – wird die Anwendung der Oktavregel möglich. Vor diesem Hintergrund ist es keineswegs ein Zufall, dass gerade bei Heinichen die »Zirkulation« innerhalb der 24 Dur- und Molltonarten zum ersten Mal in einem solchen Maße thematisiert wird. Ebenfalls kann Holtmeiers luzide Deutung nur beige-pflichtet werden, dass die Fundierung der Oktavregel auf konsonanten Akkorden einen Aspekt der deutschen *trias*-Tradition widerspiegeln und sich von Rameaus dissonanzbezogenem Erklärungsschema abgrenzen. Nichtsdestoweniger muss berücksichtigt werden, dass die Dissonanz – insbesondere deren »theatralische Resolution«³ – eine zentrale Stellung in Heinichens Theoriegebäude einnimmt. Die Oktavregel wird keinesfalls von diesem Kernaspekt ausgespart. So führt Heini-

2 Vogt 1719, 118.

3 Heinichen 1728, 585.

chen nach den *schemata modorum*, d. h. den Oktavregeln aller Tonarten, an:

Wenn wir nun unsere angegebenen *Schemata modorum* mit *Dissonantien* geschickt vermischen wollen, so müssen wir dieses, als ein Haupt-*Principium* zu voraus setzen: Dass bey natürlich fortgehender *Harmonie* niemals weder ein *ordinairer*, noch ein *extraordinairer Accord* könne angeschlagen werden, davon nicht wenigstens eine einzige Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Satze könnte liegen bleiben, *i.e. legaliter* binden, und nachmals *resolviren*, ohne den *Ambitum modi* in geringsten zu beleidigen.⁴

Fungiert die Oktavregel als Kriterium für die korrekte Dissonanzbehandlung, so zeigt sich ebenfalls, dass die Vorbereitung und Auflösung der Akkorde die »natürlich fortgehende Harmonie« indirekt lenken und somit an der Oktavregel selbst teilhaben. Hier entsteht im Keime ein Formalisierungsansatz, der letztendlich doch die Dissonanzbehandlung miteinbezieht.

Ein heikler – und wohl auch bewusst polemisch-kontroverser – Punkt ist Holtmeiers Position zu Rameaus *renversement* und die mit ihm einhergehende Relativierung der Klangqualitäten: die Aufhebung der »jahrhundertealten und ausdifferenzierten Lehre von den Intervallqualitäten« (125) durch die *basse fondamentale* entzieht, laut Holtmeier, dem Akkordbegriff »das Moment der Linearität« (126) und bedeutet ein »Verarmen des Begriffs von harmonischer Funktionalität« (127). Dem ist gegenüberzustellen, dass die *basse fondamentale* in erster Linie keine Umkehrungstheorie, sondern eine Progressionstheorie ist. Informationen über die (potenziellen) kontrapunktischen Linien und Intervallfortschreitungen bleiben mit ihren funktionalen Bedeutungen bis zu einem gewissen Punkt kryptisch in ihren Bewegungen enthalten. An der Stelle des »alten Denkens in Intervallqualitäten« tritt nicht so sehr das »neue Prinzip der Terzschichtung« (125), als vielmehr das Ziel, die harmonisch-melodische Dynamik durch eine bedeutungstragende Linie zu erfassen. Nichtsdestoweniger ist Holtmeier darin Recht zu geben – und darauf zielen letztendlich seine Ausführungen ab –, dass die *basse fondamentale* Rameaus, zumindest in ihrer rezipierten Fassung, wenig bis keine Anhalts-

punkte zur konkreten aufführungspraktischen Rekonstruktion des subsumierten Satzes liefert, z. B. im Hinblick auf Stimmlage, -disposition und -dichte.

Vor dem Hintergrund der unangefochtenen Vorrangstellung des Umkehrungsdenkens bis zum heutigen Tag sind Holtmeiers Ausführungen zum Akkord- und Klangbegriff der deutsch-italienischen Generalbasstradition ausgesprochen wichtig. Sie machen (erneut) bewusst, dass die Akkordtöne ihre Stimmführungseigenschaften und Hierarchie mit den Umkehrungen verändern können; dass die heute so selbstverständliche Hierarchie zwischen Grundstellung und Umkehrung nicht für alle theoretischen Traditionen gilt, und dass ein »Akkord« im Generalbasddenken Heinichens kein einheitliches Gefüge ist, sondern das Resultat von zwei Gerüststimmen, zu welchen sich Füllstimmen gesellen.

Indirekt werfen diese Gesichtspunkte nach Holtmeier die komplexe Frage auf, was einen Klang ausmacht, oder genauer, was einen Klang zu einer Sinneinheit im tonalen Gefüge macht. Allerdings ist die Antwort Rameaus keinesfalls eine so »deutliche und zugleich einfache« wie Holtmeier vorgibt (145). Sie hat jedoch den Vorzug, dynamisch-kontextuelle Elemente (die Art und Weise, wie Akkorde erreicht und verlassen werden) mit statisch-morphologischen Aspekten (der konsonante bzw. dissonante Charakter der Akkorde) in einem neuen Erklärungsmodell von hohem heuristischen Wert zu verbinden.

Mit viel Feingefühl gelingt es Holtmeier, wesentliche Aspekte der impliziten Theorie Heinichens – stellvertretend für die »italienisch-deutsche« Generalbasstradition – zu rekonstruieren und gelangt so zu dem Ergebnis, dass hinter der *basse fondamentale* Alternativtheorien verborgen liegen, die die Frage des Klangbegriffs aus anderen Perspektiven (teilweise) beantworten. Vielleicht wäre es angebracht gewesen, gleich in diesem Zusammenhang (und nicht erst in Teil III) Heinichens hochdifferenzierte Resolutionstheorie zu behandeln, liefert sie doch implizite Antworten auf die Frage des Akkordes als Sinneinheit. Auch hätte es sich anbieten können, in diesem deutsch-italienischen Kontext auf die Modelle der *tabula naturalis* im Gefolge von Wolfgang Schoensleder und Johann Andreas Herbst einzugehen.

4 Ebd., 906–907.

Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Holtmeiers Ausführungen, zusammen mit anderen Studien der vergangenen Jahre, die Fundamente legen für eine Neuerschließung und Neuwürdigung dieser zum Teil in Vergessenheit geratenen theoretischen Alternativen und Gegenentwürfe.

3. »MARPURG, SORGE, HEINICHEN UND DIE DEUTSCHE RAMEAU-REZEPTION« (147)

Im Zentrum des dritten Teils stehen Georg Andreas Sorge und sein *Vorgemach der musicalischen Composition*, mit welchem, so Holtmeier, »eine andere Art der Musiktheorie beginnt« (182). Sorges Akkordklassifikation, als »herausragendes Ereignis« (184), beruht auf drei Voraussetzungen: einem erweiterten Akkordbegriff, einer rigorosen Ableitung der Akkorde durch ›Verwechslung‹ und der vollen Autonomie der leitereigenen Klänge. Im Sorge'schen System können mithin auf jeder Stufe des erweiterten diatonischen Raumes Dreiklänge aufgebaut werden, die trotz Umkehrungen die Bedeutung ihres Stammakkords behalten und unabhängig von ihrer Intervallkonstellation als Konsonanzen angesehen werden. Holtmeier betont zu Recht, dass Sorge damit der erste Theoretiker ist, der den Dreiklangsbildungen jenseits der *triades perfectae* einen solchen Platz einräumt. Ob Sorge ebenfalls als ›Begründer‹ der Stufentheorie eingeordnet werden kann, sei hingegen dahingestellt und hängt von den jeweiligen theoretischen Prämissen ab, die für die Stufentheorie als konstitutiv betrachtet werden.

Holtmeier stellt Sorges Dissonanzlehre als herausragende Leistung der Musiktheorie seiner Zeit dar. Im Zentrum dieser Lehre steht die Septime als »Mutter aller Dissonanzen« (218), auf welche jedes Phänomen zurückzuführen ist. Auf dieser Basis entsteht eine hochdifferenzierte Dissonanztypologie, die an oberster Stelle unterscheidet zwischen Septimen, die auf den ›Transitus‹ zurückzuführen sind, und Septimen, die durch Bindungen entstehen. Unter die erste Kategorie fallen u. a. die frei eintretende kleine Septime auf dem Durakkord. Die zweite Kategorie untergliedert sich weiter in gebundene Septimen (= Vorhaltseptimen), die in einen neuen Akkord führen, und retardierende Septimen, die einen Akkord durch Bin-

dungen am oberen oder unteren Ende vorhalten. Die Kirnberger'sche Unterscheidung zwischen wesentlicher und unwesentlicher Dissonanz ist somit in der Sorge'schen Theorie vorweggenommen, wie Holtmeier richtigstellt. Zu den wesentlichen Charakteristika des Systems zählt weiterhin, dass die retardierenden Septimen vom Umkehrungsdenken ausgespart sind. Dieses heterogene Element, das auf die Generalbasspraxis zurückgeht, erwächst aus der Konsequenz einer systematischen Rückführung aller Dissonanzen auf die Septime. Ist dem Autor zuzustimmen, dass Sorge zu den Urhebern des »modernen Dissonanzbegriffs zählt« (308), so ist doch nicht außer Acht zu lassen, dass sein System nicht frei von Spannungen ist und verschiedene, zum Teil widersprüchliche Perspektiven nebeneinander bestehen lässt. Sich ein klares Bild dieses Systems zu verschaffen bedarf einiger Zeit und Geduld. Das liegt nicht nur an dessen Komplexität, sondern auch an den Einschüben und Exkursen – z. B. zu Heinichens Lehre der vollstimmigen None –, die Holtmeier in seinen Ausführungen gesondert behandelt.

Dem Sorge'schen System liegt ein neuer Konsonanz- und Dissonanzbegriff zugrunde, der mit »tradierten Vorstellungen radikal bricht« (211). Für Holtmeier besteht dieser Bruch im »fließenden Übergang« der Konsonanzgrade, der an die Stelle einer »groben Trennung« (211) zwischen Konsonanz und Dissonanz tritt. Dem muss man entgegenhalten, dass auch die tradierten Intervallkategorien eine Abstufung der Sonanzgrade implizierten (zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz) und dass innerhalb der *musica-poetica*-Tradition die Differenzierung zwischen Dissonanz *per se* und *per accidens* auf eine (kontextuelle) Differenzierung der dissonanten Intervalle abzielte. Somit scheint nicht so sehr der fließende Übergang ausschlaggebend für den neuen Klangbegriff zu sein, als ein weiterer, zentraler Gesichtspunkt, den Holtmeier auch thematisiert: Der »Wandel einer Hör-Erfahrung«, der einhergeht mit einer »sensualistischen Kritik« der Intervallkategorien (191).

Was sich tatsächlich dahinter verbirgt, ist eine Dissoziation zwischen der empfundenen (dissonanten oder konsonanten) Klangqualität und deren arithmetisch-akustischen Eigenschaften. Erst dieser Bruch führt dazu, dass der

›Dominantseptakkord‹ als »fast consonant«⁵ (225) betrachtet werden kann. Im selben Atemzug muss allerdings hinzugefügt werden, dass der Bruch zwischen Qualität und Quantität in Sorges Darstellung keinesfalls »radikal« ist.

Sorges Dissonanzbegriff steht, wie Holtmeier zu Recht betont, in der pythagoreischen Zarlinostradition. Diese wird jedoch durch einen gewandelten Bezug zur Empirie um ein neues Naturverständnis erweitert: Die Naturseptime, als ein aus den Tönen des Waldhornes hergeleitetes Phänomen, wird zu einem »Winck der Natur«⁶. Sie bildet den Ausgangspunkt für eine Erklärung mit Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und zielt darauf ab, die musikalischen Phänomene auf naturgegebene Hauptgrundsätze zurückzuführen.

Dieser epistemologische Überbau, den Holtmeier nicht sonderlich thematisiert, ist keineswegs nebensächlich für Sorges Position in der Geschichte der Musiktheorie. Das gilt nicht nur für die Oberton- und Untertonspekulationen in der deutschen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, sondern ebenfalls für die Ursprünge der Trias-Tradition, in welcher Johannes Lippius schon auf die Naturtöne der *Tubicines* als Manifestation der Trias verweist.⁷

Von großer Wichtigkeit für die erwähnte Dissoziation zwischen Qualität und Quantität, die sich bei Sorge herauskristallisiert, ist die Tatsache, dass die Natur zwar als »Wegweiserin«, aber keinesfalls als alleiniges Kriterium der künstlerischen Vollendung betrachtet wird:

Wenn Natur und Kunst einander die Hand bieten, so kommen auch die Sachen, welche die Natur noch etwas unförmlich liefert, in ihre rechte Schönheit.⁸

Das gewandelte Klangverständnis, das sich in der Akkordklassifikation abzeichnet und sich auch in einem neuen »Materialbegriff« (169) äußert, steht somit in enger Verbindung zu ästhetischen, geistesgeschichtlichen und auch wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen. Holtmeiers Buch kommt das große Verdienst zu, die Originalität, die aus den handwerklich-technischen Neuerungen der Sorge'schen

Theorie hervorgeht, erkannt, dargestellt und hervorgehoben zu haben. Um Sorge als »maßgebliche Figur der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts« (9) vollständig zu erfassen, müssten weiterführende Studien – ausgehend von dem von Holtmeier errichteten Fundament – die konzeptuellen Implikationen dieser durch und durch der Praxis verhafteten Theorie systematischer herausarbeiten und in einem breiteren geistesgeschichtlichen Kontext verorten. Es ist zu erwarten, dass diese Perspektive auch dazu beitragen würde, die Spezifität des intellektuellen und soziokulturellen Kontexts, in welchem Sorges Theorie gedeiht, besser zu erfassen und von jenem seiner Zeitgenossen – u. a. Marpurg und Rameau – abzugrenzen.

Holtmeier zeigt, dass Sorges sekundäre Stellung in der Geschichte der Musiktheorie und seine bislang ausgebliebene Würdigung eng verbunden sind mit seiner »äußerlichen Ähnlichkeit« (178) zu Rameau. Dabei seien Sorge und Rameau im Kern unvereinbar, was Holtmeier, auf relativ engem Raum (hauptsächlich 228–229), anhand der Dissonanztheorie, des Umkehrungsdenken, des Verhältnisses zur Diatonik und des Klangbegriffs veranschaulicht. Ohne im Einzelnen auf die grundsätzlich überzeugenden Argumente einzugehen, seien hier folgende Aspekte betont:

Im Zentrum der Differenz zwischen Rameau und Sorge steht hier wieder der Klangbegriff. Ist der ›Normalzustand‹ bei Rameau der dynamische dissonante Akkord, dessen Progressions-tendenz eine »Trübung durch Konsonanzen« erfahre, so ist bei Sorge der Ausgangspunkt die statische Trias, die durch Wegnahme und Zunahme von Noten manipuliert und durch Dissonanzen »getrübt« werden könne (229). Holtmeier schließt daraus, dass beide Systeme nicht unterschiedlicher sein könnten. Dieser Gegensatz äußert sich ebenfalls auf der Ebene der Progressionstheorien. Der Ramistischen *basse fondamentale* – mit ihrer Dissonanzdynamik als Motor – wird eine auf das Grundphänomen der Trias fokussierte Syntax gegenübergestellt:

Harmonische Progression ist auf der elementarsten Ebene nichts als eine Folge von Fundamental-*triades*, ein endloser vierstimmiger *contrapunctus simplex*. Dissonanzen können seine Allgegenwart nur verschleiern oder

5 Sorge 1745–47, Bd. III, 359.

6 Ebd., 369.

7 Lippius 1610, fol. B4 r.

8 Sorge 1745–47, Bd. III, 343.

›auffhalten‹, in letzter Instanz sind sie aber nichts als ›Zugaben‹. (268)

So richtig und überzeugend diese Ausführungen sind, wenn sie auf die *Trias harmonica* bezogen werden, so fraglich werden sie, wenn man sie auf die gesamte Sorge'sche Theorie überträgt. Es zeigt sich nämlich, dass Sorges Ausführungen im spezifischen Kontext des Durakkords mit der »fast konsonanten« Natur-septime, die Rolle der Dissonanz keinesfalls auf ein aufhaltendes oder verschleiernendes Moment begrenzen:

Ob nun wohl diese kleine Septime, die auf der Trompet und dem Waldhorn das *b'* ist, etwas zu klein oder zu niedrig fällt; so lehret uns doch damit die Natur, daß die erste Dissonanz, so sie darstellt, eine kleine Septime sey und seyn solle, welche, wenn sie auf dem Grunde eines vollkommenen Dreyklangs 4:5:6:2:5:6 oder 1:3:5 ec. ruhet, dem Gehör am aller erträglichsten fällt, und die Harmonie derselben fast mit Gewalt zu einer guten Fortschreitung (*Progression*) in eine andere ihr nahe verwandte *Triadem* führet. Denn lasset einmal z. E. *G h d' f* hören, und gebet acht, ob nicht diese Septime gleichsam mit Fingern auf die *Triadem c e g*, oder auch *a c e* oder den Sexten-Accord *#G h e* weise? so dass man vermittelst derselben durch den ganzen Circkel geführet wird [...].⁹

Wie Holtmeier zu Recht bemerkt, liegt einer der wichtigsten Unterschiede der Ramistischen und der Sorge'schen Theorien in ihrem Verhältnis zur Diatonik. Unterwerfen sich die Akkorde bei Rameau dem *corps sonore* und sind sie nur in zweiter Linie an einen diatonischen ›Ort‹ gebunden, so resultieren die Triaden bei Sorge direkt aus der diatonischen Skala und gründen sich auf ihr. So wie der *corps sonore* und die diatonische Ordnung unvereinbar sind, so sind es laut Holtmeier auch die Theorien Rameaus und Sorges. Hinter dieser wichtigen Erkenntnis verbirgt sich eine weitere, die das Verhältnis zwischen Tonalität und Diatonik betrifft: Ähnlich wie schon die Oktavregel setzt die Stufentheorie (bzw. deren Keime, die sich bei Sorge erkennen lassen) voraus, dass die Tonalität bekannt ist und gewissermaßen prä-existiert. Bei Rameau hingegen, induzieren die aus dem *corps sonore* resultierenden Akkorde

nicht nur die Diatonik, sondern durch ihre Hierarchie und Bezüge auch den tonalen Raum.

Alles in allem kann Holtmeiers These nur zugestimmt werden, dass Rameaus und Sorges Systeme sich in ihren Grundsätzen stark voneinander abgrenzen. Einmal abgesehen von dem ›kreativen Input‹, den Sorge durch die indirekte Rezeption Rameaus über Mattheson erhalten hat, zeugt das *Vorgemach* von einer in ihrer Originalität bemerkenswerten Neuinterpretation der italienisch-deutschen Traditionen. Nach einer oft mühsamen und hochdifferenzierten Erörterung der individuellen Theoreme hätte die Gegenüberstellung beider Theoretiker sicherlich plastischer und auch exponierter im Werk ausfallen können, was jedoch nur wenig an deren inhaltlicher Pertinenz ändert.

Es sei abschließend auf den letzten Teilaspekt der von Holtmeier vorgebrachten Thesen eingegangen: die Marburg-Sorge-Kontroverse und ihre Konsequenzen für die Rezeption der Sorge'schen Theorie. Holtmeier lenkt das Augenmerk auf die historische Bedeutung dieser Auseinandersetzung – wohl eine der wichtigsten und folgenreichsten der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts –, die letztendlich zu Sorges Verschwinden aus der Musiktheorie führte. Anhand eines *close readings* der Schlüsselstellen der Marburg'schen Attacken gegen Sorge mutmaßt Holtmeier, dass die Kontroverse auf einen Plagiatsvorwurf Sorges gegen Marburg zurückgehe. Sorges (berechtigte) Bezeichnung, die Akkordklassifikation und Resolutionslehre aus dem *Vorgemach* plagiiert zu haben, versucht Marburg von sich zu wenden, indem er Sorge seinerseits beschuldigt Rameau zu plagiierten. Marburgs Strategie, in welche sich auch die Übersetzung Rameaus in der Fassung d'Alemberts fügt, läuft somit darauf hinaus, seine eigene Theorie unter die Autorität Rameaus zu stellen, um ihre Abhängigkeit von Sorge zu verbergen. Dabei sei die Marburg'sche Theorie im Kern »nicht nur anti-ramistisch, sondern durch und durch sorgisch« (317).

Dass Sorges Name als Theoretiker durch den Ausgang der Kontroverse wenn nicht vernichtet, so doch beträchtlich geschmälert wurde, ist historisches Faktum. Ebenfalls ist es vollkommen denkbar (wenn auch nicht gesichert), dass der Ausgangspunkt dieser Feindschaft in dem von Holtmeier identifizierten Plagiatsvor-

9 Ebd., 341–342.

wurf liegt. Die ›Strategie‹ Marpurgs, sich hinter den Schutzschild Rameaus zu stellen, um Sorgen Anschuldigungen abzuwehren, ist in Holtmeiers Darlegung zwar weitgehend plausibel. Jedoch reichen die nur knappen Ausführungen zu Marpurgs Theorien in Holtmeiers Werk nicht aus, um diese Hypothese im Detail zu überprüfen. Erst eine systematische und chronologisch differenzierte Neuerschließung aller in diesem Zusammenhang stehenden Schriften könnte dazu beitragen, die nötigen Anhaltspunkte zu erfassen, die die vermeintliche Strategie Marpurgs endgültig belegen.

4. »AUSKLANG UND AUSBLICK« (319)

Ob Sorge tatsächlich Rameau und Heinichen »übertrifft« (181), möge jeder Leser für sich entscheiden und ist sicherlich auch nicht die richtige Ausgangsfrage, um den in Rameaus Schatten stehenden Traditionen gerecht zu werden. Wie auch immer, Holtmeiers Werk trägt sehr viel dazu bei, diese Traditionen freizulegen, ihre Bedeutung fasslich zu machen und einen wichtigen und in seinen Anschauungen hochoriginellen Musiktheoretiker zu rehabilitieren. Dabei stellt Holtmeier nicht

geringere Ansprüche an seine Leser*innen als Sorge und Rameau selbst. Der virtuose Umgang mit theoretischen Konstruktionen, die stichhaltige und zuweilen schneidend-provokative Argumentation sowie Holtmeiers prägnante Formulierungen tragen jedoch viel zu einer anregenden und bisweilen begeisternden Lektüre bei.

Der Bogen zu Rameaus praktisch-handwerklicher Lehre schließt sich am Ende nur implizit und auch bleiben einige Punkte der deutschen Rameaurezeption im Dunkeln. Das ändert jedoch nichts an der Bedeutung dieses in sich abgerundeten Werkes, sondern animiert vielmehr dazu, auf diesem stabilen Fundament weiterführende Studien zu gründen, u. a. zum Einfluss von Marpurgs – und damit gegebenenfalls auch Sorges – Akkordlehre auf die französische Theorie, oder zum Einfluss der italienischen Musiktheorie auf die deutsche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Holtmeier legt mit seinem Werk den Grundstein zu einer neuen, auf einem grundlegenden Quellenstudium basierenden europäischen Geschichte der Musiktheorie.

Christophe Guillotel-Nothmann

Literatur

- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition* [...], Dresden: Selbstverlag.
- Lippius, Johannes (1610), *Disputatio musica* [...], Wittenberg: Gormanus.
- Sorge, Georg Andreas (1745–47), *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: Selbstverlag.
- Suaudeau, René (1958), *Le premier système harmonique (dit Clermontois) de Jean-Philippe Rameau*, Clermont-Ferrand: École Nationale de Musique.
- Suaudeau, René (1960), *Introduction à l'harmonie de Rameau*. Clermont-Ferrand: École Nationale de Musique.
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae* [...], Prag: Labaun.

Guillotel-Nothmann, Christophe (2019): Ludwig Holtmeier, Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 13, Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 23), Hildesheim. Olms 2017. ZGMTH 16/1, 143–151. <https://doi.org/10.31751/1010>

© 2019 Christophe Guillotel-Nothmann (Christophe.Guillotel-Nothmann@cns.fr)
Centre National de la Recherche Scientifique – Institut de Recherche en musicologie

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 15/05/2019

angenommen / accepted: 01/06/2019

veröffentlicht / first published: 30/06/2019

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019

Patrick Dinslage, *Edvard Grieg und seine Zeit*, Laaber: Laaber 2018

Schlagworte/Keywords: Edvard Grieg; Liedkomposition; music and biography; Musik und Biografie; Norway; Norwegen; poetic counterpoint; Poetischer Kontrapunkt; song composition

I. ›GROÙE KOMPONISTEN UND IHRE ZEIT‹

Nicht von ungefähr verleiht Jan Brachmann in seiner Rezension derselben Publikation seiner Bestürzung darüber Ausdruck, dass »die Reihe wirklich noch so heißt«. ¹ In Zeiten ebenso pluralistischer wie gebrochener Perspektiven auf musikgeschichtliche Zusammenhänge, poststruktureller wie posthumaner Ansätze und einer subjektkritischen Auseinandersetzung mit ›abendländischen‹ Prämissen ist es tatsächlich schwer vorstellbar, dass eine am ›Beethoven-Paradigma‹ entwickelte Gegenüberstellung von Kunstwerk und Biographie nicht von vornherein die Annäherung an eine Musik und einen Komponisten erschwert, die schon im 19. Jahrhundert selten unvoreingenommen, sondern meist im Spannungsverhältnis divergierender nationaler und ästhetischer Konzeptionen aufgenommen wurde (7).

Patrick Dinslage entzieht sich weder einer eingehenden Auseinandersetzung mit biographischen Details noch der akribischen Analyse-Arbeit. Beide von Carl Dahlhaus noch als schwer vermittelbar bezeichnete Aspekte von Biografie ² sind sogar mit besonderer Aufmerksamkeit für scheinbare ›Kleinigkeiten‹ ausführlich behandelt, allerdings unter einem Leitgedanken, der von einigen Kerngedanken einer Kompositionsgeschichte als »Strukturgeschichte«, ³ oder von einer Vorstellung musikalischer Analyse als streng textbasierter »Strukturanalyse« ⁴ nicht weiter entfernt sein könnte. Dinslage stellt sowohl in der sehr durchdachten Chronik als auch im Vorwort die Interdependenz zwischen den kulturellen und politischen Umbrüchen im Skandinavien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (8) und Griegs Biographie dar, zumal da Griegs autobiographische Deutungs-

muster nicht nur auf jene Entwicklungen zurückzuführen sind, sondern sie auch nicht wenig beeinflusst haben.

II. LEITMETAPHERN EINES GRIEG-BILDS

Es ist mehr der Aufbau des Buches und die planvolle Auswahl biografischer Informationen, die auf eine Künstlerpersönlichkeit und ihr Umfeld schließen lassen, deren geschichtlicher Abdruck in den Bereich musik-, kunst- und sprachwissenschaftlicher, aber auch medienwissenschaftlicher und kulturpolitischer Forschungen fällt. Versucht man so etwas wie Leitmetaphern (›conceptual metaphors‹) ⁵ des sich so zusammenfügenden Griegs-Bildes zu rekonstruieren, könnten diese mit ›Reise‹ (220–221), ›Dokumentation‹ (215–225 und 226–234), ›Sprache‹ (154–185) und ›private Öffentlichkeit‹ (235–273 und passim) beschrieben werden.

Dinslage arbeitet Griegs Reisewege für seine Konzerttourneen, aber auch seine Korrespondenzen und Reisen nach Europa auf, um Griegs Aktivitäten in einem kulturellen Netzwerk zwischen Skandinavien und Europa nachvollziehbar zu machen, womit gleichzeitig deutlich wird, dass so etwas wie das fast paradoxe Bild einer ›nordische Ferne‹, die dem Grieg-Bild schon damals anhaftete, so gut wie nie kulturellen, regionalen oder politischen Gegebenheiten entsprach: Es war normal (und zwar bis weit in das 20. Jahrhundert hinein), wenn skandinavische Musikerinnen und Musiker an deutschen und österreichischen Konservatorien und Hochschulen studierten, die Verkehrsverbindung zwischen Bergen und Leipzig – und zwar Post- wie Personenverkehr – war direkt und noch mehr der Kontakt zwischen dem Musikalienhandel in beiden Städten. Komponisten wie Ole Bull, Rikard Nordraak, Niels Gade, Adolf Fredrik Lindblad und vor allem Grieg selbst waren europäisch nicht nur be-

1 Brachmann 2018, L 20.

2 Dahlhaus 1987, 29–30 und 2017, 47.

3 Dahlhaus 2017, 50.

4 Dahlhaus 1977, 6.

5 Eubanks 1999, 420.

stens vernetzt, sondern arbeiteten an Europa als kulturellem Raum nicht weniger mit als Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms oder Tschaiakowsky. Damit rückt so etwas wie »der nordische Ton« (109, 203–214), der nicht nur Grieg attestiert wurde, mehr und mehr in die Sphäre der neuen europäischen Mythen des 19. Jahrhunderts, deren Entstehung – wie z. B. für Deutschland die Renaissance des Kyffhäuser-Mythos⁶ eng mit der politischen Selbstbehauptung der »National-Staaten« einherging.

Die Leitmetapher »Dokumentation«, die sich am stärksten im Kapitel über Griegs Haushaltsbücher niederschlägt, spielt in dieser Biografie auf mehreren Ebenen eine Rolle, nämlich nicht nur inhaltlich als Aspekt der Persönlichkeit Griegs, für den das Führen von Listen über das eigene Tun sowie das autobiografische Schreiben über seine Arbeit und über seine Rolle als Komponist in Norwegen und Europa von essentieller Bedeutung gewesen sein muss, sondern auch auf struktureller Ebene. Dinslage wählt im Geiste frühester historistischer Geschichtsschreibung⁷ Dokumente und (Selbst-)Zeugnisse aus, die er in verschiedensten Konstellationen zum Sprechen zu bringen versucht. Dabei sind Dokumentationen über Fahrkartenkäufe aus Griegs Haushaltsbüchern (222) als Zeugnisse nicht weniger »wertvoll« als Harmoniemodelle oder Beobachtungen in Griegs Satztechnik.

Die Beiträge über Griegs Liedkomposition sowie über sein musiktheatralisches Schaffen gewinnen vor allem dort an analytischer Tiefe, wo Dinslage, immer belegt durch Selbstzeugnisse Griegs, die Unterschiede zwischen einer historisch informierten Ästhetik norwegischer Sprache und ihrer Idiome und den jeweiligen Übersetzungen der Texte ins Deutsche oder Englische herstellt. Diese bilinguale Perspektive, die ja auch für Grieg selbst vorausgesetzt werden muss, ist nicht zuletzt deshalb von Belang, weil Grieg selbst das Verhältnis zur Sprache und ihren Ausdruckswelten für sein eigenes Komponieren sehr hoch bewertet hat (174).

Die Leitmetapher »private Öffentlichkeit« prägt implizit die gesamte Publikation, denn zahlreich sind die teilweise paradoxen Gegen-

überstellungen zwischen Edvard und Nina Griegs sehr auf private Rückzugsmöglichkeiten bedachtem Verhalten und den in jeder Hinsicht öffentlichen Konzepten, die das Ehepaar in seiner gemeinsamen Arbeit an Griegs Werk vertrat (10, 235–273). Am deutlichsten wird die spannungsvolle Abhängigkeit zwischen als privat markierten Details und öffentlichen bzw. intersubjektiven Diskursen in den musikalischen Analysen: So stellt Dinslage mehrfach Bezüge zwischen einer »Störung« standardisierter Prozesse, wie z. B. der Modulationsordnung in der Sonatenform, und dem wörtlichen Beharren auf personalisierten Kleinstmotiven wie den Initialen (88) E-G-H (Edvard Hagerup Grieg), der Verbindung zwischen seinen Initialen und denen seiner Frau (98) und schließlich dem sogenannten »Grieg-Motiv« (64), z. B. *c-h-g*, her, letzteres in der Analyse von Griegs früher Klaviersonate in e-Moll op. 7.

Obwohl die Auswahl der Analysebeispiele scheinbar dem pragmatischen Grundgedanken folgt, keine der im immer noch überraschend umfangreichen Œuvre vertretenen Gattungen zu vernachlässigen, markiert Dinslage eine poetische Gegenstruktur zur Gattungssystematik, indem er einen Schwerpunkt auf die Sammlung der »Lyrischen Stücke« setzt. Die von 1864 bis 1901 entstandenen Stücke werden als Kompositionswerkstatt und sozusagen als Privatissimum Griegs charakterisiert (69), die Stücke selbst dokumentieren seismographisch konzeptuelle und stilistische Entscheidungen, die auch die für eine größere Öffentlichkeit gedachten Werke kennzeichnen. Bemerkenswert ist Dinslages Deutung, die das Eröffnungstück, die *Arietta* op. 12/1 und ihr finales Gegenstück, die *Nachklänge* op. 71/7, als autoproto-kollarische Zeugnisse Griegs, als eine Art musikalisches Tagebuch mit dem Verweis auf Edvard Munchs Zyklus *Lebensfries* charakterisiert (69). Dabei wendet er besondere Aufmerksamkeit auf Griegs stilistisches Selbstbewusstsein, das es ihm ermöglicht, das letzte Stück präzise als in einem »Spätstil« verfasstes Echo der *Arietta* zu erfinden. Dasselbe hochsensible Stilempfinden, mit dem Grieg in der Altnorwegischen Romanze op. 51 mit einem hohen Grad von Erkennbarkeit Portraits seiner Zeitgenossen und Vorbilder – Schubert, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Beethoven, Brahms, Mussorgsky – komponierte (86), konnte er of-

6 Münkler 2009, 38.

7 Burckhardt 2000, 777.

fenbar auch auf seine eigene Musiksprache übertragen in einer schier paradoxen Überlagerung von Nähe und Distanz, sodass die Leserinnen und Leser dieser Analyse von op. 12/1 und op. 71/7 sich fragen dürften, wieviel Privatheit überhaupt in derlei dokumentierbaren Quellen zu finden ist, und ob es nicht, wie bei der Familie Mendelssohn⁸ aus heutiger Sicht vielmehr ein Bild von Privatheit war, ein Sehnsuchtsort, der ebenso als künstlerische Inspiration diente wie jedwede Vorstellung von ›Ferne‹.

III. REALISMUS

Über Griegs Liedschaffen liegt ein besonders ausführliches Selbstzeugnis des Komponisten vor, nämlich als Kommunikation mit dem Autor Henry Theophilus Finck, der ein ausführliches Kapitel über Grieg in seiner Publikation *Songs and Songwriters*⁹ verfasste (174). In dieser Publikation wird die Ibsen-Vertonung *Ein Schwan* op. 25/2 in den Vordergrund gestellt. Und wieder kommt, diesmal von Seiten Fincks, der nicht nur Herausgeber der Publikation, sondern auch der erste Grieg-Biograph und Herausgeber seiner Lieder in Amerika war, eine Reihe deutlich europäisch geprägter und stilisierter Vorstellungen dessen, ›was Norwegisch ist‹, in die Charakterisierung des Liedes.¹⁰ Der selbstverständliche Wunsch, so etwas wie einen ›norwegischen Ton‹ auf Griegs Personalstil zu projizieren, wird auch an anderer, sehr wirksamer Stelle artikuliert, nämlich im Vorwort der Liedausgabe, wo es heißt:

Like a tree with its roots in the soil of his native country Grieg absorbed the chemical qualities of the Norwegian soil without losing any of its individualities.

The folk-music of Norway is more exotic – more »foreign« to our ears – than that of the other Scandinavian countries – Sweden and Denmark.¹¹

Sicher spielt es für Finck eine Rolle, dass mit *Ein Schwan* wie mit *Peer Gynt* eine Zusammenarbeit der beiden ›ikonischen‹ norwegi-

schen Künstler Grieg und Ibsen vorliegt. Mit dieser ideellen Betonung des ›Norwegischen‹ verdrängt Finck allerdings nicht nur musikalische Details, sondern vergibt auch die Chance, sich auf für die Analyse und auch für die Komposition relevantere Bezüge zur Geschichte norwegischer Kultur einzulassen.

Möglicherweise auch aus diesem Grunde holt Dinslage eine solche Analyse des Liedes nun nach (173–185), indem er als Verstehenshorizont nicht nur die mythische Vorstellung eines nordischen Tons der europäischen Romantik ansetzt, sondern vielmehr die aktuellen Probleme norwegischer Kunst und ihres Selbstverständnisses in den 1870er Jahren. Indem Dinslage die im Zuge des ›Sprachenstreits‹ in der Mitte des 19. Jahrhunderts parallel zur Emanzipation von Dänemark sich etablierende Unterteilung in drei Varianten des Norwegischen – die ländliche Dialektsprache ›Landsmål‹, die dänisch beeinflusste Sprache der Städte ›Bokmål‹ und schließlich das aus nationalromantischen Gründen aus alten norwegischen Dialekten künstlich entwickelte ›Nynorsk‹ (158) – als für Griegs Liedvertonungen deutlich unterscheidbare Stil- und Ausdrucksträger benennt, folgt er nicht nur eigenen Aussagen Griegs, der von der »poetischen Kraft« (158) des ›Nynorsk‹ ebenso inspiriert war wie von der »Wärme« des ›Landsmål‹ (159), sondern zeichnet auch einen historisch angemesseneren Hintergrund derjenigen Vorstellungsräume, die ein ›norwegischer Ton‹ für Griegs Phantasie eröffnet haben könnte. ›Ferne‹ oder ›Fremdheit‹ spielen darin eine eher untergeordnete Rolle. In diesem durch die verschiedenen Sprachebenen nun sehr engmaschigen System für Tonfälle und Rhythmen, die im Übrigen in keiner Übersetzung zu erkennen sind (176), entsteht vielmehr ein sehr ›präsentischer‹ Bezug zur Ausdruckswelt der von Grieg ausgewählten Gedichte, ein Umgang mit Zeitwahrnehmungen, die mit Fincks Wort »Realismus«¹² nur missverständlich wiedergegeben werden können. In den Analysen des in ›Landsmål‹ verfassten *Ved Gjaetle-bekken/Am Bergbach* aus dem Zyklus *Haugtussa* von Arne Garborg, das Grieg als op. 67/8 vertonte (166–167), und dem ebenfalls in ›Landsmål‹ gedichteten *Våren/Letzter Frühling* op. 33/2 von Aasmund

8 Miller 1974.

9 Finck 1900.

10 Ebd., 205ff.

11 Finck 1908, XIII.

12 Ebd.

Olavson Vinje (158–160), aber auch des im ›Bokmål‹ geschriebenen *Der skreg en fugl./Ein Vogel schrie* von Vilhelm Krag, Griegs op. 60/4, arbeitet Dinslage ein bestimmten Zügen des Impressionismus nahestehendes Stilidiom heraus, wenn es nicht um harmonische Logik, sondern vor allem »um den ›Eindruck‹ der Klänge in ihrer Abfolge« (164) geht, sodass sich, auch für das spätere *Ein Schwan*, eine vor dem Hintergrund deutscher Liedkomposition dieser Zeit neue ästhetische Umgebung entfaltet, nämlich eine sehr intensive Form von Gegenwartigkeit oder – ungeschützt gesprochen – ein Fehlen von rekonstruierter Vergangenheit oder der Dokumentation des ›Gewordenseins‹, was den traditionellen Erwartungen musikalischer Formprozesse und dem Prinzip der ›entwickelnden Variation‹ entspräche.

So ist eine der Einsichten aus Dinslages Analyse von *Ein Schwan*, dass die harmonische Anlage des Liedes nämlich mit bemerkenswerter Konsequenz auf einem einzigen plagalen Akkordpendel beruht, auch als Artikulation einer derart neuen Konzeption musikalischer Zeit zu verstehen. Dem wäre sicher aus der Perspektive »poetischen Kontrapunkts« – eine Kategorie, mit der Dinslage vielfach arbeitet (137, 183, 209 und passim) – noch hinzuzufügen, dass in dieses Pendel, jenseits sonatenhafter Teleologie, sowohl das ›Grieg-Motiv‹ (T. 5), aber auch das damit verbundene Tetrachord *f-e-d-c* (T. 28 bis Schluss, im Schlusstakt selbst und T. 5–6) und seine chromatischen Varianten *f-e-es-d-c* (T. 5–7), *f-es-des-c* (T. 26–28), sowie verkürzt *f-des-c* (z. B. T. 3–4) durchgehend präsent sind, als gelte es, einen Augenblick zu verlängern. In der Formelhaftigkeit von Singstimme und Klaviersatz, in der Dissonanzen nicht mehr für Folgelogik oder eine Vektorisierung der Taktmetrik sorgen (176), sondern stattdessen eine strenge zweitaktige Choreographie und eben diese Form unscharfer Wiederholung ähnlicher Motive formal ordnend eintritt, manifestiert sich auch im kontrapunktischen Verhalten der Stimmen ein ›anderer‹ Umgang mit musikalischer Zeit: Könnte man buchstäblich den poetischen Kontrapunkt des Liedes als eine einzige Seitenbewegung zum Liegeton *f* bezeichnen, zu dem sich Klavier- und Gesangsstimme in fast heterophoner Unabhängigkeit voneinander verhalten, so geht es hier weniger um musikalische Zeit, die sich

an der Einbindung von Motiven in lineare oder diskursive Prozesse hörend erfassen lässt, sondern um das immer wieder erneute Andauern und Vergehen eines Moments. Natürlich entwickelt das Lied in der Interaktion von Harmonik und Form Hierarchien, Höhe- und Tiefpunkte (177, 178), aber auf der Basis eines Kontrapunkts, der sich traditionellen, zielgerichteten oder dialektischen Spannungs- und Entspannungsvorgängen zu entziehen scheint. *Ein Schwan* ist dem Kontrapunkt Ravels (z. B. in der *Chanson épique* aus *Don Quichotte à Dulcinée*) deutlich näher als dem ebenfalls in vieler Hinsicht vergleichbaren *Schwanengesang* op. 23/3 von Franz Schubert. Dass diese neue Qualität als Konsequenz einer ästhetischen Durchdringung von Naturerlebnis, (neuer) Sprache und Musik zu verstehen ist, lässt Dinslage in der Analyse von *Ein Schwan* auf inspirierende Weise nacherleben.

Während das Buch die aktuelle Grieg-Literatur gründlich rezipiert, ist es vielleicht ein bisschen zu bedauern, dass der Anschluss an neuere Modelle der Systematisierung von romantischer Harmonik nicht gesucht wird. Den Analysen und ihrer Aussagekraft tut das keinen Abbruch, dennoch hätte vor dem disziplinären Hintergrund, dass ein Verständnis von Tonalität und Kontrapunkt aus einer rekonstruierten historischen und theoretischen Perspektive stärker von Grieg beeinflusst sein sollte, und dass sich die Auseinandersetzung mit Grieg auch in modernen systematischen Ansätzen niederschlagen sollte, ein solcher Kontakt das Buch noch wertvoller gemacht.

In der kunstvollen filmischen Derrida-Dokumentation von 2002¹³ verwandelt Derrida die Schiebebewegung der *différance* in eine Aussage über die Biographie des Philosophen:

That's why I would say that sometimes the one who reads a text by a philosopher – for example a tiny *paragraphe* – and interprets it in a rigorous, inventive and powerfully deciphering fashion is more of a real biographer than the one who knows the whole story.¹⁴

Edvard Grieg und seine Zeit vollzieht diese hermeneutische Verschiebung zwischen »winzigen Paragraphen« – seien es nun Kleinstmoti-

13 Derrida 2002.

14 Ebd., 7:00–7:29.

ve oder Fahrkartenkäufe – auf »die ganze Geschichte« in vielen Momenten. Die prekäre Vorgabe ›Werkbiographie‹ wird damit ebenso ausgehöhlt wie behutsam modernisiert, sodass offensichtliche Probleme einer rigiden ›Struk-

turanalyse‹ wie die grundsätzliche Inkommensurabilität von Biographie und Werkbetrachtung sich nicht mehr stellen.

Ariane Jeßulat

Literatur

- Brachmann, Jan (2018), »Seinen Ton erkennt man gleich«, Rezension in der *FAZ* vom 6.10.2018, Nr. 232, L20.
- Burckhardt, Jacob (2007), *Das Geschichtswerk Bd. I* (1880), Neu Isenburg: Melzer über Zweitausendeins.
- Dahlhaus, Carl (1977), *Funkkolleg Musik, Studienbegleitbrief 0*, Weinheim und Basel: Beltz / Mainz: Schott.
- Dahlhaus, Carl (1987), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl (2017), *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) mit einer kommentierenden Einführung von Michele Callela, Laaber: Laaber.
- Derrida, Jacques (2002), *Derrida. Ein Film von Kirby Dick und Amy Ziering Kofman*, Jane Doe Films/Suhrkamp Realfiction.
- Eubanks, Philipp (1999), »The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings«, *Poetics Today* 20/3, 383–396.
- Finck, Henry Theophilus (1900), *Songs and Song Writers*, New York: C. Scribner's Sons.
- Finck, Henry Theophilus (1908), *Fifty Songs by Edvard Grieg*, Philadelphia: J. E. Ditson & Co.
- Miller, Norbert, »Felix Mendelssohn Bartholdys italienische Reise«, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 23–34.
- Münkler, Herfried (2009), *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin: rowohlt.

Jeßulat, Ariane (2019): Patrick Dinslage, Edvard Grieg und seine Zeit, Laaber: Laaber 2018. ZGMTH 16/1, 153–157.
<https://doi.org/10.31751/1006>

© 2019 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)
Universität der Künste Berlin

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 19/05/2019

angenommen / accepted: 21/06/2019

veröffentlicht / first published: 30/06/2019

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019



Malte Markert, ›Musikverstehen‹ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Würzburg: Königshausen & Neumann 2018

Schlagworte/Keywords: Analysemethoden; hermeneutics; Hermeneutik; methods of analysis; musical didactics; musical understanding; Musikdidaktik; posthermeneutics; Posthermeneutik; Verstehen

Der (kunst-)philosophische Diskurs der Posthermeneutik versucht das Verstehen jenseits der Unterscheidung von Verstehen und Nichtverstehen und damit einhergehend auch jenseits der Opposition von (philosophischer) Hermeneutik (im Sinne Hans-Georg Gadamers) auf der einen und dekonstruktivistischen bzw. negativitätsästhetischen Ansätzen (vor allem Jacques Derrida, Christoph Menke) auf der anderen Seite neu zu denken. Posthermeneutik kann im Wesentlichen als eine *Haltung der Aufmerksamkeit* für dasjenige am zu verstehenden Gegenstand sowie am Verstehensprozess selbst beschrieben werden, das sich einem teleologischen Verstehensbegriff entzieht und sich nicht auf die Herstellung bzw. Zuschreibung von Sinn reduzieren lässt. Diese posthermeneutische Aufmerksamkeit widmet sich daher auch im Besonderen materiellen, körperlich-sinnlichen Aspekten des zu verstehenden Gegenstandes und des Verstehens – hier spielen Begriffe wie Materialität, Präsenz, Ereignis und Aura eine zentrale Rolle –, und schlägt sich in einem bewusst performativen Gebrauch der Sprache nieder, der versucht, das, was im Medium der Sprache prinzipiell uneinholbar ist, dennoch zu *zeigen*, etwa durch paradoxe Figuren.¹

Ein musikbezogener posthermeneutischer Verstehensbegriff richtet dementsprechend seine besondere Aufmerksamkeit auf die sich einem

zielgerichteten und eindeutigen Verstehen entziehenden, körperlich-sinnlichen Aspekte von Musik wie dem in einer aktuellen Aufführung sich ereignenden Klang und dessen ästhetischer Wahrnehmung bzw. Erfahrung, auch aus der Kritik an einer in der Musikforschung weit verbreiteten »Klangvergessenheit« heraus.²

In seinem Buch ›Musikverstehen‹ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive reflektiert Malte Markert den musikbezogenen Verstehensbegriff aus vorrangig hermeneutikkritischer, aber auch aus an hermeneutische Traditionen anknüpfender Perspektive; in einem posthermeneutischen Sinne bildet dabei die Berücksichtigung der spezifischen ästhetischen Qualität musikalischer Phänomene einen wesentlichen Ausgangspunkt von Markerts kritischer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen (7–10).

Markerts Untersuchung geht vom philosophisch Abstrakten aus und dringt zunehmend zum musikalisch Konkreten vor, was dem Buch einen stringenten und gut nachvollziehbaren Aufbau verleiht: Zunächst erläutert Markert den Begriff des Musikverstehens in zwei separaten Kapiteln aus hermeneutischer (Kap. 2) sowie posthermeneutischer Sicht (Kap. 3) – wobei die kritische Auseinandersetzung mit der musikpädagogischen Rezeption und Weiterentwicklung sowie musikdidaktischen Umsetzung der unterschiedlich geprägten Verstehensbegriffe eine zentrale Rolle spielt –, anschließend stellt der

1 Ich beziehe mich hier wie auch Markert in seiner Arbeit vorrangig auf Dieter Mersch; einschlägige Arbeiten von Mersch zur Posthermeneutik sind insbesondere Mersch 2002, 2010 und 2011; siehe auch Gumbrecht 2004.

2 Urbanek 2013; 2018.

Autor in vier exemplarischen Einzelstudien ein breit gefächertes Panorama praktischer Anwendungsmöglichkeiten eines posthermeneutischen Verstehensbegriffs im Kontext musikalischer Analyse vor (Kap. 4), bevor er in einem nächsten Schritt Verbindungen zwischen den analytischen Methoden und Beobachtungen des vorhergehenden Teils zur Musikdidaktik für den Schulunterricht, u. a. in Form von konkreten Aufgabenvorschlägen, herstellt (Kap. 5). Markert verortet seine Arbeit dabei selbst an der Schnittstelle von (historischer) Musikwissenschaft und Musikpädagogik (9). In diesem weiten Bogen, den das Buch von einer grundlegenden Reflexion musikbezogener Verstehensbegriffe vor dem Hintergrund des Diskurses der Posthermeneutik über von einem posthermeneutischen Verstehensbegriff ausgehende (bzw. inspirierte) Vorgehensweisen der musikalischen Analyse bis hin zur Theoriebildung und Methodik einer für einen posthermeneutischen Verstehensbegriff sensibilisierten Musikdidaktik entwickelt, liegt die besondere Aktualität und Anschlussfähigkeit des Ansatzes.

Im begriffstheoretischen Teil zum Musikverstehen aus hermeneutischer Sicht (Kap. 2) geht Markert im Anschluss an Heidegger von der Unterscheidung zwischen einem interpretierenden oder auslegenden Verstehen im Sinne eines ›hermeneutischen Als‹ und einem definierenden oder identifizierenden Verstehen im Sinne eines ›apophantischen Als‹ aus, und verortet Musikverstehen innerhalb des ›hermeneutischen Feldes‹ zwischen diesen beiden Polen (11, 17). Unter das Paradigma des ›hermeneutischen Als‹ ordnet Markert von musikwissenschaftlicher Seite den Verstehensbegriff Hans Heinrich Eggebrechts und von musikpädagogischer Seite den Ansatz der ›didaktischen Interpretation‹ ein (Karl Heinrich Ehrenforth und Christoph Richter). Markerts Kritik an diesen Verstehensbegriffen bzw. deren musikdidaktischen Implementierungen richtet sich hier vor allem gegen einen universellen Anspruch des Hermeneutischen einhergehend mit einem normativen Verstehensbegriff sowie gegen eine die individuelle klangliche Erscheinung, also die spezifisch ästhetische Qualität der Musik funktionalisierende Reduktion auf einen ›hinter‹ ihr liegenden Gehalt (Eggebrecht) bzw. auf ›lebensweltliche‹ oder ›existenziale‹ Erfahrungen (Ehrenforth / Richter) (29–30; 42–46). Unter

dem Gesichtspunkt des ›apophantischen Als‹ setzt sich Markert kritisch mit Carl Dahlhaus' Verstehensbegriff auseinander sowie mit der ›Music Learning Theory‹ im Anschluss an Edwin E. Gordon. Wie im vorherigen Teilkapitel fasst Markert also durchaus sehr verschiedene musikwissenschaftliche und musikpädagogische Ansätze vergleichend zusammen, und kritisiert hier vor allem die dominierende Orientierung an den Kategorien Zusammenhang und Logik im Sinne eines vorrangig strukturellen Verstehens, das auf eine subkutane Struktur zielt (Dahlhaus) bzw. eine verabsolutierende, kontextblinde Systematisierung von musikalischen Grundbausteinen in der ›Music Learning Theory‹ (35; 41–42). Generell übt Markert Kritik an der expliziten wie impliziten Sprachanalogie hermeneutisch geprägter musikbezogener Verstehensbegriffe, welche einseitig ein diskursives, sprachanaloges Verstehen gegenüber anderen Verstehensmodi privilegieren (45–46), insofern wäre hier eine etwas eingehendere Auseinandersetzung mit dem Paradigma der Sprachähnlichkeit bzw. Sprachanalogie eine sinnvolle Ergänzung.³ In diesem Kapitel dominiert die kritische Auseinandersetzung mit musikpädagogischen und -didaktischen Ansätzen, während aus dem Bereich der Historischen Musikwissenschaft mit Eggebrechts und Dahlhaus' Thesen zum Musikverstehen zwar vorrangig etwas ältere, aber einflussreiche musikbezogene Verstehensbegriffe besprochen werden.

Im begriffstheoretischen Teil zum Musikverstehen aus posthermeneutischer Sicht (Kap. 3) thematisiert Markert die Aspekte »Universalität und Normativität« (Kap. 3.1), »Intentionalität und Alterität« (Kap. 3.2), »Kohärenz und Differenz« (Kap. 3.3) sowie »Diskursivität und Prozessualität« (Kap. 3.4). Dabei stellt Markert vier zusammenfassende Haupt-Thesen zu einem posthermeneutischen Musikverstehen auf (55, 63, 72, 86), von denen ich hier zwei herausgreifen möchte:

»These 2: ›Verstehen‹ kann nicht nur als bewusste Bewegung des Subjekts gedacht werden, sondern auch als ein ›Sich-ansprechen-Lassen‹ durch das Objekt. Die zu entwickelnde Befähigung wäre dann weniger die zum Verstehen als die zur Passibilität.« (63)

3 Etwa unter Bezugnahme auf Wellmer 2009.

»These 4: »Musikverstehen« kann als »Vollzug« oder als ästhetisches »Spiel« und damit in einem Modus gedacht werden, der sich zwischen dem Modus verbaler Analyse und musikalischer Praxis befindet.« (86)

Auch im weiteren Verlauf des Buches hebt Markert wiederholt das Moment der »Passibilität« eines posthermeneutisch gefassten Musikverstehens gegenüber dem der Aktivität und Intentionalität in Bezug auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt hervor, vor allem im Anschluss an Emmanuel Lévinas' ethischen Alteritätsbegriff (55ff., 108–109, 201), der schon bei Mersch eine wichtige Rolle spielt.⁴ Dabei kritisiert Markert »eine vereinnahmende, beherrschende oder »imperialistische« Tendenz« (56) des hermeneutischen Verstehens, das hier vorrangig mit einer aktiven, selbstbestimmten und intentionalen Haltung des Subjekts in Verbindung gebracht wird (60). Hieran könnte eine weiterführende Diskussion über aktive und passive (mimetische) Aspekte des Musikverstehens anknüpfen, auch mit Blick darauf, dass das die musikalische Analyse lange Zeit (explizit und implizit) dominierende Paradigma des strukturellen Verstehens bzw. Hörens einer tendenziell einseitig und normativ objektorientierten Sichtweise unterliegt (etwa in Adornos musiksoziologischer Hörertypologie oder auch bei Dahlhaus; siehe bei Markert Kap. 2.2), und also gerade *nicht* den aktiven oder performativen Anteil des verstehenden Subjekts in einem selbstbestimmten Sinne stark macht, sondern die »Adäquatheit« des Verstehens an strukturellen Objekteigenschaften misst.⁵ Eine genuin posthermeneutische Kritik an musikbezogenen Verstehensbegriffen könnte daher meiner Auffassung nach noch stärker verschiedene Modi des Verstehens herausarbeiten, die sowohl passive oder mimetische als auch aktive oder performative Momente des Verstehens bzw. Hörens umfassen.⁶ Zudem wird der Begriff des

Vollzugs (siehe These 4) bei Markert wenig konkretisiert und bleibt daher eigentümlich blass (82–83), ähnlich wie der im musikdidaktischen Teil im Anschluss an Pierangelo Maset eingeführte Begriff der »ästhetischen Operation« (Kap. 5), was mit einer Nichtberücksichtigung von jüngeren (musik- und kunstphilosophischen) Veröffentlichungen zum Begriff des Nachvollzugs bzw. Vollzugs einhergeht.⁷

In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung eine untergeordnete Rolle spielt,⁸ der ja in besonderer Nähe und gewissermaßen Konkurrenz zum Begriff des Musikverstehens steht, gerade in dessen posthermeneutischer Fassung, insofern der Begriff der ästhetischen Erfahrung weniger den Aspekt des diskursiven, begrifflich geprägten Verstehens bzw. dessen Scheitern in den Fokus rückt, sondern von vorneherein die materiellen, sinnlich-körperlichen, also dem be-greifenden Verstehen widerständigen Aspekte im rezipierenden Umgang mit Musik betont. Damit geht ein blinder Fleck des Buches einher – zumindest aus Sicht der Rezensentin –, der sich auf einer tiefgreifenderen Ebene in die analytischen Einzelstudien hinein fortsetzt: Denn das nicht bloß dekonstruktivistische oder negativitätsästhetische, sondern das dezidiert *posthermeneutische* Mo-

sung). Zur aktiven Passivität der ästhetischen Erfahrung bei Adorno vgl. Seel 2014, 251–256 und Linke 2018, 137–150; zu mimetischen Aspekten der ästhetischen Erfahrung u. a. im Anschluss an Adorno vgl. beispielsweise Grüny 2014, 100–118 sowie zum performativen Hören Utz 2014.

7 Becker 2007 und 2010, Vogel 2007 sowie Bertram 2014; Bertram spricht vorrangig von »interpretativen Aktivitäten« bzw. Praktiken der Rezipierenden in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken, versteht diese aber im Sinne eines (aktiven) Nachvollzugs (vgl. ebd., 121–131); siehe auch Anmerkung 6.

8 Zwar greift Markert Ruth Sondereggers Begriff des Spiels auf (Sonderegger 2000) und bezieht sich insbesondere grundlegend auf Christoph Menkes negativitätsästhetische Explikation der ästhetischen Erfahrung bzw. des ästhetischen Verstehens (Menke 1991), einige jüngere Veröffentlichungen zum Begriff der ästhetischen Erfahrung werden aber nicht rezipiert, vgl. die Sammelbände Küpper/Menke 2003 und Deines/Liptow/Seel 2013.

4 Vgl. etwa Mersch 2002, 403–423.

5 Vgl. Adorno 1973, 181ff.

6 Siehe hierzu die in Adornos *Ästhetik*-Vorlesung (1958/59) gegenüber seiner Hörertypologie differenziertere Sichtweise auf das Verstehen bzw. die ästhetische Erfahrung von Musik, welche hier als aktiv-passiver Nach- bzw. Mitvollzug des musikalischen Kunstwerks aufgefasst wird, vgl. Adorno 2017, 186–200 (12. Vorle-

ment des posthermeneutischen Verstehensbegriffs betrifft auf Musik bezogen insbesondere deren klanglich-sinnliche Präsenz und ›lpseität,‹⁹ oder um mit Markert zu sprechen, die ästhetische Qualität musikalischer Phänomene (8). Diese klanglich-sinnliche Präsenz und performative Ereignishaftigkeit steht aber in den analytischen Fallbeispielen bis auf das letzte, in dem Markert in Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Populärmusik (HipHop und Techno bei Kanye West und Akufen) u. a. die ›Körnung der Stimme‹ (im Anschluss an Roland Barthes) zum Thema macht, nicht im Zentrum: Markerts an Bezugstheorien und Methoden vielfältiger sowie sensibel beobachtender analytischer Umgang mit Musik aus unterschiedlichen Epochen, Gattungen und Stilrichtungen (Cage, Beethoven, Schumann, Kanye West und Akufen) zielt vor allem auf eine Dekonstruktion der für die jeweiligen Fallbeispiele relevanten Verstehensprämissen und -paradigmen, indem diese durch die jeweils am konkreten Gegenstand entwickelten analytischen Vorgehensweisen und Beobachtungen hinterfragt werden.¹⁰

In überzeugender und innovativer Weise gelingt das meiner Ansicht nach in dem Teilkapitel zu drei exemplarisch ausgewählten Klavierliedern Robert Schumanns (Kap. 4.3), in dem Markert das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart untersucht und dabei die analytische Prämisse einer »Kongruenz von textlicher Aussage und musikalischer Struktur« (130) hinterfragt bzw. dekonstruiert. So arbeitet Markert – auch vor dem Hintergrund narratologischer Ansätze in der musikalischen Analyse – heraus, inwiefern sich der Klavierpart als ›selbstständige Instanz‹ (144) betrachten lässt, die einer einfachen Entsprechung von Text und Musik sowie einer Kongruenz von Vokal- und Instrumentalpart z. B. durch Mittel wie dem ›ungenauen Unisono‹ (Markert bezieht sich hierbei u. a. auf Adorno) zwischen Gesang- und Klaviermelodie zuwiderläuft (138–145). Mit Blick auf das erste Beispiel *Zwielicht* (op. 39/10) stellt sich aber die Frage, ob nicht gerade diese das Musikverstehen zunächst irritierende Selbstständigkeit und Unabhängig-

keit des Klavierparts gegenüber der Vokalpartie sowie insbesondere das metrisch, harmonisch und satztechnisch vieldeutige Klaviervorspiel – Markert spricht von einer »Unterbestimmtheit des Beginns« (144) – aus hermeneutischer Sicht den Charakter des ›Zwielichtigen‹ verstärkt und so zu einer Kongruenz zwischen Text und Musik jenseits einzelner hypotypischer Wort-Ton-Beziehungen auf einer übergeordneten Ebene führt.¹¹ Markerts Liedanalysen zielen in erster Linie darauf, das dynamische Spiel unterschiedlicher oder widerstreitender Instanzen zu zeigen, auch im Sinne von narrativen Instanzen (157); dabei hätten aus posthermeneutischer Sicht konkrete klangliche oder auch interpretatorische Gesichtspunkte noch stärker Berücksichtigung finden können.¹²

In der analytischen Einzelstudie zu Beethovens drei frühen Klaviersonaten op. 2 (Kap. 4.2) gerinnt das hinterfragte Analyse-Paradigma allerdings zu einer tendenziell schematisch verkürzten Negativfolie, die so nicht (mehr) dem aktuellen Stand des analytischen Diskurses um klassische Sonatenformen entspricht (aber vermutlich im Hochschul- und insbesondere Schulunterricht häufig dominierende Praxis ist). Markerts Ausgangspunkt ist hier die kritische Auseinandersetzung mit dem »Paradigma strukturellen Verstehens, kompositorischer Logik und vollkommener Integration von Teil und Ganzem« (109). Seine Entscheidung, diese Kritik an den Kopfsatz-Expositionen der frühen Klaviersonaten op. 2 zu exemplifizieren und nicht etwa an dem ohnehin als dem Verstehen schwer zugänglich geltenden Spätwerk Beethovens, ist überzeugend, da insbesondere op. 2/1 in der Formenlehre-Praxis leicht Gefahr läuft, zu einem Prototypen stilisiert zu werden. Erklärtes Ziel Markerts ist es, in Bezug auf die drei Expositionen »herauszustellen, wie auch hier in je anderer Weise ›Verstehen‹ im Sinne der Identifikation formaler Funktionen an seine Grenzen geführt wird« (110). In diesem Kontext wäre eine konkrete Auseinandersetzung mit

9 Vgl. Urbanek 2013, 122.

10 Dieser eher dekonstruktivistische als posthermeneutische Ansatz wird auch in der Zusammenfassung nochmals deutlich (201).

11 Markert spricht hier selbst von einer Legitimation durch den Liedtext in Bezug auf das ›ungenau Unisono‹ (144, 146).

12 Zu einem posthermeneutischen Ansatz in der Liedanalyse, der den Klang auch mit Blick auf den Sprachklang ins Zentrum rückt, siehe Holzmüller 2015.

dem Begriff der formalen Funktion, wie er etwa in der einflussreichen Formenlehre William E. Caplins Verwendung findet und auf die Markert nur indirekt verweist, naheliegend gewesen; zumal Caplin sowie Kofi Agawu grundlegende formale Funktionen auf das mit dem musikalischen Zeitverlauf korrespondierende Hörverstehen bzw. auf ein Spiel mit Hörerwartungen beziehen.¹³

In der analytischen Ausarbeitung der drei Kopfsatz-Expositionen zeigt sich jeweils im Detail eine aus meiner Sicht problematische Verkürzung des kritisierten Paradigmas, die dazu führt, dass Markerts Analysen nicht wesentlich darüber hinausgehen: So thematisiert er beispielsweise in Zusammenhang mit dem Kopfsatz von op. 2/3 insbesondere die Schwierigkeiten, angesichts der Heterogenität des Materials zwischen überleitenden und thematischen Passagen (bzw. Funktionen) zu unterscheiden und ein eindeutiges Seitenthema zu bestimmen (113–116). Obwohl Markert erwähnt, dass der Themendualismus von Haupt- und Seitenthema vor allem in englischsprachigen Sonatentheorien nicht so schematisch ausgeprägt ist wie in deutschsprachigen (124–125), sondern unter Begriffen wie ›subordinate-theme group‹ (Caplin) oder ›secondary-theme zone‹ (Hepokoski / Darcy) auch multiple (und abgesehen von der Reihenfolge des Auftretens funktional gleichrangige) Seitenthemen gefasst werden können, ist das hier ein entscheidender Punkt, auf den Markert nicht näher eingeht: So beschreiben etwa James Hepokoski und Warren Darcy die Exposition von op. 2/3 als Beispiel für einen sogenannten ›Trimodular Block‹ (TMB), in diesem Fall einen »enormous TMB (with expanded third module) that stretches from m. 27 to the EEC [essential expositional closure] in m. 77«,¹⁴ und in dem zwei Mittelzäsuren (›apparent double medial caesuras‹) auftreten (in Takt 26 und in den Takten 45/46 mit ›caesura fill‹).¹⁵ Die kritisierte Problematik einer eindeutigen Zuschreibung zu *einer* Seitenthemenfunktion stellt sich hierbei nicht direkt, der Trimodular Block umfasst sowohl thematische als auch überleitende Module. Mit

Blick auf op. 2/1 nimmt Markert explizit Bezug auf Hepokoskis und Darcys Sonatentheorie und problematisiert hier das Konzept der ›essential expositional closure‹ (EEC) (126–128): Markerts posthermeneutischer Ansatzpunkt ist in diesem Fall, zu zeigen, dass hier eine eindeutig identifizierbare Schlusswirkung im Sinne einer EEC vorenthalten wird, dabei werden aber analytische Begriffe von Hepokoski und Darcy zum Teil unpräzise angewendet.¹⁶ Bei aller berechtigten Kritik, die man an Caplins und vor allem an Hepokoskis und Darcys tendenziell überidentifizierenden Ansätzen üben kann – gerade aus posthermeneutischer Sicht –, sollte meines Erachtens im Kontext einer Kritik formal-analytischer Paradigmen dieser aktuelle Stand der begrifflichen Ausdifferenzierung noch eingehender berücksichtigt werden, zumal Hepokoski und Darcy das Verhältnis von stilistischen Konventionen und stilistisch geprägten Hörerwartungen, also Verstehensstrategien, als dialektisch auffassen.¹⁷

Abgesehen von dieser Kritik an einer eher oberflächlichen Rezeption Markerts von neueren Ansätzen in der Formanalyse klassischer

13 Vgl. Caplin 1998 und 2010 sowie Agawu 1991, 51–79.

14 Hepokoski/Darcy 2006, 172.

15 Vgl. ebd., 170–177.

16 So beschreibt Markert die Takte 25/26 als eine ›evaded PAC‹ im Sinne Hepokoskis und Darcys; allerdings ziehen Hepokoski und Darcy ›evaded PAC's‹ grundsätzlich nicht als (vorenthaltene) EEC's in Betracht, in fast polemischer Abgrenzung zu Caplin: »From the standpoint of Sonata Theory, of course, such an evasion through a drop to the I⁶ chord would never be considered even a proposal for an EEC, since the requisite PAC is still nowhere in view« (ebd., 169–170, hier 169). Davon abgesehen erscheint die Situation in den Takten 25/26 so kurz nach der Mittelzäsur in Takt 20 ohnehin zu früh im musikalischen Zeitverlauf für eine potentielle EEC; die Takte 40/41 beschreibt Markert als ›attenuated PAC‹ (vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 170). Auch wenn sich über den Schlusswirkungsgrad dieser Kadenz diskutieren lässt, erscheint mir die ohnehin relativ kurze Exposition von op. 2/1 zumindest nicht als ein besonders geeignetes Beispiel, um ein Spiel mit der Hörerwartung einer EEC zu thematisieren (128).

17 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 614ff.; zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Hepokoskis und Darcys Konzept eines Spiels mit stilistischen Konventionen bzw. eines ›formal wit‹ siehe Neuwirth 2011.

Sonatenformen, bleibt für mich insbesondere in der Beethoven-Einzelstudie die Frage offen, was hier das *spezifisch posthermeneutische* von Markerts Ansatz ausmacht, wie also die individuelle ästhetische Qualität dieser frühen Klaviersonaten auch mit Blick auf die klangliche Oberfläche thematisiert bzw. gezeigt werden kann. Auch hier wäre, ähnlich wie im Schumann-Kapitel, aus posthermeneutischer Sicht ein stärkeres Eingehen auf klangliche oder gestische Aspekte¹⁸ sowie auf die Hörerfahrung, etwa unter Bezugnahme auf konkrete individuelle Interpretationen, wünschenswert gewesen.

Die eigentlichen Stärken in Markerts posthermeneutischer Auseinandersetzung mit verbreiteten Analyse-Paradigmen klassischer Sonatenformen werden dann meines Erachtens auch im musikdidaktischen Teil deutlich (Kap. 5), in dem Markert konkrete Vorschläge ausarbeitet, wie die Problematik einer zu schematischen und einer auf verstehender Identifikation im Sinne eines ›apophantischen-Als‹ fixierten Formenlehre im Schulunterricht umgangen und aufgebrochen und der Verstehens- bzw. Interpretationsprozess in einem selbstreflexiven Sinne thematisiert oder ›inszeniert‹ werden kann (185–188). Ähnlich wie in Kapitel 3 formuliert Markert im musikdidaktischen Kapitel Thesen, die hier nun als Denkanstöße und Ausgangspunkte für musikdidaktische Reflexionen und konkrete Aufgabenvorschläge dienen, jeweils exemplifiziert an einem oder mehreren der zuvor analysierten Fallbeispiele (Kap. 4). Dadurch entstehen zahlreiche Querverbindungen zwischen den begriffstheoretischen, analytischen und musikdidaktischen Überlegungen. So lautet die zweite These: »*Musikunterricht kann unterschiedliche Einstellungen des verstehenden Subjekts zum zu verstehenden Objekt erproben*« (183). Hier geht Markert näher auf die bereits in Kapitel 4.1 behandelte Ästhetik der Intentionlosigkeit bei Cage und auf mit dieser korrespondierende nicht-intentionale Modi des Verstehens bzw. Hörens ein (107ff.), und zwar mit Blick auf die musikdidaktische Fragestellung, »wie verschiedene Modi des Hörens erfahrbar zu machen sind« (184). Obwohl bei Markert eine latente Skepsis gegenüber produktionsdidaktischen Ansätzen heraus-

hörbar ist (8), thematisiert der Autor vor allem im vierten Abschnitt auch Alternativen zu verbal-analytischen Zugängen unter Bezugnahme auf Pierangelo Masets ›Didaktik der Differenz‹ (188–198).

Meinem Eindruck nach überwiegt in den analytischen Einzelstudien (bis auf die Analyse von Songs von Kanye West und Akufen, aber hier liegt eine an Klang und Performativität orientierte Vorgehensweise auch auf der Hand) insgesamt eher der dekonstruktivistische bzw. negativitätsästhetische Blickwinkel – dafür spricht auch die wiederholte enge Bezugnahme auf Menkes Negativitätsästhetik (11, 64, 74, 176f., 198, 206) –, der zwar mit dem posthermeneutischen Blickwinkel die explizite Thematisierung des Nichtverstehens und der prinzipiellen Uneinholbarkeit des Sinns gemeinsam hat, aber weniger auf das Performative und Ereignishafte, die klanglich-sinnliche Präsenz und körperlich erfahrbare Materialität musikalischer Phänomene, eben diejenigen Momente, die Mersch in seiner *Posthermeneutik* auch in Abgrenzung zur Dekonstruktion so betont, abzielt.

Was aber ›posthermeneutisches Musikverstehen‹ genau ist oder nicht ist, dafür gibt es keine eindeutige Definition, insofern leistet Markerts Studie einen differenzierten Beitrag zu diesem noch jungen Diskurs und führt dabei umfangreiches Material aus unterschiedlichen Feldern zusammen. Markerts Arbeit regt zu kritischem Weiterdenken an und stellt eine aus meiner Sicht fruchtbare und zeitgemäße interdisziplinäre Verknüpfung zwischen dem (kunst-)philosophischen Diskurs der Posthermeneutik bzw. generell einer kritischen Reflexion von unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen, musikanalytischen Umgangsweisen mit Musik und musikdidaktischem Handeln im Schulunterricht her, welche bisher in dieser fundierten und vielseitigen Form meines Wissens nicht stattgefunden hat.

Cosima Linke

18 Vgl. Hatten 2004.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973), »Typen musikalischen Verhaltens«, in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 178–198.
- Adorno, Theodor W. (2017), *Ästhetik (1958/59)* (= Nachgelassene Schriften, Bd. 4/3), hg. von Eberhard Ortland, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Agawu, Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Becker, Alexander (2007), »Wie erfahren wir Musik?«, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von ders. und Matthias Vogel, Berlin: Suhrkamp, 265–313.
- Becker, Alexander (2010), »Paradox des Musikverstehens«, *Musik & Ästhetik* 14/56, 5–25.
- Bertram, Georg W. (2014), *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- 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.
- Caplin, William E. (2010), »What are Formal Functions?«, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms, and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 21–40.
- Deines, Stefan / Jasper Liptow / Martin Seel (Hg.) (2013), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp.
- Grüny, Christian (2014), *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (2004), *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006.
- Holz Müller, Anne (2015), *Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf*, Freiburg: Rombach.
- Küpper, Joachim / Christoph Menke (Hg.) (2003), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Linke, Cosima (2018), *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ›Schreiben. Musik für Orchester‹*, Mainz: Schott Campus.
- Menke, Christoph (1991), *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2002), *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
- Mersch, Dieter (2010), *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Mersch, Dieter (2011), »Nichtverstehen. Zu einem zentralen ›posthermeneutischen‹ Motiv«, in: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, hg. von Martin Zenck und Markus Jüngling, München: Fink, 59–72.
- Neuwirth, Markus (2011), »Joseph Haydn's ›witty‹ play on Hepokoski and Darcy's *Elements of Sonata Theory*. James Hepokoski / Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006«, *ZGMTH* 8/1, 199–220. <https://doi.org/10.31751/586> (20.2.2019)
- Seel, Martin (2014), *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Sonderegger, Ruth (2000), *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Urbanek, Nikolaus (2013), »Spur des Klangs. Posthermeneutische Überlegungen zum Ei-

- gensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 113–136.
- Urbanek, Nikolaus (2018), »Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag aus posthermeneutischer Perspektive«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld: transcript, 47–69.
- Utz, Christian (2014): »Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse«, *Acta Musicologica* 86/1, 101–123.
- Vogel, Matthias (2007), »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Berlin: Suhrkamp, 314–368.
- Wellmer, Albrecht (2009), *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser.

Linke, Cosima (2019): Malte Markert, »Musikverstehen« zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Würzburg. Königshausen & Neumann 2018. ZGMTH 16/1, 159–166. <https://doi.org/10.31751/1000>

© 2019 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)
Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 21/02/2019
angenommen / accepted: 15/03/2019
veröffentlicht / first published: 30/06/2019
zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019